

ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA EN EL EXILIO

ERBESTEKO MUSIKARI BURUZKO IKERKETAK



Koordinatzailea / Coordinadora
Rebeca Gómez Cifuentes

**ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA
EN EL EXILIO**

**ERBESTEKO MUSIKARI
BURUZKO IKERKETAK**



Erakunde babesleak / Entidades patrocinadoras



Donostiako Udala
Giza Eskubideak



**Gipuzkoako
Foru Aldundia**
Diputación Foral
de Gipuzkoa

Memoriaren,
Bizikidetzaren eta
Giza Eskubideen Institutua

gogora

Instituto de la Memoria,
la Convivencia
y los Derechos Humanos

EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO
JUSTIZIA ETA GIZA
ESKUBIDEEN SAILA
DEPARTAMENTO DE JUSTICIA Y
DERECHOS HUMANOS

REBECA GÓMEZ CIFUENTES
(COORD.)

**ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA
EN EL EXILIO**

**ERBESTEKO MUSIKARI
BURUZKO IKERKETAK**



HAMAIIKA BIDE ELKARTEA
BILDUMA - COLECCIÓN
SAIAKERA - ENSAYO

Estudios sobre la música en el exilio. Erbesteko musikari buruzko ikerketak
Koordinatzaireak - Coordinadora:
Rebeca Gómez Cifuentes

[Lehenengo argitalpena / 1.^a edición]. - 2025.
280 or./p. ; 23 zm./cm.
I.S.B.N.: 978-84-09-78296-3
L.G. / D.L.: LG D 1158-2025

© Hamaika Bide Elkartea

© Argitaratzailea / Edita:
Hamaika Bide Elkartea
Paseo Berio, 43 - 2.^o B
20018 Donostia / San Sebastián

Precio: 25 €

Foto portada / Azaleko argazkia: Ane Chueca

Fotocomposición, impresión y encuadernación:
Michelena artes gráficas
Astigarraga (Gipuzkoa)

"Musikaren organo zaharrena, benetazkoena eta ederrena, gure musikak izan behar duen jatorria, giza ahotsa da".

"El más antiguo, el más verdadero y el más bello órgano de la música, el origen del que nuestra música debe provenir; es la voz humana".

Richard Wagner

Josean Ascunceri, betiko!

A Josean Ascunce, siempre.

SARRERA

*Etxaldea zurea da,
etxea,
zaldia
eta pistola
Nirea da luraren ahots zaharra.
Zu guztiarekin geratu zara
eta biluzik eta munduan zehar
alderrai utzi nauzu...
baina nik mutu utziko zaitut... Mutu!
Eta nola bilduko duzu garia?
eta nola sua elikatu
abestia nik eraman baldin badut?*

(León Felipe)

INTRODUCCIÓN

*Tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el
mundo...
mas yo te dejo mudo... ¡Mudo!
¿Y cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?*

(León Felipe)

Asmo handiko *Musika eta Erbestea* izenburuarekin, 2023ko azaroaren 21etik 24ra bitartean, Hamaika Bide Elkartearen bi urteko kongresua egin genuen, gure historiako hemezortzigarren. Proposamen tematikoa benetako erronka izan zen gure elkartearen inguruko ohiko iker-tzaile eta kolaboratzale askoren-tzat, gehienbat 1939ko erbesteko adierazpen literario, historiko eta pentsamenduzkoetan adituak.

Con el título, ciertamente ambicioso, de *Música y Exilio*, organizamos durante los días 21 al 24 de noviembre del 2023 el congreso bianual de Hamaika Bide Elkarte, el número dieciocho de nuestra historia. La propuesta temática fue un verdadero reto para muchos de los habituales investigadores y colaboradores del entorno de nuestra asociación, centrada mayormente en las expresiones literarias, históricas

Hala ere, gure ustez, Melina Burlaudek eta Gorka Roblesek, Gasteizko Koru Errepublikanoak edo Samuel Cid-ek interpretatuako musikaren emozio zuzena tartekatu zen ponentziez jardunaldi aberats batzuetan, jarritako erronka ondo gaindituz: musikari horiekin batera, EHUko Antzerki Ikerketarako Unibertsitate Gelaren proposamenarekin batera, bikain azaldutako hogeita hamar bat hitzaldi eta komunikazioak ahazteko zailak diren jardunaldiak osatu zituzten.

Theodor W. Adorno pensalariak Auschwitzen ondoren arte-adierazpenak posible ez zirela esan izanarekin kontraesanean, aspaldi, gerretako aldi tragikoenei buruzko historiografiak, horien ondoriozko erbesterratze eta abarrekin, agerian utzi du geroko artea posible izateaz gain, oso errealtitate aberatsa izan zela, eta dela, garai eta egoera tragikoenetan, bereziki, gerren arteko Europako aldian eta gerraosteetan.

Espainiako Estatuaren kasan, Gerra Zibilak eta horren ondoriozko erbesteak arlo guztietako milaka artistari eragin zieten. Artista horietako askok, musikari profesionalak zein amateurrak izanik, lotura zuzena izan zuten musikaren garapenarekin. León Felipek era poetikoaz esan zuen

y de pensamiento del exilio de 1939. Sin embargo, creemos que fue satisfactoriamente superado durante unas intensas jornadas en las que se intercalaron la emoción directa de la música, interpretada por Melina Burlaud y Gorka Robles, por el Coro Republicano de Gasteiz o Samuel Cid. Junto a ellos una treintena de ponencias y comunicaciones brillantemente expuestas junto con la propuesta del Aula Universitaria de Investigación Teatral de la UPV/EHU, conformaron unas jornadas difíciles de olvidar.

Contradicidiendo la afirmación de Theodor W. Adorno de que después de Auschwitz las expresiones artísticas no eran posibles, hace tiempo que la historiografía sobre los períodos más trágicos de las guerras con sus consiguientes exilios, deportaciones... ha puesto de relieve que no solo era posible el arte posterior, sino que éste fue y es una realidad muy rica en las épocas y circunstancias más trágicas, en especial, en el periodo de la Europa de entreguerras y en sus posguerras.

En el caso del Estado español, la Guerra Civil y el exilio siguiente afectó a miles de artistas de todos los ámbitos. Muchos de ellos estuvieron directamente vinculados con la música, ya fueran músicos profesionales o aficiona-

bezala, haietan "abestia eraman zuten" eta, batez ere, frankismoa izan zen diktadura odoltsuaren testuingurutik haratago, sortzeko, konposatzeko eta musikatzeko askatasuna. Nahiz eta batzuetan oso baldintza eskasetan izan, kontzentrazio-esparruetan edota sorkuntza eta gauzatze artistikoko eremu naturaletatik urrun, erbesteak musika-zereginari askatasunean eustea ekarri zuen, banakako zein taldeko ekimen ugariren bidez adierazita. Horien lagin esanguratsu baten berri eman dute liburu hau osatu duten ikerketek, erabatekoak izan gabe, jakina. Ekarpen horiek partitura iradokitzale eta eder gisa irakurtzea edo interpretatzea nahi dugu, etorkizuneko konposizio eta ekarpen berrietarako gogoeta-saio eta abiapuntu gisa. Horrela izan dadila!

Josu Chueca Intxusta
(Hamaika Bide Elkartea)

dos. Como poetizara León Felipe, ellos y ellas “se llevaron la canción” y, sobre todo, la libertad de crear, componer y musicar, más allá del contexto de una dictadura sangrienta como fue la franquista. Aunque a veces fuese en condiciones muy precarias, desde los campos de concentración hasta el alejamiento de sus ámbitos naturales de creación y ejecución artística, el exilio propició la continuidad del quehacer musical en libertad, expresada a través de numerosas iniciativas tanto individuales como grupales. De una significativa muestra de ellas se hacen eco los estudios que configuran este libro que dista mucho de ser exhaustivo. Deseamos que estas aportaciones se lean o interpreten como una sugerente y bella partitura, como ensayos de reflexión y puntos de partida para futuras nuevas composiciones y aportaciones.

Josu Chueca Intxusta
(Hamaika Bide Elkartea)

I.

*ERBESTEKO EUSKAL MUSIKA ETA DANTZA:
HURBILKETA GLOBALA /*

*MÚSICA Y DANZA VASCA EN EL EXILIO:
UNA APROXIMACIÓN GLOBAL*

MÚSICOS VASCOS Y EXILIO: UNA PANORÁMICA GENERAL

**Jon BAGÜÉS
(Musicólogo, Exdirector de Eresbil,
Archivo Vasco de la Música)**

Esta ponencia pretende plantear el estado de la cuestión sobre el tema de exilios de personalidades musicales relacionadas con el País Vasco en base principalmente a la información recogida a lo largo de casi cincuenta años por ERESBIL-Archivo Vasco de la Música.

Las fuentes que utilizaremos serán, por lo tanto, además de las bibliográficas, las contenidas en los diferentes fondos de archivo que ha ido recogiendo ERESBIL desde 1974. Pido desde el inicio disculpas por los olvidos y errores en los que pueda incurrir. Considero que éste, el de los exilios, es un tema en el que muchas veces es más lo ocultado que lo mostrado.

Muy relacionado con la música está el tema de la danza. Remitimos para el tema coreográfico al detallado trabajo de Faustino Aranzabal, “La danza en el exilio - Dantza erbestean” presentado en este mismo congreso.

La preocupación por la situación de los músicos vascos en épocas de conflicto, no solo los exilios, la trató José Luis Ansorena, en un

artículo publicado en la revista *Txistulari* el año 1989, con el título de “Música y presos vascos”¹, así como Koldo Otamendi con otro artículo “Espetxea eta musika”² en el año 2008. Itziar Larrinaga analizó por su parte el caso concreto del compositor Francisco Escudero en 2009³. También nosotros hemos aportado también datos al tema de los músicos y la música vasca en tiempos de la guerra civil, ciñéndonos a la problemática de la documentación musical⁴.

Ni que decir tiene que las publicaciones promovidas por la Asociación organizadora de este congreso, Hamaika Bide, son de referencia fundamental para el tema que nos ocupa, desde la colección La Cultura del Exilio Vasco, la Colección Actas, a la Colección Ensayo entre otras⁵.

Desde una mirada diferente, José Antonio Arana Martija presentó como ponencia inaugural de la semana Musikaste del año 1992 el trabajo “Euskal musikuak Ameriketan”⁶, desde la perspectiva de la relación de músicos vascos con América durante los siglos XIX y XX. Figuran los emigrados, los artistas en búsqueda del éxito americano, pero también los exiliados, principalmente como consecuencia de la guerra civil del 36.

Siglo XVIII y anteriores. ¿Qué sabemos de exilios?

No es fácil encontrar trabajos que traten el tema del exilio en relación con la música, anteriormente al período del siglo XX, rico en

¹ ANSORENA, José Luis. “Música y presos vascos”. *Txistulari*, 139 (1989), pp. 3-6.

² OTAMENDI, Koldo. “Expetxea eta musika”. *Xirika MSKL*, 11 (2008), pp. 2-10.

³ LARRINAGA, Itziar. “Música y propaganda nacional vasca durante la guerra civil y el exilio: “El caso de Francisco Escudero”. *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 595-620.

⁴ BAGUÉS, Jon. “1936-1939, papeles musicales en movimiento en el País Vasco”. *Boletín DM*, 23 (2019), pp. 62-73.

⁵ Véase <https://www.hamaikabide.eus/editorial/>

⁶ ARANA-MARTIJA, José Antonio. “Euskal musikuak Ameriketan”. *Cuadernos de Sección. Música*, 6 (1993), pp. 85-103.

información. De momento nos tenemos que contentar con presentar algunos casos particulares.

Y voy a hacer referencia a un dato relacionado con mi localidad natal, Erreteria, para expresar una duda o sospecha. Cuando coordiné el volumen *Erreteria Musikala = Rentería Musical* el año 1992, el primer artículo era el de título “Un siglo de música y ruidos en Rentería”, de Luis Murugarren, referido al siglo XVII; me llamó la atención un dato referido al año 1610. El 11 de agosto de este año figura en las actas municipales que “hicieron comparecer sus mercedes a Luis de Crotanau, organista natural de Polonia, que ha dos meses, poco más o menos, que sirve en esta villa de organista”. ¿Qué hacía un organista polaco en Erreteria el siglo XVII? Cuando lo leí me pareció un detalle exótico, pero con la perspectiva de los exilios, y teniendo en cuenta los conflictos religiosos que azotaron gran parte de Europa en la primera mitad del siglo, me pregunto si el organista Crotanau no arribó a la costa vasca huyendo, añadiendo una etapa más a su exilio; señalo etapa porque no pudieron disfrutar mucho de su arte, ya que a finales de diciembre del mismo año 1610 un vecino proponía para el puesto a su sobrino Juanes de Heliçalde, con estudio de cinco años en órgano, en Valladolid, por “haberse despedido el que asistía”⁷.

Muy probablemente existen múltiples casos de exilios en todas direcciones, no solo de vascos hacia el exterior sino de extranjeros hacia el País Vasco. Se trata de un tema aún por trabajar, y que daría respuesta a más de una incógnita.

Según refiere en un artículo Claudio Zudaire, a partir del inicio de la Revolución francesa, son conocidas las vicisitudes que sufrieron diversos estamentos:

“A la declaración de “sospechosos de rebelión” para clérigos no juramentados, y supresión incluso de las congregaciones enseñantes (1792) sucedió la deportación del alto y bajo clero. En la adjudicación de exiliados, arribaron a España, según el minucioso recuento del P. Sierra, seis mil a siete mil trescientos, decena más o menos. Los sacerdotes procuraban adscribirse o colaborar en las parroquias y los no clérigos se adaptaron como pudieron. Entre los carmelitas

⁷ MURUGARREN, Luis. “Un siglo de música y ruidos en Rentería”. En *Erreteria Musikala = Rentería Musical*. Erreteria: Andra Mari Abesbatza, 1991, p. 39.

calzados que del convento de Bannes (Francia) huyeron, se encontraba Fr. Florentin de Santa Cecilia, que recaló en Guipúzcoa donde se entregó, con éxito a su oficio de organero.”⁸.

Los primeros documentos que hacen referencia a este constructor de órganos hacen referencia a la villa de Pasaia, datan de 1801 y señalan a Fr. Florentin Grimont, organero, como de nacionalidad suiza “religioso lego carmelita calzado, en el convento de Santa Ana de Bannes de Francia, y que vino deportado o emigrado por la revolución ahora nueve años”, por lo tanto, en 1792. Trabajó, en lo que sabemos, principalmente en Gipuzkoa, en los órganos de Albistur (en 1799), Asteasu (1801) y Lazkano (también en 1801).

Siglo XIX. Exclaustraciones y exilios

El siglo XIX, un siglo lleno de conflictos bélicos, sin lugar a dudas debió de producir múltiples exilios, y sin embargo todavía hoy es el día que desconocemos la mayor parte de los casos. Quizás sea que, debido a la no excesiva duración de los conflictos, las personas no se alejaron demasiado de sus residencias habituales, volviendo a las mismas al final de cada conflicto, o quizás que, salvo casos de personalidades con claros posicionamientos políticos, en general no hayan traslucido episodios de exilio en la mayoría de las biografías que nos han llegado. No es, además, un tema que haya sido tratado hasta ahora en la investigación musicológica.

A modo de ejemplo, entre los fondos que adquirió ERESBIL pertenecientes a la familia Mugartegui de Markina, encontramos partituras de la XI Condesa de Peñaflorida, Epifanía de Munibe y Argáiz, XI Condesa de Peñaflorida⁹, nacida en San Sebastián en 1812 y fallecida en Markina en 1889. Esposa de Víctor M.^a de Munibe e hija de Xavier M.^a de Argaiz y M.^a Xaviera Eusebia de Munibe. Tras su matrimonio en 1836 vivió exiliada en San Juan de Luz hasta por lo menos

⁸ ZUDAIRE, Claudio. “El organero Fr. Florentin de Santa Cecilia deportado por la Revolución Francesa en Guipúzcoa”. *Cuadernos de Sección. Música*, 6 (1993), pp. 43-57.

⁹ ERESBIL, Fondo A131, Familia Mugartegui. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a131-familia-mugartegui/>

1839, con motivo de la primera guerra carlista. Finalizada la misma residieron en Marquina.

En el caso de músicos vascos que se establecieron en América latina no siempre es fácil discernir si estamos ante casos de exilio, de emigración, de destino en el caso de los religiosos o incluso de elusión del ingreso en filas del ejército. Y esto ocurre tanto en el siglo XIX como en el siglo XX.

En el ámbito religioso, existen varios momentos de exclaustración de religiosos de los conventos. Primero la exclaustración de Bonaparte, que se inicia en 1809 y finaliza con la reagrupación de los religiosos en los conventos en 1814. En el trienio liberal que duró de 1820 a 1823 los conventos fueron suprimidos. Y en 1834, con la Desamortización, se produce la más larga exclaustración. Y entre los exclaustrados, lógicamente, había muchos músicos: organistas, vicarios de coro, maestros de capilla, cantores e instrumentistas.

Por los datos conocidos, la mayor parte de los religiosos exclaustrados en los sucesivos conflictos fueron confinados en localidades nacionales. Así en el caso de los frailes franciscanos de la provincia de Cantabria, que está bien estudiado para todo el siglo XIX¹⁰, solo he encontrado dos casos de exilio fuera de las fronteras peninsulares.

Uno de los casos es el de Justo Manuel Ecenarro y Egusquiza, nacido en San Sebastián en 1806, músico y Vicario de coro del convento de Jesús en la capital gipuzkoana, que fue exclaustrado en 1834. Los datos indican que debió de enrolarse en alguna expedición misionera de la época, y falleció, joven aún, en Caracas el año 1840. Como se ve, son datos parcos e incompletos.

El otro caso se refiere a José Lorenzo Izaguirre y Elormendi, nacido en Aduna, Gipuzkoa, en 1793. Ingresó de niño como tiple cantor en Arantzazu, iniciándose en el estudio de la música y del órgano. Con la invasión napoleónica y la correspondiente exclaustración volvió a casa de sus padres en Aduna. Estudió luego en el seminario de Pamplona, ordenándose de sacerdote en 1819. Fue coadjutor en su pueblo natal hasta que en 1826 tomó el hábito franciscano haciendo

¹⁰ SOLAGUREN, Celestino, OFM. *Los franciscanos vasco-cántabros en el siglo XIX: Vicisitudes y nomenclador bio-bibliográfico*. Oñati: Arantzazu, E. F., 2007, 3 vols.

el noviciado en el colegio-convento de Zarautz, donde ejerció también de organista. Tras la exclaustración en 1840, tomó el camino de Francia para dirigirse en 1843 a Italia, donde se incorporó a la comunidad franciscana de Bellegra, donde curiosamente, ocultó su condición de músico organista, ocultación que no le fue fácil teniendo en cuenta que el fraile que ejercía de organista “apenas sabía bajar las teclas del órgano y escasamente conocía los principios de la música, y por añadidura tenía una voz muy desagradable y desafinada”¹¹. Tras pasar siete años regresó al País Vasco-francés, donde se incorporó a la comunidad franciscana de Saint-Palais, siendo su primer guardián. Residió allí hasta su muerte en 1873.

Muy probablemente en los casos de no pocos religiosos que emigraron en misiones a América, entre ellos franciscanos y jesuitas, de gran implantación en nuestro país, se enmascaran exilios con destinos a misiones. Es muy difícil en esos casos dilucidar si había posicionamientos políticos que provocaran la conveniencia del exilio mediante un nuevo destino religioso.

Un caso más claro es el de los hermanos Aldalur de Azpeitia y su exilio al País Vasco-francés debido a sus posicionamientos conservadores, entre los que destacamos a José Ignacio Aldalur (Azkoitia, 1829 - Azpeitia, 1890). Hacia 1862 ganó por oposición la plaza de organista de Azpeitia. Durante la 2.^a guerra Carlista (1872-1876) se refugió en Francia, donde desempeñó el cargo de organista de la catedral de Bayona. Entabló amistad con Saint-Saëns, quien le puso en contacto con los organeros Stolz, Merklin y en especial con Arístides Cavaillé Coll, cuyos instrumentos fueron introducidos en España gracias a su gestión, destacando entre otros el de la Basílica de Loyola y el de la Parroquia de Azcoitia. Tras una breve estancia en el Colegio de los PP. Jesuítas de la Rosa en Madrid, volvió a ocupar su puesto en Azpeitia¹².

Un caso civil bien conocido y difundido es el del bardo vasco por excelencia, José M.^a Iparraguirre (Urretxu, 1820 - Itsaso, 1881). Es un caso claro en el que no es fácil discernir su condición de emigrado o de

¹¹ *Ibidem*, II-II, p. 1.147.

¹² Izurrategui, José. *Compositores, organistas y cantores azcoitianos*. Conferencias culturales. Azkoitia, 1950, p. 125.

exiliado. Su personalidad ha sido ampliamente estudiada, convirtiéndose en mito y precedente romántico del cantautor vasco.

Menos conocido es el exilio de Marcelino Soroa (Donostia, 1902 - Donostia, 1948). Muy vinculado con la música como autor de libretos del teatro lírico vasco de finales del siglo XIX, al parecer dedicó sus primeros versos contra el nuevo monarca Amadeo de Saboya (1871-1873). Emigró a Ziburu (Lapurdi), donde se le reunieron otros donostiarras refugiados a la terminación de la segunda guerra carlista. En 1876 se representó en Ziburu su zarzuela *Iriyarena*.

Guerra Civil española

Músicos religiosos y exilios

- *José M.ª Ugarte* (Oñati, 1878 - Donostia, 1956). Trabajó como organista en Albistur y en la iglesia del Antiguo en San Sebastián. Una *Misa* suya escrita para dos voces fue estrenada en la apertura del Zazpirak Bat de Rosario (Argentina), en 1940.
- *Fr. José de Arrue* (Aretxabaleta, 1884 - Tolosa, 1960). Su vida y formación musical está ligada al santuario de Arantzazu, completando su formación con Jesús Guridi. En 1927 fue destinado como organista al convento de San Francisco el Grande en Madrid, en 1931 al convento de Tolosa, y en 1934 a la residencia en Bilbao. Tras la guerra civil, y debido a sus simpatías nacionalistas, marchó primero a Bélgica siendo destinado después a Cuba, primero a la diócesis de Pinar del Río y después como vicario a la parroquia de Guanabacoa y organista en la iglesia de San Antonio en la Habana. Buena parte de su obra musical se conserva en el archivo musical moderno de Arantzazu.
- *P. José Antonio de Donostia* (Donostia, 1886 - Lekarotz, 1956). La cultura vasca le debe su incorporación a la historiografía musical y a la etnomusicología además de un importante corpus compositivo.

Cuando estalla la Guerra Civil en 1936, la Orden decide destinarlo a Francia, residiendo sucesivamente en Toulouse, en París y en Biarritz. Regresa a territorio peninsular, como él mismo comenta en carta a Norberto Almanoz, “al paraíso azul” en 1943, y el mismo año le invitan a formar parte del Instituto Español de Musicología creado en

Barcelona, donde desarrollará una gran labor. Su fondo se preserva en la Biblioteca Central de los PP. Capuchinos en Pamplona; ERESBIL conserva asimismo una parte del fondo familiar¹³.

- *P. Jorge de Rieu* (Rieu, 1894 - Pamplona, 1992). Tras cursar estudios religiosos en Hondarribia y Pamplona, se ordena sacerdote en 1917 en Vitoria. Al ingresar en la Orden Capuchina, adopta el nombre religioso P. Jorge de Rieu. Realiza la carrera de Ciencias Exactas en la Universidad de Madrid, obteniendo el doctorado en 1926. Allí se inicia la relación entre el P. Jorge de Rieu y el P. Donostia. En 1936 se exilia en Argentina junto con otros religiosos capuchinos. De regreso en 1952, vuelve a ejercer la docencia en Lecároz. A partir de 1956 se encarga de organizar el archivo del P. Donostia y editar su obra.
- *P. Hilario Olazarán de Estella* (Estella, 1894 - Pamplona, 1973). En 1906 ingresó en el Seminario capuchino de Alsasua, y tras ordenarse sacerdote en 1917 fue destinado al Colegio de Lecároz, donde entabló una especial amistad con el P. Donostia. Destinado en 1936 a Chile, ejerció de misionero y divulgador en emisoras de radio, logrando una gran popularidad. En 1963 regresó al País Vasco, residiendo en Pamplona. Parte de la correspondencia familiar se conserva en ERESBIL.
- *Fernando Urkia* (Arbizu, 1896 - Roma, 1959). Tras estudiar en Alsasua y Oñati fue ordenado sacerdote. Trasladado a Argentina con motivo de la guerra civil, fue rector del colegio de Salta, visitador de la provincia religiosa y abad general de la congregación en 1952.
- *Francisco de Madina Igarzabal* (Oñati, 1907 - Oñati, 1972). Religioso Canónigo Regular Lateranense, en 1932 fue destinado a Salta (Argentina), donde creó el Coro Polifónico y más adelante a Buenos Aires, donde promovió la creación del coro Lagun Onak y participó activamente en la creación del espectáculo músico-coreográfico *Saski-Naski* (1946), dirigido escénicamente por Luis Mujika. En 1955 fue destinado como organista de la iglesia de N.ª S.ª de la Concepción en Albany (Nueva York).

¹³ Fondo A107. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a107-coleccion-de-discos-familia-urreta/>

- *Luis Mallea Arejita-Belaustegui* (Munitibar, 1908 - Oñati, 2003). Religioso Canónigo Regular Lateranense, fue destinado en 1931 a Argentina, donde ejerció de organista en Rosario, para pasar en 1935 a Buenos Aires, como organista y maestro de capilla. En 1939 empezó a dirigir el coro «Lagun Onak» hasta que las autoridades franquistas le obligaron a su salida de Argentina, siendo trasladado a EEUU, a una parroquia del Bronx, donde estuvo 10 años. En 1977 regresó a Oñati¹⁴.
- *Fr. Estanislao Sudupe* (Azkoitia, 1915 - Puerto Rico, 1973). Realizó sus estudios en el Colegio Seráfico de Aránzazu, primero con Alejandro Valencia, y luego con el padre José María Arregui. En 1937 fue destinado a Cuba donde se desempeñó durante dos años como organista de la iglesia de San Francisco en La Habana. Tras una etapa formativa en Nueva York, regresó a La Habana, donde ejerció como organista.

Músicos civiles exiliados en América Latina

- *Sandalio de Tejada Sarabia*, Caracas. Abogado, músico y político nacionalista nacido en Bilbao. Como músico dedicó sus esfuerzos a la difusión del txistu, siendo secretario-gestor de la Asociación de Txistularis del País Vasco, creada en 1927. Como político fue miembro de Comunión Nacionalista Vasca. En el inicio de la guerra era miembro del Tribunal Popular de Euskadi. Marchó inicialmente a Santiago de Cuba, donde fue cónsul de España, y más adelante se estableció en Venezuela.
- *Joseba Badiola; Julián y Segundo Atxurra*, Caracas

“con los escasos niños con que contaba la incipiente colonia, se realizó una representación en el entonces Estadio de San Agustín, guiados por la pericia de Joseba Badiola, que venía de ofrecer su joven experiencia por los caminos de Inglaterra, entre los grupos de niños vascos exiliados que habían arribado a ese país. Además de

¹⁴ ERESBIL conserva algunas de las partituras del repertorio canónico de música sinfónico-coral con adaptaciones cantables al euskera de oratorios como *El Mesías* de Haendel, *La Creación* de J. Haydn, el *Requiem Alemán* de J. Brahms, *Elías*, de Mendelssohn o *Redemption*, de César Franck.

Joseba, los txistularis Isasti y los hermanos Oñatibia, más el señor Atxurra, pionero de los txistularis en Venezuela, se hizo sentir desde entonces en cuanto festejo se organizó”¹⁵.

- La saga familiar de los Iguain de Beasain, nos puede ilustrar otro caso de lo que podríamos llamar la combinación de emigración/exilio. En 1949 la familia se trasladó a la Argentina donde vivían dos hermanos del cabeza de familia, Pedro José Iguain. Éste, además de dedicarse a tareas comerciales, ejerció de organista en varias parroquias bonaerenses. Falleció en la capital argentina el año 1979.

Nicomedes Iguain, nacido en 1927, tuvo al parecer un contratiempo derivado de una actividad cultural que fue tomada como propaganda nacionalista, siendo ingresado un corto tiempo en prisión. En 1952 se trasladó a la República Argentina, estableciéndose en Buenos Aires. Fue fundador y director de “Eusko Kultur Etxea”, de la Agrupación vocal de cámara “Aberri” y del Instituto de Musicología “Aita Donostia”. Falleció en Buenos Aires el año 2005.

Gurutz Iguain, nacido en 1932, tras el viaje a la Argentina, se trasladó a Uruguay en Montevideo el año 1953. Participó en las actividades culturales del centro “Euskal Herria”, fundando el coro “Eusko Abeslariak”, que dirigió entre 1969 y 1992. Falleció en Montevideo el año 2005.

- *Ramón Muguruza* (Hernani, 1905 - Santiago de Chile, 1985). En 1930 fundó el Orfeón “La Unión musical”. Durante la República estuvo en el Batallón Alpino en Areo (Lérida), en el que formó un coro de soldados vascos. El año 1939 emigró a Chile instalándose en Valparaíso. Residió posteriormente en Viña del Mar, Quipué y Santiago de Chile, dirigiendo a lo largo de 45 años al Coro Vasco¹⁶.
- *Pilar Zubiaurre* (Garai, 1884 - México, 1970). Educada en una familia rodeada de artistas, desarrolló sus habilidades como escritora, pianista y marchante de arte, así como activista cultural organizadora en su domicilio de las tertulias “Los sábados de Zubiaurre”.

¹⁵ <https://presenciavascaenelfolklorevenezolano.blogspot.com/2022/05/blog-post.html>. Otros músicos relacionados con Caracas sería Gaizka Amutxategi (<https://centrosvascosvenezuela.com/jazoera-98/gaizka-amutxategi-el-txistulari-de-bolívar/>).

¹⁶ ERESBIL preserva su fondo documental, A86. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a86-ramon-muguruza/>

En 1922 se casó con Ricardo Gutiérrez Abascal, crítico de arte que firmaba con el seudónimo «Juan de la Encina». Tras la Guerra Civil, Zubiaurre y su esposo se exiliaron en Francia y de allí salieron en 1938 rumbo a México. Pilar Zubiaurre regresó a España por primera vez en 1951, regresando a partir de 1964 todos los años a España. La particularidad de no dedicarse profesionalmente a la música hace que su figura no sea tenida muy en cuenta en el ámbito musical, y sí más en el cultural en general y en el literario.

Músicos vascos y exilios europeos

- *Isidoro Fagoaga* (Bera de Bidasoa, 1893 - Donostia, 1976). Dotado de una excepcional voz, debutó en Bilbao en 1923 con la ópera *Amaya* de J. Guridi. Fue un destacado tenor wagneriano. En 1937, al conocer que la población de Gernika había sido bombardeada, decidió abandonar la actividad artística para siempre. Se exilió en San Juan de Luz, iniciando un período de actividad como escritor. En mayo de 1940 fue detenido por las autoridades francesas y recluido en el campo de concentración de Gurs, de donde es liberado al cabo de un mes. En 1948 fue el promotor de la revista humanista *Gernika* fundada en Iparralde y editada más adelante en Buenos Aires. Se exilió en Argentina, donde colaboró con el diario *La Prensa* de Buenos Aires. En 1964 regresó, instalándose en Donostia.
- *Gelasio Aramburu* (Andoain, 1896 - Donostia, 1968). Realizó los estudios para la carrera sacerdotal en el Seminario de Burgos, siendo Laguardia su primer destino en 1921 para ser destinado el mismo año a Pasajes Ancho. En Pasaia crea la Schola Cantorum, que llegó a tener 70 niños cantores. Cuando estalló la guerra civil se exilia en Iparralde, donde junto con el P. Donostia funda en Biarritz la Coral Sine Nomine. En 1945 es destinado inicialmente a una parroquia de Madrid hasta que en 1947 es nombrado maestro de capilla de la parroquia de San Vicente en Donostia. En la misma creó la Escuela de Tiples y el coro parroquial con el nombre de Sine Nomine.
- *Regino Sorozábal* (Donostia, 1900 - Madrid, 1971). Violonchelista y compositor, en 1925 obtuvo por oposición la plaza de profesor de Violonchelo del Conservatorio de Vitoria. Durante la guerra

civil fue apresado por los nacionales, y tras un breve período en Barcelona por haber sido canjeado y devuelto a zona republicana, terminó en el campo de concentración francés de Gurs. Durante su período de exilio francés llegó a Biarritz, donde trabajo por un tiempo como violonchelista y pianista de cabaret. De regreso a España residió un tiempo en Madrid, donde antes de la guerra había sido director del Orfeón Municipal, y después pasó a ser miembro de la Orquesta Filarmónica, dirigida por su hermano Pablo¹⁷.

- *Francisco Escudero* (Donostia, 1912 - Zarautz, 2002). Realizó sus estudios musicales en Donostia y Madrid. Durante la guerra civil luchó con las milicias vascas. En 1941, de regreso a España, fue enviado a un campo de concentración en Miranda de Ebro, donde permaneció un año. En 1945 fue nombrado maestro de música de la Santa Misericordia y director de la Sociedad Coral, ambas de Bilbao. En 1947 obtiene la cátedra de armonía y composición en el conservatorio de San Sebastián. ERESBIL conserva el fondo principal de su creación musical¹⁸.

Los niños de la guerra

Los niños vascos cantores en Inglaterra

Más de 3.800 niños fueron evacuados a Inglaterra, acompañados de maestras, auxiliares, sacerdotes, doctores y enfermeras. Uno de los sacerdotes, Eduardo Gorosarri, formó un coro con los niños que interpretaban un repertorio de cantos vascos. En 1937 actuaron en el Albert Hall de Londres, y a solicitud de la BCC, Gorosarri impresionó en Londres dos discos dobles con ocho cantos vascos. Para ello, tuvo que llevar a la capital inglesa a 50 cantantes, 40 niños y 10 maestras y auxiliares¹⁹. El People's Songs Distributors for the Basque Children's

¹⁷ ERESBIL preserva parte de su creación. Fondo A066. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a066-regino-sorozabal/>

¹⁸ Fondo A123. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a123-francisco-escudero/>

¹⁹ ARRIEN, Gregorio. "El exilio vasco en Gran Bretaña, 1937-1940: En el 75 aniversario de las evacuaciones". En *RIEV*, 56, 2 (2011), pp. 691-917, consultable en <https://www.basquechildren.org/-/docs/articles/elexiliovasco> (consultado en 27/03/2024).

Committee publicó hacia 1938 un cuaderno de música con el título “Songs of the Basque children”, contenido 20 canciones, con letras traducidas al inglés²⁰.

Partituras de los niños de la guerra en Rusia

En 2019 aparecía como documento del mes publicado por el Arxiu Nacional de Catalunya la “Partitura del himno de los niños evacuados a la URSS durante la Guerra Civil”, una partitura escrita por Antonio Paños en 1940 y dedicada a los niños españoles de la URSS. La partitura, como indica la página web del ANC “está incluida dentro del fondo documental del Centro Español de Moscú (AGE), depositado en el Archivo Nacional de Cataluña, con la correspondencia que la dirigente del PCE Dolores Ibárruri “la Pasionaria” mantenía con los niños y los jóvenes españoles refugiados en la Unión Soviética”²¹.

En 2023 se depositaban en el archivo de la Banda de Música de Vitoria-Gasteiz el conjunto de 72 ejercicios musicales para tuba compuestos por Ignacio Luis García Luque. Nacido en Bilbao en 1928, fue uno de los 3.000 niños que embarcaron en el *SS Habana* rumbo a la URSS. Los había compuesto para enseñar música a los españoles exiliados en Rusia, con la idea también de transmitir melodías tradicionales de distintas autonomías de España. Había entrado con 14 años en la escuela militar de Saratov, donde estudió música, tocando primero la tuba y más adelante el trombón. Fue músico profesional en el Teatro Hermitage, el Teatro Gorki, el Teatro del Arte, y en la Filarmónica de Moscú²².

²⁰ Contiene la música y la letra de 20 canciones, entre ellas “Aunque me ves (Basque jota)”, “Andre Magdale (Basque jota)” y “Boga, boga (Sailor’s song from Vizcaya)”. Puede consultarse en ERESBIL, E/ZZB-125.

²¹ <https://anc.gencat.cat/es/detall/article/Nou-article-00736> (consultado en 27/03/2024).

²² RIOJA ANDUEZA, Iker. “Partituras para que la historia del exilio siga sonando: la música de los niños de la guerra en Rusia vuelve a Euskadi”. En El Diario.es, 04/12/2023. https://www.eldiario.es/euskadi/partituras-historia-exilio-sigasonando-musica-ninos-guerra-rusia-vuelve-euskadi_1_10739085.html (consultado en 25/03/2024).

Eresoinka, proyecto musical derivado del conflicto bélico

El proyecto de embajada artístico-cultural proyectada por el Gobierno vasco de José Antonio Agirre para la difusión del arte y cultura vascas en Europa comenzó su primera gira artística en diciembre de 1937, en la sala Pleyel, de París, tomando parte en esa representación más de 100 artistas. Su trayectoria ha sido bien trazada por Arana-Martija (1986) y Regnier (2013). Tras dos años de difusión, en 1939 una parte de sus integrantes optaron por el exilio. A modo de ejemplo, y sin pretender ser exhaustivos mencionaremos brevemente algunos de estos componentes:

- *José Uruñuela* (Vitoria-Gasteiz, 1891 - Donostia, 1963), compositor. Residió en París hasta su regreso a San Sebastián en 1946²³.
- *Yon Oñatibia* (Oiartzun, 1911 - Oiartzun, 1979), txistulari. Se exilió en 1939 a la República Dominicana, pasando en 1940 a Caracas. En 1946 se traslada a Estados Unidos, ocupando el cargo de delegado del Gobierno Vasco en el exilio hasta su regreso en 1963²⁴.
- *Paulin Urresti*, cantor. Exiliado tras la guerra ejerció de promotor de actividades culturales y artísticas. Al comenzar la II Guerra Mundial marchó a Venezuela, donde fundó la Asociación Vasca de Socorros Mutuos y promovió el coro Pizkunde Abesbatza en Caracas en 1940²⁵.
- *José M.^a Arregi* (Donostia, 1918 - Donostia, 1997), dantzari. Durante la guerra civil permaneció en París donde trabajó de fotógrafo. Tras cuatro años en el Batallón de trabajadores en el Campo

²³ Su fondo musical se conserva en ERESBIL, Fondo A005, José Uruñuela. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a005-jose-urunuela/>

²⁴ La documentación relativa a Yon Oñatibia se encuentra por una parte en el fondo musical conservado en ERESBIL, Fondo A124, Yon Oñatibia <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a124-yon-onatibia/>; y por otra en el fondo *Jon Oñatibia Papers* en la Jon Bilbao Basque Library de la Universidad de Reno. <https://archive.library.unr.edu/public/repositories/4/resources/3625>.

²⁵ ERESBIL conserva un disco del coro Pizkunde dirigido por él, grabado año 1958.

de Gibraltar, regresó a Donostia y según la biografía que su viuda entregó a ERESBIL “forma el grupo de danzas Kiliki, que con sus éxitos servirá de camuflaje a la actividad clandestina”²⁶.

- *Ramón Laborda* (Bergara, 1892 - Erreenteria, 1965), cantor y sacerdote. Fundó, a sugerencia del P. Donostia, el movimiento *Pospoliña* en 1933, con la finalidad de educar a los niños en el canto, el teatro y la danza. Tras su paso como cantor de Eresoinka, residió en Burdeos unos años en casa de un sacerdote. Vuelto en la posguerra, vivió primero en Pasajes San Pedro y en 1955 en Erreenteria. En los últimos años mantuvo relación con el matrimonio Jorge Oteiza e Itziar Carreño²⁷.
- *Luis Mariano* (Irún, 1914 - París, 1970), cantor. Una vez disuelto el grupo Eresoinka, permaneció en Francia siendo admitido como alumno en el Conservatorio Jacques Thibaud de Burdeos. A partir de 1940 desarrolló una fulgurante carrera como cantante lírico, especialmente en el género de la opereta.

Para finalizar las menciones a Eresoinka, señalaremos que en 1938 grabaron varios discos en París. Pocas veces se indica sin embargo que el coro Eresoinka participó también en el disco *Chants de la guerre d'Espagne* grabado en los estudios de Polydor en París, el 21 de diciembre de 1938 con orquesta bajo la dirección de Gustavo Pittaluga y Rodolfo Halffter, y publicado en enero de 1939 por “La Voz de España”, sello subsidiario de la discográfica “Le Chant du Monde”²⁸.

²⁶ ERESBIL, Fondo A095, José M.^a Arregui. <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a095-jose-maria-arregui/>.

²⁷ El portal de la danza *Dantzan.eus* ha incluido en fecha 03/10/2023 el artículo de Jose Ignazio Ansorena, “Ramon Laborde eta Poxpoliñak”. <https://dantzan.eus/kidea/ansorena/ramon-laborda-eta-poxpolinak> (consultado en 22/03/2024), con un repaso completo a la biografía del sacerdote cantor.

²⁸ Véase Iñaki Berazategi. “El legado oculto de Eresoinka”. *Naiz*, 2018/10/30. https://www.naiz.eus/es/hereroteca/7k/editions/7k_2018-12-30-06-00/hereroteca_articles/el-legado-oculto-de-eresoinka

Extensión cultural vasca en América latina

- *El Coro Pizkunde* fue una agrupación coral integrada por un grupo de refugiados vascos de los llegados a Venezuela hacia el año 1939. Debutó en el Teatro Municipal de Caracas en 1940. Arantzazu Amezaga rememora en un artículo el repertorio del coro: “*El Agur Jaunak, Arroxa Lilia, Ama begira zazu, Bigarren kalez kale*, unidos al *Agur Maria, Jerusalem* y *Christus factus est, Requiem...* componían el repertorio inicial al que se fueron agregando canciones venezolanas”²⁹.
- *Saski Naski* (Argentina)³⁰. El 12 de julio de 1943 se estrena en el Teatro Victoria de Buenos Aires el Espectáculo de Arte Folklórico Vasco “*SASKI NASKI*”, bajo la dirección artística de Luis de Mújica, autor asimismo del guión de escenificación. La música estaba formada por melodías y danzas tradicionales vascas armonizadas y arregladas por Francisco de Madina; dirección de coro, Rafael Anduaga; coreografías de Dora Kriner; escenografía de Félix de Munoa y Néstor de Basterrechea.
- *Coro Lagun Onak*. Fundado el 6 de enero de 1939 por un grupo de vascos radicados en Argentina, pronto se transformó en coro mixto dedicado tanto al repertorio de canciones vascas y argentinas como al repertorio sinfónico coral. Fue dirigido por Luis de Mallea hasta 1967.
- *Coro Vasco de Euzko Etxea Chile*. Nace como Orfeón Vasco el año 1931, pero fue a partir de 1940 cuando al sumársele el coro vasco de refugiados que llegó en el Winnipeg, aumentó sus capacidades

²⁹ AMEZAGA, Arantzazu. “El sonido del exilio”. En *Deia*, 10/06/2013. <https://www.deia.eus/opinion/tribuna-abierta/2013/06/10/sonido-exilio-5327752.html> (consultado en 25/03/2024). Eresbil conserva un disco de 33 rpm de esta agrupación: *Coro vasco “Pizkunde”*, director Paulin de Urresti. [Caracas]: Caraballo Gramcko Hijo, [1958]

³⁰ ERESBIL conserva dos fondos relacionados con Saski-Naski, el fondo del director escénico Luis de Mújica, <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a076-saski-naski/> y el fondo del P. Madina con las partituras realizadas para “Saski-Naski”, <https://www.eresbil.eus/sites/fondos/es/a011-francisco-madina/>.

artísticas. Fue dirigido durante 45 años por el músico hernaniarra Ramón Muguruza.

Un caso especial: ¿podemos hablar de exilio de género?

En el ámbito de la literatura se ha avanzado en el estudio de la categoría Género-exilio y tal y como afirma Josebe Martínez el Género-exilio conforma ya “un paradigma analítico muy útil para abordar el examen de la literatura hispánica y otros futuros retos de las ciencias humanas y sociales”³¹.

El caso de la música navarra Emiliana de Zubeldia (Salinas de Oro, 1888 - Hermosillo, Sonora, 1987) es curioso porque, sin ser propiamente una exiliada, más bien una emigrante, sin embargo, no pocas veces ha sido considerada una exiliada. Huyendo de una situación familiar que no permitía sus expectativas artísticas, se estableció primero en París, y luego en América, estableciéndose finalmente en Hermosillo, Sonora, en cuya Universidad fundó en 1954 la Academia de Música, en la que llevó a cabo una incansable labor docente hasta el final de su vida.

Como resumen, y gracias a la labor de los investigadores en los últimos años, se ha avanzado mucho en el conocimiento principalmente de los exilios en relación a la música y los músicos. Pero quedan por completar temas como las instituciones musicales creadas por el exilio en Latinoamérica (Coros, Grupos de Txistu, Grupos de danza), el análisis y comparación del repertorio, o la localización y digitalización de documentos musicales.

³¹ MARTÍNEZ, José. “Género-exilio como categoría de análisis comparativo. Una hipótesis”. En *Los mitos del exilio 1936-1939 = 1936-1939 gerrako erbestearen mitoak*. Donostia: Hamaika Bide Elkartea, 2016, p. 265

Bibliografía

- ALZURI MILANÉS, Miriam. *Pilar de Zubiaurre: En la penumbra familiar*. Bilbao: Muelle de Uribarri Editores, 2015.
- ANSORENA, José Luis. *Aita Donostia: P. José Antonio de San Sebastián - José Gonzalo Zulaica Arregui*. Donostia: Kutxa Fundazioa, 1999.
- ARANA BAREÑO... [et al.]. *Iparragirre*. Bilbo: Euskaltzaindia, 1987.
- ARANA MARTIJA, José Antonio. *Eresoinka: Embajada cultural vasca 1937-1939*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1986.
- AZCONA, José Manuel, Ana URRUTIA y Julen LEZAMIZ: *Las manifestaciones culturales del exilio vasco en Argentina, Uruguay y Chile (1939-1960)*. Valencia: Tirant humanidades, 2019.
- AZPIAZU, José Antonio. *Francisco de Madina: Sacerdote y músico vasco = Priest and Basque musician = Apaiz eta euskal musikari*. Oñati: Oñati Abesbatza, 2002.
- BAGÜÉS, Jon. “Enrique Jordá, director de orquesta”. *Musiker* 9 (1997): 51-53.
- BETI SÁEZ, Iñaki y Mari Karmen GIL FOMBELLIDA. *Exilio y artes escénicas = Arte eszenikoak erbestean*. Donostia-San Sebastián: Saturrarán, 2009.
- Cartas a Emilia. Comp. Isabel Quiñones Leyva y María Isabel García Alegria*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2004.
- Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)*. Ed. Iker González-Allende. Woodbridge: Tamesis, 2014.
- EREÑA MÍNGUEZ, Germán. *Isidoro Fagoaga: el tenor olvidado*. [Iruña]: Nafarroako Gobernua; Bera: Udala, 2018.
- ITURRIOZ IBARLUCEA, Jesús. *Yon Oñativia Audela, 1911-1979 gogoratuz = Recordando a Yon*. Oiartzun: Udala, 2004.
- IZURRATEGUI, José. *Compositores, organistas y cantores azkoitanos*. Conferencias culturales. Azkoitia, 1950.
- JAKA LEGORBURU, Ángel Cruz de. *Iparragirre: en el centenario de su muerte*. Donostia: Argitalpen eta Publikapenen Gipuzkoar Erakundea, Euskalerriaren Adiskideen Elkartea-reна: Donostiako Aurrezki Kutxa Munizipalaren Kultur Ekintza, 1982.

LORENTE BILBAO, José Ignacio: “Danza, cine y propaganda. Elai-Alai, coreografía y dramaturgia del imaginario vasco en el exilio”. *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional.* Eds., Belén Vega Pichaco, Elsa Calero Carramolino y Gemma Pérez Zalduondo. Granada: Editoria Libargo, 2019, 207-226.

PÉREZ AGUIRRE, Casimiro J. J., Vidal Pérez de Villareal. *Escritores de la provincia capuchina de Navarra-Cantabria-Aragón 1900-2000.* Pamplona: Curia Provincial de Capuchinos, 2000.

REGNIER, Philippe. *Eresoinka. De Sara à Paris: La formidable épopee d'une poignée de réfugiés basques en Iparralde 1937-1939.* Bayonne : Iru Errege, 2013.

VARELA, Leticia. *Maestra maitea.* Hermosillo [Mexico]: Pro Música, 1992.

EUSKAL DANTZA TRADIZIONALA ERBESTEAN

Faustino ARANZABAL
(Kresala, Arteleku)

Apunte labur eta orokor hauek erbesteko euskal dantzaren inguru-koak dira. Oro har, dantzaren bilakaeraren testuingurua azalduko dugu, XX. mendearren lehen erdia pasatxo, etenik gabeko soka luze batean atzerrian zein Euskal Herrian katebegian garatu zena.

Dantza: hizkuntza unibertsala

Dantza, funtsean, unibertsala den adierazpen-hizkuntza komunitario gisa ulertzeko premisatik abiatzen gara. Horretarako euskal dantza tradizionala azaldu eta azpimarratuko dugu, zer den eta zeri deitzen diogun, eta bere testuingurua, aztergai dugun panorama eta esparru orokor batean. Dantza tradizionalak, funtsean, berezko lengoia adierazkorra eta artistikoak dira, gizarte bizien bilakaeran kokatutako kultura-esparruen barruan garatuak. Horrela, dantza folklorikoa edo “izaera” duena komunitate baten ondare sozialaren parte den dantza genero kohesionatzailea da, gizartea hezur-mamitzen duena.

“Folklore” hitzaren neologismoa 1846an sortu zuen Willian Thoms britainiarak eta “herri-jakinduria” esan nahi du. Beren imaji-

nario kolektiboaren zati bat biltzen duten herrien nortasunari lotutako sustraiko dantzez ari gara. Jai-ospakizunen inguruko dantzak dira, partekatze garatua dutenak, gizartean onartuak, ikusiak eta barneratuak. Oro har, nolabaiteko prestakuntza eskatzen dute, eta ospakizun patronalen, zibilen eta protokolozkoen esparruan egiten dira.

Bereziki, euskal dantzaren funtsezko ezaugarria izaera unibertsaleko alderdi koreografiko batzuen berezitasunean kokatzen da, XVI. mendetik XIX. mendera bitarteko landa-munduaren ezaugarri sinboliko eta tradizionaletan. Euskal Herriko folklore-dantzek morfologia oso egituratua eta erritualizatua dute, eta ondare immaterial aberrats bat irudikatzen dute, denbora-tarte zikliko batean kokatua, modu orokorrean esanda inauterietatik corpusera doana, urtero neguko eta udako solstizioen artean doana.

Gizarte dinamikoetan, dantza horietako batzuk nabarmen aldatzen dira, hainbat aldaeratarako bidea emanez. Erromantizismoaren eta euskal nazionalismoaren mugimendu historikoen eragina dela eta, herrialdeko azken ehun urteetan dantza folklorikoak bizi-bizi transmititu, berritu eta birsortu dira. Oraindik ikusteko dago, etengabeko mugimendu eraginkorraren mende baten ondoren, euskal dantza herrikoiaren atlas koreografikoaren ondare-zati gisa zer gera daitekeen. Denborak eta gai honen inguruau egiten diren azterlanek zehaztuko dute bidean zehar ahaztuta zer geratzen den eta/edo kasurik onenean —eta zorte apur batekin— zer gelditzen den.

Europako Dantza Akademiaren jatorria

Jakina denez, 1660an, Ipar Euskal Herriko dantzariek Zuberoako dantzak egiten zituztenean, Luis XIV.ak haien trebetasuna egiaz-tatu ahal izan zuen, eta Donibane Lohizunen dantzatzen ikusi zituen, Austriako Maria Teresarekin ezkontzean elkartu zuten estatu-ezkontza eta haren omenez antolatu ziren ezkontzak zirela eta. Hurrengo urtean, 1661ean, Luis XIV.ak 25 euskal dantzarik osatutako talde handi bat eraman zuen Parisera, sortu berria zen Parisko Operaren Errege Akademian parte har zezaten.

Ikusmolde enpiriko batetik, hori egiaztatzen duen ikerketa akademikorik ezean, baliteke hori izatea tesirik ulergarriena Pas de Basque eta Saut de Basque dantza- urratsen terminoak akademiaren nomencla-

turan jasotzeko. Mundu osoan ez dago ballet eskolarik *Pas de Basque* eta *Saut de Basque* urratsak erakutsi eta dantzatzen ez dituenik. Berez, askotan errepikatutako topikoa eta estereotipoa gorabehera, izena sor-terriari zor dioten bi dantza-urrats bakarrak dira.

Objektiboki aztertuta arrazoizko antzekotasunak daude euskal dantzen urrats batzuen eta dantza klasikoaren beste batzuen artean, batez ere Gipuzkoakoak eta Zuberoakoak direnak, baina baita dantza klasikoaren eta Espainiako bolero-eskolaren, Italiako Medici gorte-dantzaren eta Europako folkloreaten izaera tradizionaleko beste dantzen artekoen artean ere, hala nola irlandarra, proventzala edo andaluziarra. Horietan ere antzekotasun harrigarriak ikus daitezke Frantziako hiriburuau jaiotako dantza- preklasiko akademikoaren dantzen urratsekiko.

Horrela, Europan ospe handiko maisuen tipologia zabala dugu, eta, bertan, Ilustrazioaren mugimenduarekin, gerora, jakingurek, literatoek, kronikariek eta bidaiaiek erreferentzia puntualeko argitalpenetan emango diren dantza-tratatu ospetsuetara joko dute. Lau mendetan zehar, dantza-maisuaren figura pixkanaka sortzen joan zen, ohi ez bezalako gorakada bat hartu zuen eta bere eragina ezarri zuen Mendebaldeko Europako jarduera ludiko orotan. Bere irudia transbertsala izan zen maila sozial guztieta eta garrantzi nabarmena izan zuen ospakizun komunitarioetan.

XIX. mendetik aurrera, XX. mendera arte, dantza-maisuaren figuraren gainbehera eta beherakada hasi zen, eta figura hori ia desagertu egin zen. Arrazoia askotarikoak izan daitezke, hala nola egitura sozialen eta gustuen aldaketak, eta aisialdia bizitzeko beste modu batzuk. Horregatik, gertaera hori azterzeak aukera ematen digu apurka-apurka izan duen bilakaeraren, protagonista garrantzitsuen eta, nola ez, garatzen joan ziren testuinguru soziopolitiko eta kulturalen ikuspegia izateko.

Transmisioa: XVIII. mendeko dantza-maisuaren ereduaren transizioa XX. mendeko dantza taldeenera

Gipuzkoa eta Donostia, bereziki, euskal dantza tradizionalaren munduan erreferente izan zirela argi dago, eta Juan Ignacio de Iztueta folklorista, idazle eta dantza-maisua izan zuen jatorri nagusi. Antzina, dantza tradizionalen mantentzea irakasten eta eskola sortzen ari ziren

dantza-maisuen ezagutzaren ondare esklusiboa zen, inolako kontside-razio geografikorik gabea.

Europako dantza koreografikoen lehen bilduma idatzi eta inpri-matuen artean, Iztuetak *Gipuzkoako dantzak* liburu ospetsuarekin argitaratutakoa dago. Irakasle lanetan Jose Antonio Olano dantza-maisuak jarraitu zuen, eta haren ikasle nagusia Jose Lorenzo Pujana izan zen, irakasle arrakastatsuen maisua, hala nola bere seme Candido Pujanarena eta Jesus Luisa Esnaola iraultzailearena.

Juan Ignacio de Iztueta (Zaldibia 1767, Donostia 1845)

Historialaria, idazlea, folklorista eta dantza-maisua izan zen. Jatorri kapare eta bizitza gorabeheratsua izan zuen, eta, dirudienez, dantzari trebe gisa nabarmendu zen. Maisuen maisutzat hartua, aitzin-daria izan zen euskal folkloreko dantzen bilketan. 1824an argitaratu zuen *Gipuzkoako dantzak* lana mugarririk bat izan zen euskal dantzen kontserbazioari dagokionez, eta bertan 36 dantza ezberdin deskribatzen dira zehatz- mehatz. Bi urte geroago, beste edizio bat argitaratu zuen partitura doinu osoekin. Ondoren, bere ikasle José Antonio Olano euskal dantza herrikoiaren lehen transmisore zuzena bihurtu zen, eta horrek lekukoa hartu zion, Jose Lorenzo Pujana ikasle eta ondorengo maisuaren bitartez.

Candido Pujana (Ordizia 1905, Donostia 1985)

Dantzaria eta dantza-maisua. Esan bezala, Jose Lorenzo Pujana dantza-maisua, Olanoren ikasle izandakoa, zuen aita, eta Olano, era berean, Iztuetaren ikasle izan zen. Aitaren agindupean hasi zen Candido dantzaren munduan. Haren heriotzaren ondoren, Donostiako Dantza Eskolako buru bihurtu zen. 1948an Goizaldi euskal dantzari taldea sortu zuen, eta horrela, Candidok utzitako ondarearen bidez, gipuzkoar dantzaren transmisió-lan garrantzitsuari jarraitu zion.

Esan beharra dago Goizaldi funtsezko dantza taldea izan dela, XVIII. mende hasierako dantzaren tradizioaren ortodoxiaren akti-borik zuzenena gisa ulertuta, maisuz maisu jasoa eta transmititua. Laburbilduz, XVIII. mendeko dantza tradizionaleko maisuaren figu-raren zuzeneko herentziaren emaitza izan da, XX. mendeko Euskal Herriko dantza taldeen egitura organiko berezietara eramana.

XX. mendeko lehen bi hamarkadetatik aurrera, dantza taldeen aroa hasi zen euskal nazionalismoaren mugimendutik eta kontzeptu eszeniko berritzaileetatik hurbil, eta talde horiek pixkanaka garrantzi handiagoa hartu zuten, talde horien zuzendariak dantza tradizionaleko antzinako maisuen figurarekin parean jarrita —eta batzuetan kontrajarrta—; izan ere, kasu batzuetan, azken horiek ideia kontserbadore sakonen erregimen nazionaletik hurbil egon ziren, eta hori guztia, gainera, euskal hiriburueta hiriguneetan, lurrealde txiki baten barruan gertatzen zen kontsumo eszeniko eta protokolarioko merkatuaren testuinguruan.

Dantza antzeztuaren eta dramatizatuaren eragin exogenoa

Euskal mugimendu erromantiko eta nazionalistak desagertzear zegoen euskal kultura tradizionalaren ondarea berreskuratzea bultzatu zuen. Horretarako, funtsezko bi faktorek bat egin zuten. Alde batean, ondare immateriala berreskuratzeko lana, hainbat adituk egina: Resurreccion Maria Azkue, Jose Gonzalo Zulaika Arregi —Aita Donostia izenez ezagunagoa—, José Miguel de Barandiaran, Jorge Riezu eta abar. Horrela, Euskal Jaiak edota Aste Nagusiak bezalako festa handien testuinguruan, alderdi jakin batzuetan desagertzeko zorian zegoen kultura berreskuratu zuten; eta, bestetik, Errusiako Ballet deitutakoek nazioarteko eszena irauli zuten, Europa osoa zeharkatuz, garai hartako korronte artistikoek erakarritako sortzaile eta intelektualak bor-borka zeuden garaian.

Testuinguru horretan, herrialdeko ekintzaileak, maisu, dantzari, musikari, kompositore, margolari, idazle eta enpresariak biltzen zituztenen artean, euskal musika eta dantza lehengai ezin hobea zirela sinetsita, Errusiako Balletetako eredu dramaturgiko iraultzaile horiek moldatu eta aplikatzeko antolatu ziren, Euskal Herrian zein Espainiako Gerra Zibilaren eta erbestearen garaiko Europako hiriburu nagusietako batzuetan erakutsitako dantza- eta folklore-eszenaratze berrituak abiaraziz.

Aurkako egoera horiek gorabehera, lehen urteak benetako pizkunde baten urteak izan ziren, mugimendu artistikoak sortzeari dago-kionez. Dantza arloari dagokionez, nahitaez aipatu behar dira Sergei Diaghilevén Errusiako Ballet ezagunak, nazioartean dantzaren panorama irauli zutenak, paradigma eszeniko berri bat sortuz, artearen hainbat

lengoiaia, hala nola pintura, literatura edo musika, batu eta bateratzean oinarritua, betiere dantzarenarekin batera.

Ballet horienak Lehen Mundu Gerran euskal hiriburueta behin eta berriz egindako bisitak oso estimatuak, aintzat hartuak eta balioetsiak izan ziren. Sergei Diaghilev enpresaburuaren beraren arrakasta nabarmendu behar da, Anna Pavlova lehen dantzari errusiarra eta Vaslav Nijinski eta Bronislava Nijinska anai-arrebak lagun zituela. Ballet errusiar iraultzaileen lan ezagun askotan parte hartu zuten Igor Stravinski, Maurice Ravel edo Nikolai Rimski-Kórsakoven musikekin.

Era berean, eragin nabarmena izan zuen Nikita Balieffen Moskuko Balletak Euskal Herrira egindako birak, frantsesetik La Chauve-Souris deituak, hau da, “Saguzarra”. Aktore, idazle eta zuzendari errusiar horrek antzerki eta musika generoko dramaturgiak sortu zituen, konzeptu eszeniko berean bat eginez: ipuinak, kondairak, mitoak, kantu eta dantza errusiar tradizionalak. Eredu horrek eragin handia izango zuen gerora euskal lurraldetan dantzaren garapenean.

Euskal pizkunde: dantza-antzerki nazional adierazpen eszenikoaren eta abangoardia artistikoaren jatorria

Zalantzarak gabe, Europako historia berriaren XX. mendeko lehen lau hamarkadak kontinente zaharreko geopolitikaren eremuko garairik asaldatuenetakotzat har daitezke, bai nazioan, bai nazioartean. Gogoan dugu Lehen Mundu Gerra eta beste hainbat, hala nola Errusiako Iraultza, Bigarren Errepublika, Spainiako Gerra Zibila, Gernikako bombardaketa eta Bigarren Mundu Gerra.

Gertakari historiko horiek eragin erabakigarria izan zuten Euskal Herrian, euskal mugimendu errromantiko eta nazionalista kaleidoskopio baten moduan sortu baitzen hainbat eremutan, Europako arte eszeniko artistikoen ereduak nortasunaren eta autobaiez tapen politikoaren erreferente gisa hartuz Euskadiko Herri Arte baten adierazpen artistiko nazional baten definizioan.

Horrela, XX. mendeko hiru hamarkadako denbora-tarte bat nabarmendu behar da, gutxi gorabehera 1920ko hamarkadaren erdialdetik 1950eko hamarkadaren amaierara bitartekoak. Talde horiek, bakoitzaren berezitasun kualitatiboak alde batera utzita, euskal dantza berritu zuten, oro har, Bigarren Errepublika baino lehen hasitako

dantza eszenaratuaren esparruan, diktadura frankistaren garaia iritsi arte.

Kontzeptu berritzailea izan zen bere garaian, eta orkestrako egitura klasikoak, musika sortu berriak eta enkarguzkoak, abesbatza eta ahots handien parte hartzeak, interpreteak eta dantzariak, eta artista plastikoek diseinatutako kutxa eszenikoak bildu zituzten, azkar eta bat-batean eszenografo eta figurinista bihurtuta. Zalantzarik gabe, azpimarratzeko da Segundo de Olaeta musikari eta folkloristak Elai Alai bere lehen haur taldearekin ereindako hazia, urte batzuk geroago loratuko den eta aurrerago jorratuko dugun beste formazio genealogia bati bide emango dion proiektu hasiberria.

Batez ere, Saski Naski eta ondoren Eresoinka konpainien sorkuntzak eta eraketak —nahiz eta bi kasuetan bizi-zikloaren garaia laburra izan den— praktikan Euskal Herriko benetako enbaxada kulturalak izatea ekarri zuen, euskal herriaren historia hurbilean eta euskal pizkundearren eta dantza antzeztuaren mugimendu osoan oso sustraitua eta gogoratua den aztarna utzita. Hori guztia, gainera, gerren arteko eta gerraosteko erbestealdi guztiz prekario baten garaian, helburu horiek hain egitura ahulekin gauzatzea oso lan konplexua zen garaian.

Bai Saski Naskiren bai Eresoinkaren proposamenetan, etorkizunerako proposamenetan eragina izango duten hainbat pieza eszeniko errepikatzen dira, “Sagardotegian”, “Zortziko”, “Oñazez” edo “Sirimiri” izenburuko lanekin. Euskal Herriaren iruditeria sozialak bereganatu, barneratu eta normalizatu egin zuen, tradiziozko dantza kostunbristaren errepertorio gisa, kostaldeko eszenekin, errromeriekin, mendi eta landa girokoekin, edo protokolokoekin, hainbat ipuin, fabula eta elezaharren bidez josiak, bere dramaturgia propioekin.

Saski Naski: Arte Eszenikoen Elkartea (Donostia 1928-1935)

Zalantzarik gabe, euskal enbaxadore handi baten osotasun eta batasun gisa planteatutako sormenezko proiektu gisa tamaina handiko antzerki nazional baten lehen adierazpen eszenikoa da. Antonio de Oruetak sortu zuen 1928an Donostian, Saski Naski euskal folklorea antzezteko erakundearen buru izan zen talde eta zale ugarirekin batera. Nikita Balieffen Moskuko Balleten ereduari jarraituz, musika, kantua, dantza eta dramarekin euskal antzerki nazional bat sortzeko lehen proiektua izango da.

Horrela, Saski Naskik talde eta pertsona hauek elkartu zituen: Donostiako Orfeoitik etorritako abesbatza misto bat; José Olaizolak eta Tomás Garbizuk zuzendutako Donostiako Orkestra Sinfonikoko maisuak; Nicanor Zabaleta bezalako harpa jotzailearen kalitatezko instrumentistek osatutako orkestra bat; Jon Zabalo eta Pedro Antequera ilustratzaileak; eta Berri, Ipar Euskal Herriko eta Donostiako dantzari talde bat, Jesus Luisa Esnaola koreografo iraultzailearen zuzendaritzapean. Proposamen berritzaile horren lorpenak bere fruitua eman zuen, Parisen zein Madrilen, euskal lurrealdeko hiri gehienetan ez ezik kritika eta publikoaren aldetik ere arrakasta handiz aurkeztu ziren hainbat lanekin. 1935etik aurrera, antolaketa-egitura konplexu hori lausotzen joan zen, eta Buenos Airesen, Argentinan, jarraitu zuten agerraldi eta arrasto txikiak izan ziren arren, azkenean Buenos Aires hiriburuaren inguruan desagertu egin zen pixkanaka.

Eresoinka: Euskal Kultur Enbaxada (Sara 1937-1939)

1937an, Gernika eta Durangoko bombardaketan ondoren, Jose Antonio Agirre erbesteko lehen Eusko Jaurlaritzako lehendakariak Gabriel Olaizola musikariari kultura artistikoko proiektu nazional handi bat sortzeko agindu zion, munduari erakusteko eta euskal herriaren nortasuna eta arima erakusteko diseinatua. Euskadiko lehen lehendakariaren agintalditik zuzenean euskal gizarte zibilaren beraren barne- antolaketa horizontal eta independente izatera pasatutako sor-kuntza baten adibide da Eresoinka enbaxada.

Horrela, Olaizolak Saran (Lapurdi) bildu zuen, garai hartako abeslari, musikari, dantzari eta artista plastiko nabarmenen multzoa, eta oso denbora gutxian ikuskizun handi bat egin zuen formatu handian, hiru urtez jarraian Europako hiriburu nagusietan biratu zuena Eresoinka Euskal Kultur Enbaxada izenekoa. Guztira 100 artista baino gehiago izan ziren, osagarri nagusitzat abesbatza nazional bat zutela; baita Jesus Guridi eta Jose Uruñuelaren obren inguruko interpreteen orkestra bat ere; Aurelio Arteta, Jose Arrue edo Jose Maria Ucelayk diseinatutako eszenografiak; eta Jesus Luisa Esnaola maisu eta koreografoak zuzendutako dantza talde trinko bat.

Berak zuzentzen zuen Donostiako Kiliki taldearen zatirik handi-narekin egin zuen dantza talde hori Luisak, eta zenbait dantzarik urte batzuk lehenago ere parte hartu zuten Saski Naskiren lehen proiektuan.

Horrela, “Zortziko”, “Sirimiri”, “Akerlanda”, “Lau dantzak”, “Ilgaba” edo “Pas de Basque” izenburu zuten obra ezagunak egin zituzten, guztiek 1939ra arte antzeztuak eta Londres, Paris, Brusela, Amsterdam edo Rotterdameko opera antzoki nazional garrantzitsuenetan erakutsiak, 1939ko uztailean Eresoinka Euskal Kultur Enbaxada behin betiko desegin zen arte.

Proiektu horretan aritu ziren dantzariek Luisa Esnaola koreografoak garatu zuen lan erraldoia agerian utzi zuten. Koreografo horren lan sortzaile handia erakutsi zuten, dantza-lan berriak zehaztasun osoz prestatuta eta osatuta, arretaz aztertutako, ikertutako eta aurkeztutako mugimendu berrieikin interpretatuta. Laburbilduz, Eresoinka Euskal Kultur Enbaxada osatu zuten 100 interpreteek baino gehiagok Euskal Arte osoaren ikuskizun eszeniko bat sortu zuten, Jose Antonio Agirre erbestean zegoen Euskadiko lehen lehendakariaren aginduei hitzez hitz jarraituz. Puntu horretan gelditu eta nabarmendu beharreko bi pertsonarengan jarriko dugu arreta.

Gabriel Olaizola (Hernani 1891-1973)

Abeslaria eta koru-zuzendaria izan zen. Musika ikasketak Hernanin eta Donostian hasi zituen eta ondoren Bartzelonara joan zen. Bere ibilbidean zehar, Madrilgo Teatro Real, Bartzelonako Liceu, Lisboako San Carlos, Milango Scala, Napoli, Venezia, Paris eta Montecarlon abestu zuen, orkestra-zuzendari ezagunek zuzenduta. 1931n Eusko Abesbatza zuzendu zuen, eta 1937an, Agirre lehendakariak eskatuta, Eresoinka erbesteko kultur enbaxada sortu zuen, eta Europako hiriburu nagusietan jardun zuen.

Jesus Luisa Esnaola (Erreenteria 1904, Kanbo 1972)

Dantzaria, koreografoa eta dantza-maisua. Jose Lorenzo Pujanaren ikasle kutuna, arrakasta handiz aritu zen Londresko Albert Hallen eta Parisko Eliseo Zelaietan. Dantza- maisu izan zen Kiliki, Gaztedi eta Saski Naski taldeetan, eta bertako dantzari eta irakasle izan zen. 1937tik Eresoinkaren zuzendari eta koreografoa izan zen, eta Europa osoan zehar egin zituen birak. Telesforo Monzonek eskatuta, Eusko Jaurlaritzako Gobernazio Sailarentzat lan egin zuen, eta haren idazkari nagusia izan zen.

Mexikon erbesteratua, esportazio enpresa bat zuzendu zuen, mundu osoan zehar bidaiatuz. Erretiroa hartuta zegoela, 1971n Kanbora joan zen bizitzera, eta hil baino pixka bat lehenago, 1972an, Elgar Oinka taldea sortu zuen Hazparnen. Talde berritzaile horrek 50. urteurrena ospatu zuen 2022an. Luisaren heriotzaren ondoren, haren ikasle eta lagun Joxe Mari Arregi donostiarra, txistulari eta dantzaria Poxpoliña, Kiliki, Eresoinka eta Schola taldeetan—, arduratu zen, Parisko erbesteardia amaitu ondoren, talde horren zuzendaritzaz.

Aipatzeko da Eresoinkari buruz geratu diren irudirik emblematico-enetako asko Boris Lipnitzki argazkilari ezagunak egin zituela. Errusian jaiotako argazkilari hori, ukrainar jatorriko familia juduko artista, Parisen bizi zen, atzerrian erbesteratu ondoren. XX. mendeko pertsona ospetsu askori argazkiak atera zizkien, ballelean, modan edo artean espezializatuta, Coco Chanel, Marc Chagall edo Pablo Picassori egindako erretratuak, besteak beste. Eresoinka proiektuaren buru intelektual eta arduradunek munduari modu irekian zabaldutako euskal enbaxada kultural gisa zuten posizionamenduaren tamainaren adibide bat besterik ez da.

Dantzaren enbor bereko lau adar

Lau talde ezagun patroi eta enbor berean sailkatu ditugu. Lau talde horiek protagonismo handia izan zuten dantzaren bilakaeran 1920ko amaieratik aurrera, batez ere Bizkaian eta Ipar Euskal Herrian. Talde horiek dantza tradizional estilizatuaren proposamenak egiten zituzten, euskal kultura herrikoian zein klasikoan oinarrituak. Jarraian aipatuko ditugu, euren fundazio-sorreraren ordena naturalari eutsiz, kronologia-banaketa lineal batean, aztertu eta landu beharreko gaiaren irakurketa koherentea eta zehatza errazte aldera.

Elai Alai: haurrentzako eszenaratze artistikoa (Gernika 1927-1939)

1927an, Segundo de Olaeta folkloristak —Euskal folklorearen historian— Euskal Herriko lehen haur dantza taldea sortu zuen. Gernikako Udal Musika Bandaren kontzertuak Segundok zuzentzen zituen garaian hasi zen dena, eta haurrak sartu zituen euskal folkloreko bertso, kantu eta dantza saioak egiten. Horrela, bere hasieratik eta Gerra Zibilaren garaira arte, banda horrekin batera dantza akademia bat sortu zuen, non solfeoaz gain, dantzak, bertsoak eta herri kantak irakasten zitzaiatzien. Emanaldiak

euskal hiriburuetaiko antzoki nagusietan egin ziren, Alfontso XIII.a erregearen, Primo de Riveraren edo Manuel Azañaren aurrean.

Euskal eszenaratze berriak osatu zituen: “Mesa osteko jaia”, “Mari-jesiak”, “Doniane gaba” edo “Kandelariyo-leriyo”, bes-teak beste. Espainiako Gerra Zibilean eta 1937ko Gernikako bombardaketaren ondoren, Olaeta familia eta Elai Alaiko ikasle batzuk Frantziara erbesteratu ziren, Elizaren laguntzarekin lehenik, eta Eusko Jaurlaritzaren laguntzarekin gero, eta horrela hainbat emanaldi egin zituzten Frantzian eta Belgikan. 1939an Bigarren Mundu Gerra hasi zenean, Elai Alai euskal taldea desegin egin zen eta Olaeta familia Biarritzera lekualdatu zen, Gernikan eta Bilbon bizitzen jarri arte.

Segundo de Olaeta (Gernika 1896-1971)

Argi geratu denez, koreografoa, musikagilea eta folklorista eza-guna izan zen. Musika ikasketak Bartzelonan egin zituen eta 1920an Gernikako Udal Bandako zuzendari izendatu zuten. 1927an Elai Alai haur folklore taldea sortu zuen, eta lan berri ugari egin. Ondoren Belgikan eta Frantzian erbesteratu zen, eta herrialde horietan emanaldiak eskaini zituen. Ipar Euskal Herrian hainbat dantza talde sortu zituen, Baionan, Donibane Lohizunen eta Uztaritzen, eta Biarritzen sortu zuen gerora Oldarra Euskal Balletak deitu izan zitzaiena. 1950ean, Bilbora itzulita, folklore eta ballet akademia eta Olaeta balletak sortu zituen. Azken urteetan familiako ondorengoei eman zien lekukoa.

Oldarra Euskal Balleta (Biarritz 1937)

Segundo de Olaetak sortu zuen 1937an. 1957tik aurrera, Koldo Zabala dantzari profesional ohi eta dantza-maisuak hartu zuen Oldarraren zuzendaritza, eta Ipar Euskal Herrian erreferentziazko ballet bihurtu zuen, euskal kulturaren berrikuntzan bete-betean parte hartuz. Taldeak bira ugari egin zituen Europan, Estatu Batuetan eta Hegoa Amerikan zehar. Aipatzekoak dira lan hauek: “Gernika”, “Izena duen guztia” edo “Nafarroa”, dantza eta kantua uztartzeko joera narratiboan. Saski Naski eta Eresoinkaren eredu estandarrek hasitako moldeekin jarraitu zuten, proiektu nazionalaren nolabaiteko espiritua landuz, baina formatu txiki edo ertainean agertuz, aipatutako proiektu nazionalagoak baino parte-hartzaile kopuru nabarmen txikiagoarekin.

Koldo Zabala (Getxo 1936, Biarritz 2014)

Dantzari profesionala, pedagogoa eta koreografoa izan zen. Biarritzen erbesteratua, folkloreatoan hasi zen dantzari gisa Olaetarekin, Pariseko Goi Mailako Kontserbatorioan ballet klasikoaren formakuntzarekin jarraitzea. Bordeleko Antzoki Nazionaleko dantza taldean sartu zen dantzari profesional gisa, eta, ondoren, Brivé eta Baionako kontserbatorioetan irakasle izan zen. Biarritzeko Oldarra Balleta zuzendu zuen, eta haiekin munduan zehar etengabe birak egin eta hainbat sorkuntza egin zituen. 2011n,

75 urte zituela, Mizel Thérétek Ekarle konpainiarentzat sortutako “Oroitzen naiz” antzezlanean aritu zen.

Olaeta Euskal Balleta (Bilbo 1949)

Segundo de Olaetak 1949an Bilbon sortu zuen taldea. Urtebeteko geroago, euskal folkloreatoan, dantza klasikoaren eta musikaren lehen haur akademia zabaldu zuen. Pixkanaka, Euskal Herriko hiriburu nagusietan dantzatu zuten, eta ondoren Madril eta Bartzelonan egindako beste emanaldi batzuk eterri ziren. Nazioartean hainbat bira egin zituzten Europan, Espanian, Kuban, Puerto Rican eta Kanadan, Victor eta Lide seme-alabak protagonista irmo zirela.

Euskal folkloreatoan ikuspegitik hamaika koreografia interpretatu zituzten: “Oinkarin”, “Urbeltzko Laminak”, “Zorgineta” edo “Aiko Maiko”. Ballet-akademiarekin erreperitorio klasikoaren bertsio berezi eta ezohikoei heldu zieten, izenburu kanoniko handiak birstortuz, hala nola: “Intxausr-kraskagailua”, “Coppélia”, “Beltxargen aintzira” edo “Loren balsa”. Gainera, OLBE Operaren Lagunen Bilboko Elkartearrekin elkarlanean aritu ziren hainbat ekoizpenetan: “Aida”, “Rigoletto”, “Lucrecia Borgia”, “La Gioconda” edo “Mendi Mendiyan”.

Víctor de Olaeta (Gernika-Lumo 1922, Bilbo 2007)

Banda zuzendaria, musikaria, dantzaria, koreografoa eta folklorista izan zen. Segundo de Olaetaren semea, txikitatik hasi zen dantza-ren munduan, Elai Alai haur taldearekin. Musika eta ballet formakuntza Bartzelonan jaso zituen, eta, ondoren Olaeta balletekin mundu mailan birak egin zituen. 1950ean, Bilboko Olaeta ballet klasikoaren eta euskal folkloreatoan akademiaren sorreran parte hartu zuen, eta hain-

bat koreografia dantzatu zituen, hala nola: “Elizateko aurreskua”, “Arretxinagako San Migel” edo “Amaiako ezpata-dantza”. Era berean, Bilboko OLBE elkartearrentzat hainbat operatan parte hartu zuen.

Etorki Euskal Balleta eta Abesbatza (Biarritz 1954-1995)

Filipe Oihanburu folkloristak sortu zuen 1954an. Oldarra taldearen zatiketa batetik osatu zuten taldea. Etorki balletek aldizkako jarduera bat garatu zuten, aurretik programatutako birek aurrez zehaztutako denbora-tarte batzuetan funtzionatzen zuen. Etapa horiek nazioarteko hainbat tourren inguruan bultzatzen ziren, eta mundu erdia zeharkatu zuten, Paris, Praga, edo Bogota bezalako hirietan dantzatz. Nestor Basterretxea eskultorearekin edo Tomas Hernández Mendizabal ilustratzaile eta diseinatzaile grafikoarekin kolaboratu zuten.

Erresuma Batuko eta Frantziako music-hall-etik hartutako elementu berriak sartu zituzten, hainbat lengoiaia eszenikorekin uztartuz, antzerkia, musika, dantza, umorea eta drama nahastuz. Etorki Euskal Balleta eta Abesbatzen jardueraren azken hamar urteak kantu koraleko erakunde gisa definitu ziren, 90eko hamarkadaren erdialdean jarduerari amaiera eman zioten arte. Zalantzarik gabe, Biarritzen bizi den proiektu horren sortzaile, zuzendari, koreografo eta buru den Filipe Oihanburu nabarmendu behar da.

Filipe Oihanburu (Argelès-Gazost 1921, Biarritz 2023)

Idazlea, koro zuzendaria, koreografoa eta folklorista, “Pupu” ezizenez ezaguna. Bere haurtzaroko lehen zortzi urteak Montevideon bizi izan zituen, Uruguain. Gero Parisera joan ziren bizitzera, azkenean Biarritzen finkatu ziren arte. 1942an, Segundo de Olaetarekin Oldarran hasi zen akordeoilari eta dantzari gisa. Talde horretan parte hartzen zuen eta zuzentzera ere iritsi zen. 1954an, Biarritzeko Euskal Etorki Balleta eta Abesbatza sortu zituen, eta hiru hamarkadatan mundu osoan zehar biraka ibili zen.

Profesionalki, lanbideari dagokionez, Radio France Culture eta Radio France Pays Basque irratietan aritu zen esatari lanetan. Gainera, gai askotako liburuak argitaratu zituen: hiztegiak, politika, hizkuntzalaritza eta biografiak. 2011n, 90 urte zituela, Mizel Théretek Ekarle konpainiarentzat sortutako “Oroitzan naiz” obran aritu zen. 2021ean, Biarritzeko Udalaren Urrezko Domina jaso zuen.

Hainbat hamarkadatan lau talde horien proposamenak utzi duten arrastoa erraz arakatu eta ikusi daiteke Ipar Euskal Herriko, Gipuzkoako eta Bizkaiko ballet folklorikoaren panorama orokorrean, Olaetak, Zabalak eta Oihanburuk markatutako ildo estilistikoaren bidez, eta eragina izan dute garaiko talde ezagun eta dinamikoetan, hala nola Donostiako Oinkari eta Bilboko Dindirri taldeetan, dagoneko desagertuak, baina arrasto handia utzitakoak Euskadiko dantzaren bilakaeran.

Dantza, bide klasiko baten genealogia musikal

Garai batean, Spainiako Gerra Zibilaren urteetan eta ondoren goetan, dantza estilizatuaren kontzeptu klasiko batetik sortutako genealogia musical batetik abiatutako hainbat sorkuntza osatu ziren. Batzuetan, gerraren, euskal exotismo mitologikoaren eta historiaurreko historizismo primitiboaren oinordeko izan ziren eszenaratzte nostalgikoak ekarri zituzten. Dantza kanon horrek, neurri batean, euskarri klasikoa du, oso maila ezberdinetan aurkeztuta. Gehienetan, narratiba dramatikoa landa inguru kostunbrista batean murgildurik dago, eta, beste batzuetan, abstrakzio eszeniko berria aurkeztu izan du.

Schola Cantorum Ntra. Sra. del Coro (Donostia 1940)

Koruko Ama Birjinaren Eskola izenez ezaguna, Juan Urteaga musikari eta organistak 1940an Donostian sortua. Hasieran, Eukaristiaren eta Pasioaren Estanpei eskainia, 1950eko hamarkadatik aurrera hasi zen taldea euskal folkloreko ballet eta operen laburpenak egiten, hala nola: “Amaya”, “Txanton Piperrí” edo “Ambotoko dama”. Jose Uruñuela maisu ospetsuaren eta Ageda Sarasua bere ikasle kutunetako baten ondoren beste dantzari eta maisu nabarmen batzuk etorriko dira, aurrerago aipatuko dugun Vicente Amunarriz kasu.

Schola balleta eta abesbatzak proiekzio esanguratsua lortu zuen Guridi, Usandizaga eta Sorozabalen ballet ezagunak eraikiz: “Euskal musikaren gorespena”, “Eusko irudiak” edo “Gernika” izeneko multietan. Euskal dantzaren garapenean eta genealogian presente zegoen arrasto estilistiko baten eraikuntzaren inguruko protagonista nabarmenetako bat izan zen, baldin eta Scholatik abiatu eta atera ziren taldeen kopurua aztertu eta kontuan hartzen badugu. Talde horiek guztiak jato-

rri identifikagarria zuten, hala nola desagertutako Irrintzi eta Oinkari taldeek, batez ere azken horrek.

Jose Uruñuela (Vitoria-Gasteiz 1891, Donostia 1963)

Musikaria, pianista, folklorista eta dantza-maisua izan zen. Kimikan lizentziatua Madrilen. 1936an, Ipar Euskal Herrira erbeste-ratu zen, eta konpositore gisa Eresoinkan parte hartu zuen. 1938an, Parisko Teatro Cómico antzokian “Danza Nacional Vasca” obra sinfonikoa estreinatu zuen. 1946an, Donostiara itzuli zen, pieza kanonikoak konposatu zituen eta dantza-eskolak eman zituen Kursaal Handian eta Schola Cantorumen, arlo profesionalera iritsi ziren ikasleekin, hala nola Maite Eguiguren dantzariarekin eta Ageda Sarasua irakasle eta dantzariarekin. 1954an irakasle lanetan, Donostiako Kontserbatoriora pasa zen, eta dantza-maisu izaten jarraitu zuen. Kargu horren lekukoa, hain zuen ere, Ageda Sarasua ikasle ohiak hartu zuen, bere senar Peter Brown dantzari eta pedagogoarekin batera.

Ageda Sarasua (Donostia, 1928-2007)

Dantzaria eta dantza-irakasle ezaguna izan zen. Jose Uruñuela maisuarekin hasi zuen prestakuntza Kursaal Handian eta, Gipuzkoa osoan zehar Schola Cantorum balletarekin dantzatu zuen. Geroago, Espainiako Mariemma Balletarekin Madrilen dantzari profesionala zela, bere senarra izango zena ezagutu zuen, Peter Brown. 1959an Donostiara itzuli eta Kursaal Handian eskolak eman zituzten biek, harik eta 1964an, Jose Uruñuela hil ondoren, Sarasuak Donostiako Goi Mailako Kontserbatorioa zuzendu zuten arte. Hiru hamarkadatan dozenaka dantzari trebatu zituzten, gerora nazioarteko ballet konpaina ospetsuetan dantzariak izan zirenak. 2007an, Gipuzkoako Dantza Profesionalen Elkartearen eskutik, Dantzaren Dedikazioaren Saria jaso zuen Sarasuak, Peter Brown bere senarrarekin batera.

Vicente Amunarriz (Donostia 1920-1966)

Bere garaian dantzaria eta dantza-maisu ezaguna izan zen. Kiliki taldean hasi zen, Luisa Esnaolaren zuzendaritzapean. Eresoinkaren dantzaririk nabarmenena izan zen eta Europa osoan zehar ibili zen. Emanaldi guztietan mirespen paregabea piztu zuen. Espainiako Gerra Zibila amai-

tuta, Venezuelara erbestearen zen 1943an sorterrira itzuli zen arte. Itzuli zenean, maisu izan zen hainbat taldearen, hala nola Schola Cantorumen. Mariemma eta Antonio Ruiz Soler dantzari eta koreografo espainiarrei laguntza eta aholkularitza eman zion “Suite de danzas vascas” balle-tetarako. Bat-batean hil zen 46 urte zituela, eta horrek eten egin zuen haren bizitza eta euskal dantzaren esparruan karrera baten garapena.

Maria Elena de Arizmendi Amiel (Donostia 1916-2000)

Ikertzailea, koreografoa eta etnografian janzkeraren historian especializatutako idazlea. Dantzari autodidakta, 1935ean Ravelen Boleroa interpretatu zuen zenbait jaialditan, hala nola Donostiako Kursaal Handian eta Bilboko Arriaga Antzokian, Cristobal Balenciaga goimailako jostun ezagunak egindako diseinu esklusiboarekin. Herrialde osoan zehar ibili zen herri mailako dantza eta figurazio ikerketak egiten. 1963an, Izarti Balleta sortu zuen, eta Espania osoan zehar dantza eta etnografia hitzaldiak eman zituen. Folklorea ikertzeko hainbat elkarteko kide izan zen, eta euskaldunen janzkerari buruzko lan ugari argitaratu zituen. Izarti balleta oso talde garrantzitsua izan zen, nahiz eta bizi-iraupen laburra izan. Elena de Arizmendik benetako euskal arte herrikoi baten birsorkuntza barrutik nola landu eta jorratu planteatu zuen, bere lankide eta lagun Lucile Armstrong ikertzailearen, Julio Caro Baroja adituaren eta Pablo Sorozabal musikariaren ildoei jarraituz.

Dantzari profesionalak erbestean. Hiru adibide

Euskal dantzaren historiak eta protagonistei eragin egin zien, XX. mendeko esparru profesionalaren herrialdearen egoera bereziak: Primo de Riveraren diktaduraren urte hertsitzaleak, Bigarren Errepublika labur eta zapuztu bat, Gerra Zibil tragikoa, eta haren ondoren beste diktadura bat etorri zen, Franco jeneralarena, historiako garai beltza, ia berrogei urteko erbestealdia ekarri zuena. Horregatik, XX. mendeko Euskal Herria, oro har, Europako errerealitatetik begiratuta, basamortua izan da, eremu profesionaleko dantzaren arloan, bai prestakuntzari eta produkziori dagokionez, bai konpainia profesionalik ez egoteari dagokionez, hitzaren zentzu garbi eta zorrotzean.

Horren ondorioz, interpre gisa lanean aritu nahi izan zuen gazte orok etorkizunerako bide bakarra izan zuen: herrialdetik emigra-

tza, baina, gainera, aztertzen ari garen kasuan, ez zen borondatezko erbesteratze bat izan, baizik eta gerrako haurrak bezala atzerriratzeria behartu zituztela. Beraz, dantza akademikoaren tradiziorik ezak —dantza herrikoiaren alorrean izan ezik—, hutsune egoera luzea ekarri zuen hamarkada askotan zehar. Gerrako haurren erbesteratuen hiru adibide aurkeztuko ditugu labur-labur, bide profesional eta pertsonal oso desberdinak eta nabarmenak dituztenak. Beren bizi- proiektutik bereizezina zen Ibilbide artistikoa izan zuten. Bizi izan ziren tokian bertan hasi ziren, bidean topatzetako guztiarekin elikatuz, erne, ikusten eta bizi-zitzen ari zirena zer zen jakiteko, eta hori ez da beti lan erraza izaten.

Gerra Zibiletik erbesteratutako euskal dantzari eta koreografo horiek dantzaren maitaleak izan ziren, ekintza militar tragikoaren basakeriaren eta diktaduraren aurrean sendabide bat aurkitu zutenak. Atzerrian hazi eta trebatu ziren, eta atzerriko mundura zabaltzea era-gin zieten karrerak egin zituzten. Dantzaz eta bizitzaz beteriko abenturak hasi zituzten, beren herriarekiko konpromisoa eta eskuzabaltasuna adierazten zutenak, eta dena eman zuten ezeren truke, ezeren zain egon gabe, ezer jaso gabe, bizitzak emandako kolpe ugari jasoz. Haiekin batera, funtsezko ezaugarri bat zuen jarrera bat desagertu zen: ekiteko borondate irmoa eta soinean zutenarekin aurrera egiteko grina handia. Gaztetasunaren ezaugarriak.

Gerardo Viana “Vladimiro” (Ortuella 1925, Vitoria-Gasteiz 2013)

“Vladimiro” ezizenez ezagunagoa. Dantzari profesionala, pedagogoa eta koreografoa izan zen. Spainiako Gerra Zibiletik erbestera-tua, “Habana” itsasontzian ontziratu zen Santurtziko portutik irten eta Bordelera iritsita. Handik, “Sontay” itsasontzi frantziarrak Errusiara eraman zuen, Leningradora —egungo San Petersburgora— joateko. Moskun dantza klasikoa ikasi zuen Sobietar Batasuneko hiriburu-ko Estatuko Koreografia Eskolan, Nikolay Tarasov irakasle zuela. Bigarren Mundu Gerra hasi zenean, Stalingradera eraman zuten —gaur egun Volgogrado—, eta hortik Leninskera. Tula Antzokian bakarlarri izatera iritsi zen eta Bielorrusian Grodno Eskolako zuzendari izan zen. 1967an, Leningradoko Kirov Antzokiak —egungo San Petersburgoko Mariinsky Antzokiak— gonbidatuta, Miniaturas Españolas balleta sortu zuen. Ballet hori Sobietar Batasun osoan zehar muntatu behar izan zuen. 1994an, Spainiako Gobernuko Kultura Ministerioaren Arte Ederretako Merezimenduaren Zilarrezko Domina jaso zuen.

Fermin Aldabaldetreku “Pirmin Treku” (Zarautz 1930, Donostia 2006)

“Pirmin Treku” ezizenez ezagunagoa. Dantzari profesional eta pedagogo ezaguna izan zen. Spainiako Gerra Zibiletik haur gisa erbesteratuta, bere bi arrebekin batera Inglaterrara eraman zuten 1937an, Britainia Handira. Han finkatu zen eta, Frederick Ashtonen balleteko emanaldi bat ikusi ondoren, dantzari izatea erabaki, eta ballet klasikoen esparru profesionalean ikasketak egin zituen. Ninette de Valois-ek beka eman eta gero, Sadler’s Wells Balleteko —gaur egun, Londresko The Royal Ballet, munduko bost ballet onenetarikotzat hartua— lehen dantzaria izan zen. Konpainia horrek maila gorenarekin kontratatu zuen lehen atzerritarra izan zen, eta nazioarteko izen handiko koreografo handien obrak dantzatu zituen. 1963an, bere bizitza profesionala irakaskuntzara bideratu zuen, eta Portugalen finkatu zen. Bertan, Portoko Dantza Klasikoaren Akademia sortu zuen eta lau hamarkadatan zehar dantzari oso ezagunak eta nabarmenak hezi zituen. 2004an, Porton bertan omenaldi hunkigarria egin zioten.

Eugenio Yurre “Gene Yurre” (Donostia 1928-2008)

“Gene” ezizenez ezagunagoa. Dantzari profesionala, pedagogoa eta koreografoa. Txikitatik Spainiako Gerra Zibiletik Frantzian erbesteratua. Ama kartzelan sartu zuten eta aita tropa frankistek preso hartu eta Aljeriako kontzentrazio-esparru batera bidali zuten. Hasieran, Normandian jaso zuten, eta, gero, Parisera eraman zuten. Bertan, danza formakuntza jaso zuen, Alexandre Volininerekin. Irina Grjebina Ballet Errusiarretan dantzari bakalaria izan zen, mundu mailan etengabe birak egiten. Parisko Les Ygrouckhi Ballet Kosakoan ere aritu zen solista modura. Agertokietatik erretiratuta, eta bere lurralderra itzulia, Kresala taldea sortu zuen. Izaerazko dantzako maisu gonbidatua ere izan zen Bruselan, Cannesen, Anberesen eta Parisen. Gipuzkoako Foru Aldundiko aholkulari teknikoa eta epaimahaikidea izan zen danza atzerrian ikasteko lehen bekak eman zirenean. 1981ean, Imanol Olaizolarekin batera, Euskadiko lehen Ballet Nazionala sortzeko proiektua aurkeztu zion Eusko Jaurlaritzari. 2009an, hil ondoen, Gipuzkoako Dantza Profesionalen Elkarteak Dantzaren Dedikazioaren Saria eman zion.

Amaitzeko

Erbesteko dantzari buruzko ohar orokor labur hauekin, euskal dantzari buruzko deskribapen txiki bat erakusten dugu XX. mendearen lehen erdian. Saiatu gara, ibilbideak eta bideak aztertzen, historiaren irakurketa eta kontakizun partzialak orekatzen, interpreteei, ikertzai-leei eta maisu-maistrei balio zehatza ematen lagunduz, horiek baitira Euskal Herrian dantzaren garapenaren, transmisioaren eta bilakaeraren protagonistak, historiako garai zail eta ilunetan. Nazio eta nazioarteko gertaera historiko gorabeheratsuek markatutako biografiak bizitzea egokitu zitzaien belaunaldiak izan ziren, gerrako eta gerra arteko tes-tuinguru geopolitiko gogorren barruan.

Saski Naskik eta Eresoinak hamaika urte eskasetan garatu zuten proiektu artistikoa, eta beste talde eta pertsona batzuenak, oso propo-samen interesgarriak izan ziren, oraindik ere sakon azterzeke dagoena, eta iritzi objektiboko elementu nahikorekin, gaiari buruz egindako lan monografikoekin azterlan espezializatuak egiteko zain, kasu honetan Espainiako Gerra Zibilaren erbestealdi konplexuan atzemandako feno-menoak, adibidez. Izan ere, —gerora— behar zuten aitorpena izatea edo ez izatea garrantzirik gabeko zerbaiz da, baina bai konponbidez-koa emaitzaren benetako garrantziari dagokionez, haiiek, pasioz egin-dako lanarekin gozatu arren, egin zuten lan sufritu eta konprometituarri dagokionez.

Azken batean, aitzindari nabarmenak izan ziren, dantza ikuspegi ireki eta arduratsutik ulertu zutenak etengabeko bilakaeran; lan-ildo koherente, zintzo eta garden bat egin zutenak, inolako onurarik eta aitorpenik espero gabe. Sustraiak ondare tradizionalean landatu zituen dantza-eredu baten loraldia irudikatu zuten, haren etorkizuneko gara-pena artikulatzeko oinarriak ezartzeko bokazioarekin loratze aldera, nahiz eta, batzuetan, herrialde baten memoriak, iragan hurbileko sor-tzaile isilenak ahazteko baimena eman bere buruari, historiaren itzalean dagoen oroimen-galeran ahaztuta abandonatuz, kulturaren kontakizun partzial batzuen aldeko apustua egiteko joeran, hutsalkeria kezkagarri baten sintomaren baitan.

ERESOINKA

(1937-1939)

Miren GARMENDIA ETCHENIKE
(Hizlaria. Euskal Herriko Ahotsak.
Ahotsak.com)

“Eresoinka”, un mot qui a bercé mon enfance, sans savoir trop ce qu’il représentait si ce n’est des chants et des danses. Depuis j’ai approfondi ma connaissance de ce chœur qui pendant ses deux années d’existence fut si important pour aita, mon père. Eresoinka est encore aujourd’hui une référence pour l’histoire culturelle et musicale du Pays Basque. Le livre de Philippe Régnier, *Eresoinka*¹, très bien documenté, très complet, m’a permis de beaucoup apprendre sur cette étape de la vie d’aita. J’y ai retrouvé les noms des amis qu’il citait, ou bien des amis qui ont fait partie de notre vie. En 2016, une très belle exposition itinérante, à Sare d’abord, puis au Musée basque de Bayonne, et dans la salle d’exposition Okendo à San Sebastian, a montré la richesse de cette ambassade culturelle et politique.

¹ Philippe Régnier. *ERESOINKA - De Sara à Paris. La formidable épopée d'une poignée de réfugiés basques en Iparralde. 1937-1939.* Éd. Iru Errege, 2013.

À SARE (septembre à novembre 1937)

Après la chute de Bilbao en juin 1937, le Gouvernement basque se déplace à Santander. Depuis ce lieu de résidence et avant que la ville ne tombe à son tour le 26 août 1937, le président du Gouvernement Jose Antonio Aguirre écrit au début du mois d'août, une lettre au célèbre musicien basque Olaizola (1891-1973), le chargeant d'un projet culturel :

« Il est fort possible que nous, nous ne puissions sortir d'ici. Mais cela ne doit pas arrêter notre combat... Je vous charge de partir immédiatement pour la France et de former parmi nos réfugiés, le chœur le meilleur possible pour qu'il porte de par le monde avec nos mélodies, le souvenir d'un peuple qui meurt pour la liberté parce qu'on ne sait pas encore à l'étranger qu'on lutte pour elle. »

Continuer à lutter grâce à la culture, par la culture... C'est assez exceptionnel...

Olaizola est lui-même porteur d'une autre lettre d'Aguirre, adressée à deux représentants du Gouvernement basque en exil à Paris, Rafael Pikabea et Felipe Urkiola:

« Mes chers amis, le porteur de cette lettre, Gabriel Olaizola, que vous connaissez bien, est chargé d'une importante mission artistique : celle de créer le chœur national, sur la base de voix triées sur le volet, et un ensemble musical tellement parfait qu'il se doit d'être un modèle pour les plus grands théâtres d'Europe et d'Amérique. Je veux que, dans ce grand œuvre, vous aidiez Gabriel Olaizola pour que notre chœur soit le meilleur que n'aient jamais écouté les publics d'Europe et d'Amérique. »

Olaizola arrive à Biarritz le 22 août 1937 et, peu à peu, réunit à Sare, une sélection des meilleurs musiciens, chanteurs, danseurs de l'époque, pour préparer un spectacle qui les mènera tout d'abord à Paris, puis en Belgique, Hollande et Grande-Bretagne. Ainsi naît Eresoinka (en basque « *eresi* », poème/chant/voix, « *oin* », pied, « *ka* », mouvement/danse), une ambassade culturelle conçue pour faire connaître la culture basque hors des frontières d'Euskadi. Dans l'introduction de son livre, Philippe Régnier écrit : « Dans cette période de leur vie où tout semblait perdu, loin de leurs repères, cet engagement nous apparaît comme un des symboles de cette génération de l'exil. »

Deux autres groupes avaient aussi cette mission d'ambassadeur. Tout d'abord, le groupe de danses et de chants, *Elai Alai* formé par cinquante enfants originaires de la ville de Gernika. Et l'équipe de football *Euzkadi*, composée par des footballeurs de l'Athletic de Bilbao qui jouèrent leur premier match au Parc des Princes à Paris le 26 avril 1937, le jour même du bombardement de Gernika !

Aita, gudari de Pasai San Pedro, s'était embarqué sur le *Domayo* en octobre 1936, un boue envoyé à Bayonne afin de faire le lien téléphonique entre Bayonne et Bilbao. Après plusieurs allers-retours pour le transport de médicaments, mais probablement aussi d'armes, aita quitte le *Domayo* afin de rejoindre le chœur Eresoinka à Sare, en septembre 1937.

Pour les artistes réunis à Sare, commence alors un mois et demi intense de répétitions entre le 22 septembre et le 19 novembre 1937, afin de préparer les quarante-trois premières œuvres. Olaizola, le directeur du chœur se fait seconder par Jose Etxabe de Zumaia, Txomin Olano et Enrique Jordá Gallastegi de San Sebastian, ce dernier en tant que directeur musical. Enrique dirigera après la guerre les orchestres symphoniques de Madrid, de Cap Town en Afrique du Sud, de San Francisco de 1954 à 1963, et d'Anvers. En 1982, il crée l'Orchestre Symphonique d'Euskadi.

Eresoinka se compose de soixante-trois choristes, les meilleures voix des trois provinces du Pays Basque espagnol, Biscaye, Gipuzkoa et Araba. Ces différentes voix proviennent des chœurs comme l'*Orfeón Donostiarra*, l'*Eusko*



Aita et Txirla à Sare, le 19 novembre 1937.

Abesbatza, ainsi que des chœurs paroissiaux des villes de Zumaia, Oiarzun, Tolosa, Irún et de la *Schola Cantorum* de Pasaia où chantaient aita, et ses deux amis originaires de la même ville, Eugenio Eizaguirre *Txirla* et Jose Ramón Otero.

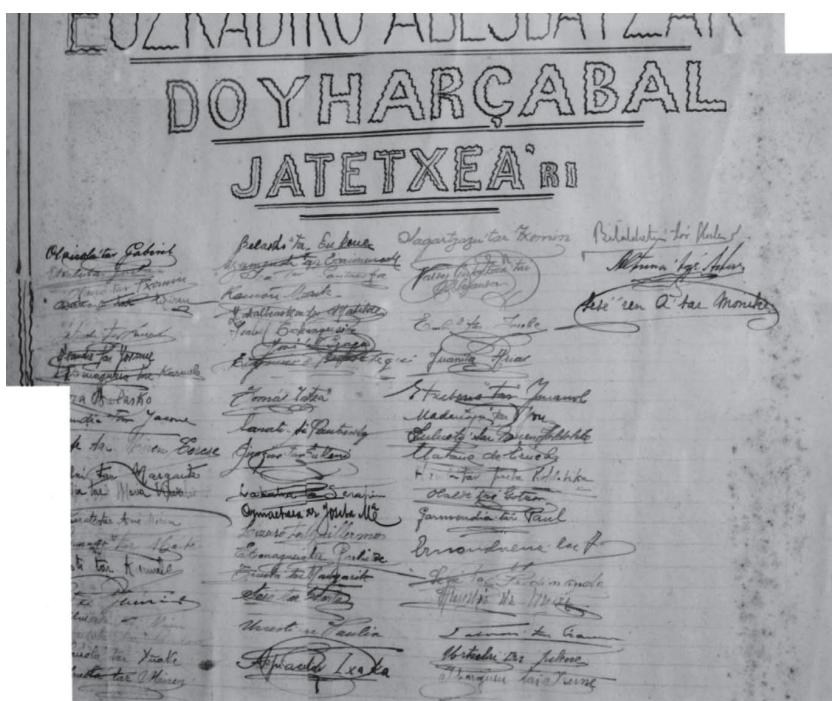
Au chœur d'Eresoinka, se joignent quatre musiciens, douze danseuses et seize danseurs, dont la majorité provient du groupe de danse *Kilikí* d'Eusko Gaztedi de San Sebastian, ainsi que cinq directeurs artistiques et quatre compositeurs, ayant tous un riche passé artistique derrière eux.

La Direction Générale de cet ensemble culturel est confiée à Manuel de la Sota (1897-1979) originaire de Getxo, près de Bilbao. Cet homme, fils du grand industriel Ramón de la Sota, fit ses études de droit à l'université de Cambridge où il enseigna pendant plusieurs années. De la Sota s'engagea aussi bien au niveau politique, que culturel dans les domaines de la langue, de la littérature, du théâtre, mais aussi du sport. Il fut président de l'Athletic Club de football de Bilbao jusqu'en 1936, sans oublier son amour pour la montagne. Il fut directeur de la revue *Pyrenaica* de 1928 à 1930, revue éditée par la Fédération Basque de Montagne qui existe toujours de nos jours et dans laquelle j'écris de temps en temps un article, le dernier à ce jour sur mon trek au Tibet. Pour Eresoinka, de la Sota sera chargé de la promotion et de la recherche des salles de spectacle, toutes démarches facilitées par ses nombreux contacts et connaissances.

Chanteurs, danseurs et musiciens logent dans les hôtels du village de Sare, l'*Hôtel de la Poste*, l'*Eskualduna* et certainement l'*Atherbea*. Comme écrit Philippe Régnier :

« L'Hôtel de la Poste semble avoir été le quartier général de ces dix semaines de formation... On peut y voir, en témoignage du passage de ces femmes et de ces hommes, accroché au mur de gauche en entrant dans le bar, un document émouvant sous forme de cadre, intitulé « Euskadiko Abesbatzak, Doyerçabal jatexea-ri », suivi des signatures des composants du chœur et réalisé le jour ou la veille du départ à Paris. »

Les répétitions ont lieu dans la maison *Ihartzeartea*, « au milieu des fougères » en basque. Cette dernière bâtit au XVI^e siècle, conserve encore deux fresques murales datant de l'époque d'Eresoinka. Elles furent mises à jour au début des années 2000 et ont été attribuées au



À Sare, signatures laissées à l'hôtel, en novembre 1937.

peintre Gaspar Montes Iturrioz² après de nombreuses recherches. Celui-ci aida Eresoinka pendant son séjour à Sare tout comme Elvira Zipitria³.

Parmi les quarante-trois premières œuvres préparées en trente-deux jours de répétitions, nous trouvons vingt-et-un chants du répertoire basque parmi lesquels *Agur jaunak*, *Maitia nun zira*, *Itsasoan*, *Loa loa*, *Gernikako Arbola* et bien sûr la fameuse berceuse *Aurtxo Seaskan*. Mais pour Gabriel Olaizola, il faut aussi ouvrir le répertoire dans le temps et dans l'espace. Il choisit donc trois œuvres de Maurice Ravel, dont *Nicolette*, deux œuvres de Claude Debussy, dont *Quant*

² Montes Iturrioz, né à Irun en février 1901, est décédé en 1998. Après ses études à Irun, il part à Madrid, puis à l'Académie Moderne à Paris en 1924.

³ Elvira Zipitria, née à Zumaien 1906, décédée à San Sebastian en 1982, fut une pédagogue ayant impulsé l'enseignement en langue basque.

j'ai ouy le tambourin. Mais aussi deux œuvres religieuses, *Adoramus te Christe* et *Christus Factus*, ainsi que des œuvres anciennes des XVe et XVIe siècles de l'école polyphonique flamande, de Nicolas Gombert, de l'école italienne de la Renaissance, de l'école espagnole avec *O vos omnes* de T. L. Victoria. À Paris, le répertoire s'élargira petit à petit jusqu'à atteindre un total de quatre-vingts chants en mai 1938.

Le répertoire chorégraphique regroupe une trentaine de danses des provinces du Gipuzkoa, Bizkaia, Navarre pour le Pays Basque sud et des provinces du Labourd et de Soule pour le nord. Pour le Gipuzkoa, ce sont des danses d'hommes, la plupart des danseurs venant du groupe Kiliki de San Sebastian. Le grand ami d'aita jusqu'à la fin de ses jours, Joxemari Arregi faisait partie de ce groupe.

Dans l'album de photos « *Pablo* », les deux premières pages réunissent les photos datant de 1933 à son exil, et le reste est consacré au groupe Eresoinka. J'ai souvent feuilleté cet album, recherchant aita ou Joxemari sur les photos, ou d'autres chanteurs, danseurs ou musiciens que je connus. Je me suis souvent demandé d'où provenaient ces photos, qui en étaient les auteurs. Celles-ci retracent des scènes et des situations aussi différentes que dans un bar ou sur le fronton de Sare, sur la scène du Palais de Chaillot, dans les rues de Paris, de Londres, ou d'Amsterdam... C'est à nouveau dans le livre de Philippe Régnier que j'ai trouvé le nom du photographe. Jesus Elosegui de Tolosa intègre Eresoinka comme baryton, et comme l'écrit Philippe :

« ...délaisse ses études d'ingénieur industriel au profit de la photographie, qu'il pratique à temps plein à partir de 1932... Armé d'un petit appareil Leica, il va immortaliser presque journellement chaque activité de la vie du groupe. »

Ces photos que l'on peut presque toutes trouver dans le livre *Eresoinka* ont toujours été présentes à la maison. Elosegui faisait-il des copies qu'il distribuait aux membres d'Eresoinka au fur et à mesure ? Ou fit-il des copies comme souvenir pour ces collègues, à la fin de l'aventure avant la dissolution du groupe ? Je les garde comme un trésor et il m'arrive même de sortir l'album avec mes deux petits enfants et de chercher avec eux apitchi⁴, qu'ils n'ont bien sûr pas connu, mais dont on parle souvent et sur lequel ils aiment poser des questions.

⁴ *Apitchi*, grand-père en basque, bien qu'ici, mon père soit leur arrière-grand-père.

Après cette parenthèse sur « l'énigme » du photographe, je reviens au périple d'Eresinka. Le séjour à Sare se termine le vendredi 19 novembre 1937. Le groupe « monte » à Paris dans trois autobus de la compagnie *Les Cars Basques* de Biarritz. Ils arrivent le lendemain matin à la gare d'Orsay, où se trouvait donc très certainement une gare routière, informations que confirment des photos. Une nouvelle aventure commence pour ces réfugiés qui, pour la plupart d'entre eux n'avaient jamais quitté leur Pays Basque natal.

À Paris et en Europe

À Paris, toute la troupe sera reçue par l'équipe qui a préparé leur arrivée : Manuel de la Sota et Enrique Jordá, que nous avons cités précédemment, ce dernier pour la coordination du spectacle, ainsi que les peintres José María Uzelai, Antonio de Guezala, Ramiro Arrue et Julián Tellaeche, pour la création des décors, la réalisation du programme, le dessin des costumes, costumes qui seront confectionnés dans les ateliers des grands couturiers Chanel et Cardin pour les chanteurs du chœur. C'est Antonio de Guezala qui imagina l'affiche intitulée « Eresinka Spectacles d'Art Basque », où apparaît un Logo, une feuille de chêne entourée de deux glands sur fond d'hexagone. Ce petit logo en bronze suspendu à un cordon rouge est aussi parmi les trésors de notre aita.

La promotion du spectacle revient au journaliste Felipe Urkola, et toute la presse parisienne de manière unanime, évoquera les programmes des quatre soirées qui auront lieu à la *Salle Pleyel*, les 18, 19, 20 et 23 décembre 1937, La *Salle Pleyel* étant l'adresse officielle d'Eresinka à Paris. Philippe Régnier a, pour son livre, recherché tous les articles de presse de ce mois de décembre et janvier, des journaux *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *Le Matin*... mais aussi plus tard, des journaux en Belgique, Pays-Bas et



Grande-Bretagne. Je n'en retiendrai que deux, celui de Florent Schmitt, du quotidien *Le Temps* du 22 janvier 1938 :

« Je ne me souviens pas avoir ouï depuis les chœurs russes d'Avranek un ensemble aussi homogène et plus musical, des voix plus limpides et plus pures, dont chacune, qu'il s'agisse de voix de femmes ou d'hommes, pourrait avec honneur être entendue isolément. »

Ou encore dans la *Revue des deux Mondes* de janvier 1938, le commentaire de Gérard d'Houville sur les danseurs :

« Ce qui surprend au début, ce sont les pas muets de tous ces danseurs. Ils retombent sur le sol et y évoluent avec une souplesse silencieuse plus parfaite encore que celle obtenue par les chaussons des ballerines d'opéra. »

Avant la première de *Pleyel*, quelques très belles photos officielles de tout le groupe, aussi bien du chœur que des danseurs et musiciens, seront réalisées par le célèbre photographe Boris Lipnitzki⁵.

Je citerai à nouveau Philippe Régnier :

« On ne peut imaginer aujourd'hui la fierté et l'orgueil que les artistes d'Eresinka ont pu ressentir au cours de cette soirée. Six mois presque jour pour jour



Aita le 9 janvier 1938.

⁵ Le photographe Boris Lipnitzki est né en Russie en 1887, et s'installe à Paris en 1921, où il décède en 1971. Parmi son immense production photographique, on trouve des photos de mode, des portraits de personnalités, des reportages mondiaux et particulièrement des photos du monde du spectacle et des arts.

après la chute de Bilbao, le peuple basque relevait la tête pacifiquement, avec un message culturel et patriotique, en chantant et dansant de tout son cœur, en vibrant au son du txistu⁶, après un émouvant *Agur jaunak* qui ouvrit le spectacle. »

Depuis leur arrivée à Paris le 20 novembre 1937, jusqu'au 5 février 1938, date du départ pour leur tournée en Europe, le groupe a été logé dans le XVIII^e arrondissement : le chœur à l'*Hôtel Vert*, rue Damrémont, et les danseurs et musiciens dans la maison Perrin au 220 rue Marcadet. Ces deux rues sont à dix minutes de marche de l'appartement où nous avons passé toute notre enfance et jeunesse près du métro Abbesses. Dans ces deux rues vivaient des amis du quartier. Nous les traversions parfois en revenant du Marché aux Puces le dimanche matin. Or, aita ne nous en a jamais parlé, ne nous a jamais raconté son séjour dans ces lieux avec le groupe Eresoinka pourtant si proche d'où nous vivions. Pour quelle raison ? Si ces hôtels avaient disparu, l'Église Sainte-Geneviève des Grandes Carrières dans la rue Championnet où le chœur donna un concert le 26 décembre était, elle, pourtant toujours sur pied. Pourquoi a-t-il tout enfoui en lui ? La nostalgie, la douleur étaient-elles si profondes ?

Le 5 février 1938, les artistes quittent Paris en train de la gare du Nord. Ils s'arrêteront tout d'abord à Bruxelles pour huit spectacles au *Théâtre Royal des Galeries Saint-Hubert* et une soirée au *Palais des Beaux-Arts*, puis deux spectacles au *Théâtre Royal* de Gand, et au *Théâtre Royal* d'Anvers. Après quatre semaines en Belgique, le train les conduit aux Pays-Bas pour douze représentations en dix-huit jours à Amsterdam, La Haye, Rotterdam et Haarlem.

Une intéressante photographie du groupe, prise au bas d'un grand escalier, nous montre les artistes lors de leur réception à la légation de la République, à La Haye. Ils furent accueillis par l'Ambassadeur de la II^e République pendant la guerre civile de 1937 à 1939, José María Semprún Gurrea, père du futur écrivain et politicien Jorge Semprún. Ce dernier décrit longuement cette photo au début de son roman *Adieu, vive clarté*⁷.

⁶ Le txistu, instrument de musique traditionnel basque, est une flûte à bec droit et à trois trous qui se joue d'une main.

⁷ Jorge Semprún. *Adieu, vive clarté*. Ed. Gallimard, 1998.



Résidence de l'Ambassadeur de la République espagnole, Jose Maria Semprun, à La Haye, le 12 mars 1938.



Devant l'hôtel Carpeaux, en juin 1938.

Le 23 mars, tous les artistes reviennent à Paris et logent à nouveau au pied de la butte Montmartre, à l'*Hôtel Carpeaux*, au 22 rue Marcadet et à l'*Hôtel Flore*, rue Lamarck. En avril, ils donneront seize représentations au *Théâtre de Paris*, 15 rue Blanche. Pour ces spectacles, de très belles affiches et un programme furent imprimés avec les photos à nouveau, du photographe Boris Lipnitzki. Les émissions de radio, les articles de presse sont comme en décembre très élogieux. Mais ces femmes et ces hommes, malgré cette intense activité n'oublient certainement pas que chez eux, la guerre continue ! Philippe Régnier, dans son livre, nous donne l'information suivante :

« Alors qu'une émission sur Radio Paris leur est réservée le dimanche 24 avril... ce même jour, le quotidien l'*Humanité* annonce en page 2 que 56 camions de vivres ont quitté Paris la veille, à destination de l'Espagne républicaine. On veut encore y croire ! »

Les mois d'avril et mai ont permis de préparer la tournée qui s'annonce à Londres, du 11 juin au 4 juillet 1938. Quelques répétitions ont eu lieu au *Théâtre Mogador* à Paris. Un très beau programme officiel est imprimé avec, dans les pages centrales, des croquis réalisés par José Maria Uzelai. Les artistes prendront part à seize représentations en treize jours à l'*Aldwych Theatre* de Londres. Pendant cette tournée aussi, le baryton-photographe du groupe, Jesus Elosegui, a continué à faire de nombreuses photos, devant l'*Hôtel Flore* de la rue Lamarck au moment du départ de Paris, devant le *Tyne Hôtel* à Birkenhead Street où ils séjournèrent dans le quartier de Saint-Pancras, devant l'*Aldwych Theatre*, à Trafalgar Square, et à leur retour vers Paris, à la gare Victoria Station, à Porthmouth, sur le bateau... Sur ces photos qui sont dans notre album noir et que j'ai si souvent regardées et même « analysées » pour essayer de deviner ce qu'il y a derrière ces visages, je vois aita et ses amis avec de larges sourires. On les sent heureux...

De retour à Paris le 4 juillet, le groupe Eresoinka sera dirigé vers le Château du Bellay à Saint-Germain-en-Laye, une commune à l'ouest de Paris. Cette grande demeure au milieu d'un vaste parc, qui permettait d'accueillir l'ensemble des artistes, fut construite dans les années 1830-1840 et démolie dans les années 70. L'ironie de la vie fait que, après la dissolution d'Eresoinka, le château fut occupé par les Allemands de 1940 à 1944. Le château est gravé dans ma mémoire, car il y a dans l'album de famille, de nombreuses photos prises là-bas. La forêt de Saint-Germain-en-Laye proche de Paris accueillit certaine-

ment des promenades dominicales dans notre enfance. Or, je ne crois pas qu'ait cherché à revoir ce château, à nous le faire connaître. À nouveau trop de nostalgie ou un grand besoin d'oublier ou les deux à la fois ?



THÉÂTRE DE PARIS
 Direction : Léon VOLTERRA
 15, Rue Blanche (Métro : Trinité)
 Téléphone : Trinité 20-44

Tous les soirs à 21 heures à partir du Mercredi 6 Avril pour une courte série de représentations.
 Matinées à 14 h. 45. Dimanches et Fêtes.

SPECTACLE D'ART BASQUE

ERESOINKA

IIO ARTISTES

Le grand Chœur National Basque.
 L'Académie chorégraphique d'Euzkadi.

Les danses basques,
 vieilles comme le monde.

Les chants populaires Basques,
 merveilleux d'allégresse ou de nostalgie.

Tableaux chantés et dansés,
 tirés de la vie du peuple basque.

Les ballets Basques

Toute l'âme du peuple le plus ancien et le plus mystérieux d'Europe

Prix des Places de Frs : 5 à 35

Location ouverte au Théâtre
 et dans les Agences.



Affiche Eresoinka pour le spectacle au Théâtre de Paris.



Portsmouth, retour vers Paris, le 4 juillet 1938.

Au mois d'août 1938, entre des activités sportives — football, pelote, course de relais, épreuve de *soka-tira* et autres —, mais aussi deux mariages entre des membres du groupe, Eresoinka continue à préparer des spectacles, tout particulièrement, ceux programmés au Pays Basque français pour le mois de septembre : au Théâtre de Bayonne, au Casino de Biarritz, au trinquet de Saint-Jean-Pied-de-Port et un concert de musique sacrée en l'église Saint-André de Bayonne. Philippe Régnier a relevé dans son livre un article du *Courrier de Bayonne* du 14 septembre : « Une salle en délire a longuement ovationné hier soir l'admirable spectacle Eresoinka. Gros succès au Théâtre de Bayonne. » Et comme écrit encore P. Régnier : « C'est ainsi que, devant la conjoncture européenne qui devait trouver un règlement pacifique peu glorieux, ces représentations en Pays Basque furent les derniers spectacles complets présentés au public. »

Plusieurs dirigeants quittent le groupe vers d'autres missions à Londres ou aux États-Unis. Parmi les dirigeants, seul Gabriel Olaizola reste auprès des artistes. Si certains d'entre eux se séparent aussi du groupe petit à petit pendant les mois suivants, d'autres au contraire l'intègrent. Parmi eux, Txomin Letamendi et sa trompette. Ainsi, jusqu'à la dissolution du groupe en août 1939, la vie s'organise au Château du Belloy qui devient un « camp de base » pour continuer à préparer les concerts. Certains, tout en continuant à vivre au château, trouvent une

autre activité près de la commune ou à Paris : terminer des études de dentiste, participer à des radio-crochets, ou bien comme aita, travailler comme ébéniste à Saint-Germain-en-Laye chez Félix Heguy, quiaida ces exilés à la fin de leur séjour.



Château Belloy, le 9 avril 1939.

Du mois d'octobre à la fin de l'année 1938, le chœur travaille sur des œuvres polyphoniques religieuses, dont celles de Padre Donostia⁸, pour des concerts en l'église Saint-Louis des Invalides, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Pierre de Chaillot et La Madeleine. En février 1939, il prend part au cycle de la *Société des Concerts du Conservatoire* ; en mars, le chœur est à nouveau à la *Salle Pleyel* ; en avril et mai, il se produira dans des émissions sur *Le Poste Parisien* et *Radio Paris*.

Au mois d'avril, auront lieu au Château du Belloy les célébrations de la Semaine Sainte et l'organisation de l'*Aberri Eguna*, fête nationale du Pays Basque, en présence de nombreuses personnalités,

⁸ Padre Donostia (San Sebastian, 1886-1956), fut écrivain, compositeur, musicologue et organiste.

dont le Président en exil José Antonio Aguirre qui fut à l'initiative de cette grande aventure. En effet, le Gouvernement basque d'Aguirre est installé à Paris, avenue Marceau, depuis début février 39. Puis en mai, Eresoinka donne une représentation à la Salle des Fêtes de Saint-Germain-en-Laye, en remerciement à cette commune qui les a accueillis pendant plusieurs mois.

La dernière représentation d'Eresoinka, chanteurs et danseurs réunis aura lieu le 26 mai 1939, au *Théâtre de Chaillot* devant trois mille spectateurs, et parmi ceux-ci, François Mauriac et José Antonio Aguirre. Le spectacle fut présenté par Paul Legarralde, *Xefa*, que plus tard, nous renconterons souvent à Euskal-Etxea, la Maison basque de Paris.

Nous avons la chance de pouvoir encore écouter ce chœur dans deux œuvres. Tout d'abord pendant l'été 1937, c'est-à-dire au début de leur installation à Sare, le chœur assura les parties chantées du film *Ramuntcho* de René Barberis, d'après l'œuvre de Pierre Loti, avec Louis Jouvet et Madeleine Ozeray, film qui fut présenté à Paris en février 1938. De plus, il enregistra seize œuvres du répertoire basque pour la société Gramophone ou *La voix de son maître*. Plus tard, en 1967, pour le trentième anniversaire d'Eresoinka, un disque 33 tours fut édité par les Éditions Musicales *Agorila* de Bayonne avec dix-huit titres.

Tout cela ne peut faire oublier la situation politique aussi bien en Espagne qu'en France. En janvier 1939, Barcelone tombe ; en février, Londres et Paris reconnaissent le gouvernement de Franco constitué à Burgos ; en mars, c'est au tour des républicains de Madrid de déposer



Chanteurs et danseurs réunis dans Kaxarranka, danse traditionnelle de Lekeitio.

les armes ; en avril, les États-Unis vont ouvrir des relations diplomatiques avec Burgos ; et le pape Pie XII reconnaît l'Espagne franquiste. La fin de la merveilleuse aventure culturelle est proche.

Fin de l'aventure

Sur ordre du Gouvernement basque en exil, le groupe Eresoinka sera dissous au mois d'août 1939. Auparavant, le groupe s'était déjà effrité petit à petit. Quelques-uns parmi les membres embarquent au Havre, vers le Venezuela en juin 1939, avec quatre-vingt-deux autres exilés basques. Une photo nous renseigne de leur départ depuis la gare Saint-Lazare où ceux qui restent les accompagnèrent. Après ce premier vapeur *Cuba*, les départs vont continuer à s'échelonner : en juillet, le paquebot *Flandre* vers la même destination, en août, le bateau *Winnipeg* depuis Bordeaux pour le Chili, en décembre et janvier, le transatlantique *La Salle* à nouveau pour le Venezuela.

Je me suis souvent demandé pourquoi aita n'était pas parti vers les Amériques, alors que son meilleur ami, Eugenio Eizaguirre, *Txirla*, originaire comme lui de Pasaia, avait embarqué sur le *Flandre*. Il parlait si souvent de lui ! Ont-ils réussi à garder le contact ? Je n'en ai aucune idée, mais la réponse au non-départ d'aita est peut-être facile à comprendre. D'une part, il avait commencé à travailler comme ébéniste sans être obligé d'abandonner le chant, double activité qu'il continuera à exercer durant les années suivantes, jusqu'après la naissance de ma sœur cadette, et d'autre part, il connaissait déjà ama rencontrée au Château du Belloy.

Avant de quitter Eresoinka, je voudrais m'arrêter sur quelques noms. Ils font partie de l'aventure avec notre père. Des femmes, des hommes dont nous avons entendu parler durant notre enfance, que nous avons côtoyés, ou encore qui ont croisé ma vie d'adulte.

Parmi les hommes, il y a bien sûr le ténor Eugenio Eizaguirre, que je ne connaissais que sous le nom de *Txirla*, dont j'ai déjà parlé et qui sur les photos se trouve le plus souvent au côté d'aita.

À la maison, on parlait aussi bien sûr, de *Luis Mariano*, Mariano Gonzales d'Irun. Nous l'entendions chanter à la radio et ama nous disait qu'aita avait une bien plus belle voix que ce chanteur. Je sen-

tais dans ces mots une pointe de jalouseie. C'est bien plus tard que j'ai réalisé qu'il avait fait partie d'Eresoinka. Ils se connaissaient donc et j'ai compris à l'âge adulte, pourquoi Luis Mariano avait réussi dans le chant. Aita chantait merveilleusement bien. Je peux en témoigner, car je l'ai souvent entendu chanter, mais pour percer dans ce métier, ce n'est pas suffisant. Il faut savoir impressionner, savoir choisir le chemin qui mène au succès, or, aita était trop timide, trop inhibé. Une belle photo d'artiste de Mariano est dédicacée à aita: «a Pablito amigo de buenos y malos momentos recuerdo sincero. Mariano. »⁹

Lorsque j'étais enseignante au Lycée français de San Sebastian, les deux sœurs Moraiz, Mirentxu et Garbiñe travaillaient avec moi. Un jour, en nous racontant d'où nous venions, nous avons découvert que nos deux pères avaient chanté ensemble à Eresoinka. Leur père, Ramón Moraiz, originaire de Tolosa, était une basse. Sur une des photos du livre de Philippe Régnier, prise en septembre 1938 à Saint-Jean-Pied-de-Port où Ramón retrouve sa famille pendant leur tournée au Pays Basque français, l'enfant debout devant lui ne peut être que mon ancienne collègue Mirentxu, maintenant décédée il y a quelques années.

Il y a Antón Bastida de San Sebastian, txistulari du groupe de danseurs Kiliki, avant l'exil. Je l'ai souvent rencontré dans les dernières années de sa vie, alors qu'il était veuf, se promenant le long de la Concha de Donostia. Lui, revint au pays en mars 1940, et après être passé par le camp de concentration de Miranda et celui de travail d'Algeciras, se maria avec une ancienne d'Eresoinka, Trini. Je l'ai entendu jouer du txistu pour la dernière fois, le 11 novembre 2006, à Sare, dans la maison *Ihartzeartea* pour les retrouvailles des anciens d'Eresoinka, où j'accompagnais ama.

Parmi les femmes du groupe Eresoinka, Pepita Embil, originaire de Getaria était l'une des solistes du groupe. Elle revient à Pampelune en 1940, puis réside à Madrid. Avec son mari, elle se consacre à la Zarzuela. Ils partent s'installer au Mexique en 1948 avec leur fils, le ténor Plácido Domingo. Jorge Semprun, dans son roman *Adieu, vive clarté*, déjà cité précédemment, évoque sa rencontre avec Pepita Embil à l'ambassade de France à Madrid, alors qu'il était ministre de la

⁹ «À Pablito, ami de beaux et tristes moments, sincère souvenir. Mariano. »

culture¹⁰. Il lui dit avoir sa photo sur son bureau ministériel, photo prise en 1938, dans l'escalier de l'ambassade à La Haye. « Elle se souvenait très bien, a pâli d'émotion. Eresoinka ! a-t-elle murmuré avec ferveur, comme on dit le mot d'une prière. Et des larmes lui sont venues aux yeux. » En lisant ces mots écrits par Semprun, j'avais l'impression d'être en face d'aita et de comprendre l'importance de ces deux premières années d'exil consacrées à la musique, au chant, à l'amitié, à l'ouverture au monde, alors que son pays se déchirait et basculait dans une interminable dictature.

La grande amie d'ama, la contralto Anita Azkarate de Bergara, quitta la France dans les années 1940-41 vers le Mexique, avec la basse Angel Olalde. Ama parlait souvent de cette vieille amie. Notre mère échangeait beaucoup par courrier. Gardèrent-elles le contact ? Parmi les papiers de maman, je n'ai pas retrouvé de courrier échangé entre elle et Anita.

Et puis, dans la vie, il y a des rencontres étonnantes. En novembre 2006, aux retrouvailles du groupe Eresoinka à Sare, je rencontre au fronton du village, Victor Arriola et Joxpa. Ce couple vit à Donostia dans mon quartier. Je les ai souvent rencontrés aux réunions de parents d'élèves de l'école fréquentée par leur fils Asier et mon fils Harkaitz. Ce jour-là, nous saurons le pourquoi de nos présences à Sare. Les parents de Victor, Jose Luis Arriola et Maitena Trueba, sont deux membres d'Eresoinka mariés au Château du Belloy et Asier, l'ami d'Harkaitz, est par conséquent leur petit-fils. Quand le livre de Philippe Régnier paraît en 2013, je vais plus loin dans mes recherches et je découvre que trois sœurs Trueba, dont Maitena, la grand-mère d'Asier, s'étaient mariées avec trois chanteurs du groupe.

En 2016, l'écrivain basque d'Ondarroa, Kirmen Uribe, publie son roman *Elkarrekin esnatzeko ordua*¹¹. Dans ce roman, Uribe part d'une histoire vraie, celle de la famille Urresti de son village côtier Ondarroa, et tout spécialement de l'histoire de Karme, contralto à Eresoinka.

¹⁰ Semprun fut ministre de la Culture en Espagne de 1988 à 1991, dans le gouvernement de Felipe González.

¹¹ Kirmen Uribe, Prix National de Littérature en 2009, pour son roman *Bilbao-New York-Bilbao Elkarrekin esnatzeko ordua* (Titre original en basque). Éd. Susa, 2016, *La hora de despertarnos juntos* (Trad. en espagnol). Éd. Planeta, 2016, *L'heure de nous réveiller ensemble* (Trad. en français). Éd. La Castor astral, 2018.

Celle-ci se maria au Château du Belloy avec Txomin Letamendia, le trompettiste. Les deux partiront fin 1939, pour le Mexique par le transatlantique *La Salle*, mais reviendront en pleine Seconde Guerre mondiale... Ce roman de Kirmen Uribe, très intéressant, nous permet de comprendre et d'appréhender la vie, l'engagement, les souffrances de cette génération de la guerre et de l'exil.

Il me reste à parler de Joxemari Arregi de San Sebastian. Danseur du groupe Kiliki avant son exil, puis danseur à Eresoinka, celui-ci interprétait le Zamalzain ou homme-cheval dans les danses souletines. Un peu plus jeune qu'aita, tous deux se rencontrèrent à Eresoinka et devinrent de grands amis durant toute leur vie.



A. de GUEZALA-Eresoinka 1939-Musée des Beaux Arts de Bilbao.

Dans ces trois chapitres sur Eresoinka, je n'ai pas parlé des langues de communication dans le groupe, mais il est évident que la langue basque est la langue dominante, même si quelques artistes ne parlent que l'espagnol. Et tous les bascophones sont bilingues

basque-espagnol, bien sûr. Il est peu probable qu'ils parlent d'autres langues, français, anglais ou allemand. Les rares fois qu'Aita a fait référence à ses voyages à Londres, à Amsterdam ou à La Haye, nous lui demandions comment lui et ses amis se faisaient comprendre dans les restaurants. Aita s'amusait en nous expliquant qu'ils faisaient des dessins de poules, de poissons, de poussins pour les œufs... ou même qu'ils imitaient les animaux. Pour ce qui est de la langue française, à cette époque, vivant complètement en autarcie, bien peu d'entre eux avaient dû apprendre le français.

Les expositions de 2016 ont permis de faire un peu connaître Eresoinka. Mais malheureusement cette belle ambassade culturelle reste bien méconnue. Dommage que le livre très complet de Philippe Régnier ne soit pas traduit en basque et/ou en castillan. Peut-être un jour...

II.

MUSIKARIAK ETA MUSIKAGILEAK ERBESTEAN /
MÚSICOS EN EL EXILIO

“DE LOS PRIVILEGIADOS DE LA CATÁSTROFE”: EL DOBLE EXILIO DE LA COMPOSITORA MARÍA RODRIGO (1939-1967)

Noelia LORENTE MONZÓN¹
(Universidad Complutense de Madrid)

En 1986, el nombre de María Rodrigo (1888-1967) continuaba resonando en el ambiente musical puertorriqueño, casi veinte años después de su muerte, cuando el maestro de orquesta español Odón Alonso (1925-2011) llegó a la isla para ponerse al frente de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. Gracias al contacto directo con los músicos puertorriqueños, muchos de ellos antiguos alumnos de María Rodrigo en las aulas del Conservatorio y de la Universidad de Puerto Rico, un español descubrió, o mejor dicho, redescubrió a una compatriota suya, completamente desconocida en la tierra que le había visto nacer hacía casi un siglo —España—, pero todavía muy presente en el acervo cultural de Puerto Rico, el país al que la compositora había llegado en 1951, procedente de un anterior exilio en Colombia, y en el que pasaría los últimos años de su vida.

¹ Esta investigación está enmarcada en el proyecto doctoral de la autora, financiado por el programa de ayudas para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU18-01485).

Aunque la obra compositiva María Rodrigo ha despertado cierto interés entre los investigadores y los intérpretes en los últimos años, los trabajos que han abordado su figura, desde diferentes perspectivas y con objetivos diversos, lo han hecho de manera parcial y fragmentaria². Por este motivo, todavía son muchas las lagunas que rodean a su trayectoria artística en España y, especialmente, a su doble exilio en Colombia y en Puerto Rico, que vendría a ocupar la mitad de su vida profesional activa³.

El primer acercamiento a su etapa en Colombia lo realizó María Eugenia Martínez Gorroño en *Españolas en Colombia. La huella cultural de mujeres exiliadas tras la Guerra Civil* (1999). En el epígrafe que la autora dedicó a María Rodrigo se enumeran las actividades pedagógicas y artísticas desarrolladas por la compositora en el país (1999, 9-13). Si bien esta publicación incluye datos interesantes y, al mismo tiempo, desconocidos hasta ese momento sobre María Rodrigo, también denota una falta de rigor documental en el uso de las fuentes primarias al ofrecer, en algunos casos, datos erróneos y contradictorios que necesitan de una profunda revisión. Huelga decir que el incipiente acercamiento de Martínez Gorroño se ha convertido en la principal fuente para los investigadores que con posterioridad se han acercado a este periodo vital de la compositora⁴.

² CASARES RODICIO, Emilio: “Rodrigo Bellido, María”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE, 2002, 254; GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: “María Rodrigo Bellido. Una española por descubrir”. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 173 (2018): s.n.; PALACIOS, María: “María Martínez Sierra y María Rodrigo: una relación en femenino”. *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Coord. Teresa Cascudo. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014, 237-264; CAMPOS FONSECA, Susan: “Voces de memoria: compositoras en la era de María Martínez Sierra”. *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Coord. Teresa Cascudo. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014, 35-61; LORENTE MONZÓN, Noelia: “María Rodrigo ante los espejos de la crítica madrileña (1915-1917)”. *Cuadernos de música iberoamericana* 34 (diciembre de 2021): 125-146.

³ Más adelante aclararemos el motivo de este doble exilio.

⁴ Véase: GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: “María Lezárraga y María Rodrigo: música y feminismo”. *María Martínez Sierra: Feminismo y música*. Ed. Juan Aguilera Sastre. Logroño: Instituto de estudios Riojanos, 2008, 165-188;

Mucho peor atendida está la trayectoria de María Rodrigo en Puerto Rico, el destino de su segundo exilio. Más allá de los breves apuntes biográficos aportados por María Luz González Peña en sus respectivos trabajos (véase 2008, 165-188 y 2009, 283-314), existe en este contexto un enorme vacío bibliográfico. El nombre de María Rodrigo solamente aparece citado entre las largas listas de intelectuales españoles que el rector Jaime Benítez atrajo a la Universidad de Puerto Rico al finalizar la Guerra Civil española (Ruiz Sastre 233-234). Sin embargo, su labor profesional en el país ha pasado completamente desapercibida en la modesta, pero cada vez más numerosa bibliografía sobre el exilio español en Puerto Rico⁵. La presencia en la isla de otros grandes nombres, como el de Pau Casals o Juan Ramón Jiménez, no ha hecho sino oscurecer la labor de otros españoles que ejercieron su labor profesional en el país durante esos mismos años⁶.

...

GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: “María Rodrigo: compositora comprometida”. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, 283-314; JIMÉNEZ ORTIZ, Nicolás: “Una aproximación biográfica a través de la historiografía: la contribución de María Rodrigo Bellido (1888-1967) a la música española e hispanoamericana del siglo XX”. *Espacio Sonoro. Revista de Música actual* 55 (septiembre-diciembre de 2021): 1-32.

⁵ Sobre el tema, véase: PORTELA YÁÑEZ, Charo, ed.: *Cincuenta años del exilio español en Puerto Rico y el Caribe. 1939-1989*. A Coruña: Ediciones Do Castro, 1991; NARANJO, Consuelo, María Dolores LUQUE y Miguel Ángel PUIG, eds.: *Los lazos de la cultura: El Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*. Madrid: CSIC y Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico, 2002; NARANJO, Consuelo, María Dolores LUQUE y Matilde ALBERT, eds.: *El eterno retorno. Exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2011; AVILÉS ORTIZ, Iliaris: *Españoles republicanos exiliados en la Universidad de Puerto Rico: Antecedentes, continuidades y consecuencias de un proyecto político nacional puertorriqueño. Tesis doctoral*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015; CARIDE, Lara: *El exilio español en Puerto Rico y República Dominicana*. San Juan, Puerto Rico: Flamboyán, 2022.

⁶ Prueba de ello es la exposición “El exilio intelectual español en Puerto Rico”, organizada del 7 de junio al 3 de septiembre de 2023 en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) y comisariada por Ernesto Estrella Cázar. Más información en: <https://www.bne.es/es/agenda/exilio-intelectual-espanol-puerto-rico>.

A la vista de la insuficiente atención que ha recibido hasta el momento el doble exilio de María Rodrigo en Colombia y Puerto Rico, en este artículo nos proponemos abordarlo a partir de tres bloques que consideramos de especial relevancia para comprender su trayectoria en el mismo. Esta perspectiva integradora facilitará el análisis de las interconexiones entre ambas etapas vitales de la compositora y permitirá, a su vez, la constante transferencia entre ellas (véase Ginzburg 1980). Presentaremos, en primer lugar, la actividad profesional desarrollada por María Rodrigo en sus diferentes contextos. En segundo lugar, sacaremos a la luz los lazos de unión entre los exiliados españoles que ayudarían a allanar su trayectoria en el exilio y que, en el caso de María Rodrigo, servirían, además, como estímulo para su producción artística. Por último, analizaremos la evolución de la visión que la protagonista, desde la pluma de su hermana Mercedes, mostró sobre España desde el exilio. Nos basaremos, para ello, en las fuentes primarias localizadas en los países de destino, entre las que destacamos, en primera instancia, el epistolario inédito enviado por Mercedes Rodrígó a su amiga Pilar de Madariaga (1903-1995)⁷ durante el exilio; una serie de cartas escritas en primera persona del plural y firmadas también por María⁸.

Un acercamiento a la figura de María Rodrigo (1888-1967)

La compositora madrileña ocupó un espacio central en la vida musical española del primer tercio del siglo XX. Lo evidencia la atención y el reconocimiento que su labor artística recibió por parte de sus contemporáneos, con la publicación en prensa de multitud de artículos monográficos sobre ella⁹. Después de completar sus estudios musica-

⁷ Pilar de Madariaga, hermana de Salvador de Madariaga, fue una de las pioneras de la Química en España. Con motivo de la Guerra Civil española se exilió en Estados Unidos, donde llegaría a dirigir el Departamento de Estudios Hispánicos de Vassar College.

⁸ Archivo privado de Pilar de Madariaga (APM de aquí en adelante), una colección privada custodiada por Elena de Madariaga.

⁹ Al respecto, véase: VIDAUARRETA, Diego de: “Esta noche en la Zarzuela”. *La Mañana* 1 938. Madrid (9 de abril de 1915): 1-2; IMPERTINENTE, Curioso: “Lo que dicen los músicos: María Rodrigo”. *Arte Musical* 15. Madrid (15 de agosto

les de forma brillante en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, en 1912 sería pensionada por la Junta para la Ampliación de Estudios para perfeccionar su formación en Múnich. A su regreso, en 1914, sus composiciones, que abarcaban gran variedad de géneros —solista, de cámara, sinfónico y escénico—¹⁰, fueron ocupando los espacios musicales madrileños más destacados del momento junto a las de sus compañeros varones. Como compositora, colaboró con importantes libretistas del momento, como los hermanos Álvarez Quintero, María Lejárraga, Pedro Muñoz Seca o Sinesio Delgado, y varias orquestas de la capital española, como la Orquesta Filarmónica de Madrid, la Orquesta del Palacio de la Música o la Orquesta Clásica, incluyeron repertorio suyo en sus programas. A raíz de lo anterior, su música fue encomiada por la crítica musical y su labor como pianista y directora de orquesta aplaudida por el público de los teatros de toda España gracias, fundamentalmente, a sus giras por diferentes provincias españolas con la Asociación de Cultura Musical.

María Rodrigo se abrió camino en diferentes puestos directivos y profesionales que hasta ese momento habían ocupado solo los hombres. Perteneció a las juntas directivas de la Asociación de Cultura Musical y de la Sociedad de Autores Españoles. También trabajó como maestra concertadora en el Teatro Real de Madrid (1920-1925), como profesora de música en el Instituto-Escuela (1921-1924) y como cate-

...

de 1915): 4-5; VILLAR, Rogelio del: “Artistas españolas. María Rodrigo”. *Nuevo Mundo* 1 262. Madrid (15 de marzo de 1918): 10; TURINA, Joaquín: “La organización musical según María Rodrigo”. *El Debate*. Madrid (23 de agosto de 1931): s.n.; SAGARDÍA, Ángel: “Músicos españoles contemporáneos. María Rodrigo”. *El Diluvio* 229. Barcelona (7 de octubre de 1938): 4.

¹⁰ Entre sus composiciones destaca su ópera *Becqueriana*, estrenada con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1915; el *Quinteto para piano e instrumentos de viento*, estrenado en 1916 en la Sociedad Nacional de Música; las impresiones sinfónicas *¡Alma española!*, estrenadas por la Orquesta Filarmónica de Madrid en 1917; la suite orquestal *Rimas infantiles*, estrenada por la Orquesta Clásica en 1930; las zarzuelas *Diana cazadora, o Pena de muerte al amor* (1915), *Las hazañas de un pícaro* (1920) o *La romería del Rocío* (1921); la opereta *La reina amazona* (1919); los espectáculos teatrales *Linterná mágica* (1921) y *El pavo real* (1922); y las canciones *Ayes* (1923), *Dispérté y la vi* (1924) y *Tú eres la rosa, yo soy el lirio* (1930).

drática de Conjunto vocal e instrumental en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid (1932-1935). Sus compromisos a favor del asociacionismo y la difusión musical entre las clases sociales más desfavorecidas la llevarían a colaborar con la Sociedad Amigos de la Música y la Universidad Popular de Madrid, a presidir la sección de Música del Lyceum Club Femenino desde su creación, en 1926, y a impulsar la creación de la Asociación Femenina de Educación Cívica en 1931 (Aguilera Sastre 79-142).

A sus cuarenta y ocho años, y en el momento más álgido de su carrera artística, su trayectoria profesional en España, como la de tantos otros, se vio truncada por el comienzo de la Guerra Civil española. Su vida había transcurrido hasta ese momento alejada de la militancia política. Sin embargo, su avanzado estilo de vida para una mujer en la época, su ideología liberal y feminista y su apuesta en defensa de la libertad, la democracia y la justicia social denotaban ciertos intereses hacia el bando de la República. Estas simpatías se ven confirmadas con su participación en el concierto-homenaje celebrado el 18 de noviembre de 1935 para conmemorar el IV aniversario de la fundación de la Unión Republicana Femenina¹¹. No en vano, el crítico que firmaba bajo el pseudónimo de Maestro Jacopetti en el periódico *Ahora* concibió este concierto monográfico ofrecido por María Rodrigo como un merecido homenaje que esta organización política rendía a la destacada trayectoria de la compositora (Jacopetti 29)¹².

María Rodrigo pasó en Madrid los primeros meses de la Guerra Civil, pero se trasladaría a Barcelona en marzo de 1938, después de establecerse allí la nueva capital de la zona republicana. Según informaba la propia compositora en una entrevista de Ángel Sagardía (4), en octubre de ese mismo año se encontraba al frente de las audiciones

¹¹ Para más información sobre esta organización política creada en 1931 por Clara Campoamor, véase: MORAL VARGAS, Marta del: *Acción colectiva femenina en Madrid, 1909-1931*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2012.

¹² María Rodrigo interpretó en este concierto su *Sonata para piano en Mi bemol* (1911) y las transcripciones para el mismo instrumento de sus composiciones *Gavota* (1925) y *La copla intrusa* (1929), dos obras que había dedicado al Cuarteto Aguilar. En la última parte, acompañó al piano a la cantante Gloria Carbonell en las canciones *Ayes* (1923) y *Disperté y la vi* (1924), también de su autoría.

musicales que radiaba la Subsecretaría de Propaganda de la República española y componía “varias canciones de guerra”, desaparecidas en la actualidad. En Barcelona, también formaría parte del tribunal que, en 1938, juzgó el concurso de obras líricas organizado por el Gran Teatro del Liceo, junto a José Fontbernat, José Sabater, Corpus Bargas y Salvador Bacarisse (*Frente Rojo 2*).

Pocos días antes de la toma de Barcelona por las tropas franquistas y ante las circunstancias adversas que se presentaban, María Rodrigo decidió salir del país en busca de unas libertades que parecían esfumarse. Lo hizo acompañada de su hermana, la psicóloga Mercedes Rodrigo (1891-1982), otra figura avanzada de la época y primera mujer graduada en Psicología en España (Herrero 481-482), y de José María García Madrid (1907-1992), también psicólogo y colaborador de Mercedes. Él, huérfano de ambos padres y bastante menor que ellas, sería acogido por las dos hermanas como su propio hijo¹³.

Según la cédula personal de María Rodrigo, el 30 de enero de 1939, los tres miembros de esta peculiar familia se encontraban en Perpiñán¹⁴. Sus primeros meses de peregrinaje por Europa fueron inciertos. Se alojaron, en un primer momento, en Niza y, más tarde, en Ginebra, la ciudad suiza en la que Mercedes había estudiado como becaria de la Junta para la Ampliación de Estudios en 1920 y en la que todavía conservaba algunos contactos que serían fundamentales para la resolución definitiva de su futuro. Por mediación de Agustín Nieto Caballero (1889-1975), rector de la Universidad Nacional de Colombia y seguidor de la escuela ginebrina en la que se había formado Mercedes (véase Soto 2017), la psicóloga conseguiría un puesto de trabajo en el Ministerio de Educación Nacional de Colombia. A diferencia de las favorables políticas de acogida que se llevaron a cabo desde México,

¹³ Como dato anecdótico, pero altamente significativo, añadimos que el propio García Madrid terminaría identificándose como sobrino de las hermanas Rodrigo en el registro de defunción de Mercedes Rodrigo, el 18 de septiembre de 1982. En: “Puerto Rico, Civil Registration, 1805-2001”. Guaynabo. Defunciones, L. 20-25 1973 (abr.)-1985 (oct.). Puerto Rico: Department of Health and Catholic churches, Toa Alta.

¹⁴ “Rodrigo Bellido, María”. Sección de Archivos Oficiales. Fondo: Migración Colombia. Serie: Historias de Extranjeros. Carpeta: T. D. 6001. Caja 34. Colombia: Archivo General de la Nación.

República Dominicana, Chile o Argentina (véase Caudet 2005), las políticas restrictivas de Colombia solo permitían el acceso al país a los exiliados que llegaban con contratos de trabajo previos o con invitaciones del gobierno (Romero 70-76). Por tanto, gracias a este contrato de Mercedes, las hermanas Rodrigo y García Madrid pudieron embarcar rumbo a Bogotá, el 8 de julio de 1939. Lo hicieron por el puerto de Amberes y a bordo del vapor “Balboa”¹⁵, que tardaría diecisiete días en acceder a Colombia por el puerto de Barranquilla.

En este punto resulta inevitable aclarar el porqué de su doble exilio. La respuesta tiene un nombre propio y vuelve a ser Mercedes Rodrigo, quien tendría una importancia crucial en la trayectoria de su hermana en el exilio. Después de una década de intenso trabajo en Bogotá, las hermanas Rodrigo parecían dispuestas a instalarse de forma definitiva en el país. Así lo demuestra el préstamo que María solicitó, el 16 de noviembre de 1949, a la Universidad Nacional de Colombia en la que trabajaba con la intención de comprar una vivienda en la calle 27, Manzana A, de Bogotá¹⁶. Sin embargo, el ascenso al gobierno de los conservadores, en 1946, posicionaba a los exiliados españoles en una situación comprometida (Osorio 132). Las campañas de desprecio hacia los refugiados iniciadas desde el poder ubicaban a Mercedes Rodrigo en el centro de su diana, por su directa implicación en las pruebas de acceso a la Universidad (Martínez Gorroño 2004, 14). Esta situación obligaría a las hermanas Rodrigo a hacer de nuevo sus maletas en 1950.

Actividad profesional de María Rodrigo en los países de destino

En la carta que Mercedes Rodrigo envió desde Bogotá a Pilar de Madariaga, el 16 julio de 1940, describía sus primeros meses en el nuevo país:

¹⁵ “Rodrigo Bellido, María”. Sección de Archivos Oficiales. Fondo: Migración Colombia. Serie: Historias de Extranjeros. Carpeta: T. D. 6001. Caja 34. Colombia: Archivo General de la Nación.

¹⁶ Sección de correspondencia. Resolución número 298 de 1949. Acta número 14. Bogotá: Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

La situación es incierta para todos. Aquí, ya empiezan a hacer economías en los presupuestos, pero afortunadamente hemos encajado muy bien. Tenemos muchos y muy buenos amigos, reconocen que trabajamos, y me parece que si no ocurren cosas peores en el mundo [se refería a la Segunda Guerra Mundial] no nos faltarán donde ganarnos un pedazo de pan.

No sé si sabes que hace ya un año que estamos en Bogotá. Vinimos con un contrato que me hizo el Ministerio de Educación Nacional; contrato que justamente hace ocho días se me ha terminado y que justamente hoy también me lo van a prorrogar. He trabajado todo el tiempo en la Universidad, justamente en mis cosas de siempre y he tenido la grandísima suerte de que parece se han interesado por lo que hago [...]. No sé si sabes que José García Madrid, aquel muchacho que conociste en Alicante, se vino con nosotras. Gracias a él salimos de Barcelona. Ya está hecho un psicotécnico y me ayuda muchísimo. Afortunadamente ya está colocado en la Sección de Psicoteenia que hemos organizado en la Universidad.

Mi hermana [María] es Profesora del Conservatorio. No es mucho lo que gana todavía, pero por lo menos está ocupada y la gente empieza también a conocerla.

Como ves, somos de los privilegiados de la catástrofe; pero precisamente por eso nos angustia más la suerte de amigos de toda la vida.

Escríbenos, cuéntanos qué haces.

Os echamos a todos tanto de menos¹⁷.

Sin la intención de ocultar la devastación de su situación, la positiva acogida y la relativa facilidad con la que los tres miembros de esta familia encontraron trabajo en el país de destino, gracias a su experiencia previa, llevó a Mercedes a posicionarse entre “los privilegiados de la catástrofe” y a sentir un fuerte compromiso con sus compatriotas. Ni dos meses habían pasado de su llegada a Bogotá cuando María Rodrigo fue nombrada catedrática de Conjuntos vocales infantiles en la Universidad Nacional de Colombia, una institución de la que era rector Agustín Nieto Caballero. Tenía a su cargo en ese momento tres horas

¹⁷ Carta de Mercedes Rodrigo a Pilar de Madariaga. Bogotá, 16 de julio de 1940. APM.

semanales, por las que recibía un salario mensual de 25 pesos colombianos¹⁸. En los años sucesivos impartiría, además, clases de Armonía, Teoría y Solfeo, Gramática musical y Formas e iniciación musical.

En 1942, María Rodrigo comenzó también a trabajar en el Gimnasio Moderno de Bogotá, creado en 1914 por iniciativa de Agustín Nieto Caballero a imagen y semejanza de la Institución Libre de Enseñanza española (Paniagua 25-26). El trabajo de María Rodrigo en esta institución educativa colombiana, al frente de los coros de primera enseñanza, sería una continuación de su actividad coral en el Instituto-Escuela madrileño. En sus clases primaba el repertorio popular español¹⁹, al que se sumaban las canciones infantiles que ella misma había publicado en 1934 junto a Elena Fortún²⁰. Además, su compromiso con la infancia llevaría a la compositora a musicar, en 1942, once de las fábulas más conocidas del colombiano Rafael Pombo (1833-1912)²¹, que llegarían a alcanzar una enorme popularidad en el contexto educativo colombiano.

Incidiendo en su actividad coral, a partir de 1948, María Rodrigo dirigió los coros del Instituto Pedagógico Nacional de Bogotá. A propósito de su trabajo en esta institución educativa, el 5 de agosto de 1949 el periódico *El Tiempo* publicó una reseña encomiástica sobre su trayectoria en el país:

Doña María Rodrigo fue uno de los grandes valores españoles a quienes el colapso de la República desplazó hacia tierras americanas, para imponentes honra y provecho de estas. Hace poco más de diez años que la insigne compositora fijó su residencia en Bogotá, cuyos círculos artísticos e intelectuales la acogieron con la simpatía, la admiración y el respeto irrestrictos que ella merece por tantos y

¹⁸ Registro de personal docente de María Rodrigo en la Universidad Nacional de Colombia. Kárdex docente de María Rodrigo. Bogotá: Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia.

¹⁹ Véase, al respecto, el programa del concierto celebrado en el Teatro Colón de Bogotá el 28 de octubre de 1948. Recuperado en: Biblioteca Nacional de Colombia. Catálogo en línea.

²⁰ FORTÚN, Elena y María RODRIGO: *Canciones infantiles*. Madrid: Aguilar, 1934.

²¹ RODRIGO, María: *Canciones infantiles*. Bogotá: Ediciones Samper Ortega, 1942.

tan genuinos títulos. Doña María —cuya modestia y cuya bondad son sencillamente ejemplares— ha correspondido a aquello que ella ha juzgado como prueba de la tradicional hospitalidad colombiana, y que nosotros hemos entendido como un homenaje debido a la España eterna y a una —ella— de sus más representativas personalidades del momento, con la realización de una labor artística y docente de que el país vivirá perdurablemente agradecido y orgulloso. Labor es esa tanto más eficaz y meritoria cuanto que nunca ha solicitado el discutible estímulo de la publicidad y ha tenido en todo instante una seriedad de alcance trascendental. (*El Tiempo* 5).



El rector Agustín Nieto Caballero con los maestros del Gimnasio Moderno (1946). María Rodrigo, con el pelo blanco, en la fila del centro. Fotografía recuperada en: Historia Ilustrada del Gimnasio Moderno (1944-1953) <https://gimnasiomoderno.edu.co/gimnasio/historia/historia-ilustrada-1944-1953/>

La preocupación de María Rodrigo por el canto coral y la música popular española también la acompañarían durante su etapa en Puerto Rico. A su llegada a la isla en 1951, a la compositora, de sesenta y dos años, solo le quedaban tres más para la jubilación. La desahogada situación económica que había alcanzado durante sus últimos años en

Bogotá, gracias a la conciliación de varios puestos de trabajo, le habría permitido disfrutar de un retiro tranquilo, después de una vida marcada por los sinsabores. Pero de ninguna manera fue así. Su intención, según había expresado en 1946, era clara: “Trabajar. No descansaré hasta morir” (Ímber 16), y, en efecto, María Rodrigo lo cumplió. Puerto Rico, a su vez, representaría una nueva oportunidad para comenzar de cero, gracias al efervescente ambiente educativo en el que se encontraba la isla caribeña en ese momento (Ruiz Sastre 111-112). Además de impartir cursos de Música escolar —con un predominio importante del canto coral en sus planes de estudio— y de Apreciación de la música en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, María Rodrigo acudía de forma semanal a la academia de danza de los Ballets de San Juan con el fin de enseñar el cancionero popular español. Es, precisamente, su alumna Alma Concepción la que nos acerca a esta vertiente de la compositora:

Poco después me encontré de nuevo con doña María, en un contexto muy diferente. Fue en los Ballets de San Juan, la primera compañía de danza organizada en Puerto Rico, a la cual yo pertenecía desde muy joven. La codirectora, Gilda Navarra, hizo algo extraordinario: la invitó a enseñarnos las canciones populares antiguas de España. Doña María vino a nuestro estudio en Santurce. Apareció una doña María muy diferente a la que había sido mi maestra en la Universidad: simpática, sonriente. Se sentó al piano y fue tocando y cantando con gran entusiasmo el cancionero popular: *La tarara, Los pelegrinitos, Las tres morillas de Jaén, Anda Jaleo, Los cuatro muleros...* ¡Toda una performance! (Concepción 2022).

Más allá de estos momentos, en los que María Rodrigo se reencontraba con la España perdida, a partir de enero de 1960, la maestra comenzó a impartir clases de Teoría y Solfeo en el recién creado Conservatorio de Música de Puerto Rico. El centro educativo contaba con Pau Casals como presidente honorífico y de su claustro formaban parte otros españoles como Julián Bautista, Ángeles Ottein y Alfredo Matilla (véase Aponte Ledée 2015).

A sus más de setenta años, María Rodrigo continuaba trabajando durante largas jornadas laborales. Sin ir más lejos, el mismo año de su fallecimiento tenía a su cargo un total de veintisiete horas semanales de docencia entre la Universidad y el Conservatorio, por las que recibiría una cantidad 903 dólares mensuales; una cuantía nada desdeñable si

tenemos en cuenta que el ingreso *per cápita* en Puerto Rico era de 756 dólares en 1960²². Estos ingresos, sumados a los de Mercedes, permitirían a las hermanas Rodrigo vivir de forma desahogada en su nuevo hogar, tal y como demuestra el ático que compraron en los años 60 en San Juan de Puerto Rico, junto al afamado Hotel Caribe Hilton (Imagen 2).



Fotografía actual del edificio en el que las hermanas Rodrigo vivieron durante sus últimos años en Puerto Rico (2022). Realizada por la autora.

María Rodrigo conseguiría adaptarse con relativa facilidad a los escenarios de los países de destino, inmersos ambos en un proceso de renovación educativa en el que su experiencia resultaba útil. Sin embargo, la compositora pareció no encontrar la inspiración para continuar componiendo de forma tan asidua como lo había hecho hasta el comienzo de la Guerra Civil española, por lo que sería la actividad docente y, de forma más específica, la actividad coral heredada de su etapa española la que se convertiría, a partir de 1939, en la principal actividad para ganarse la vida.

²² Estado Libre Asociado de Puerto Rico. “1950. Década de crecimiento”. *Banco Gubernamental de Fomento para Puerto Rico*. Recuperado en: http://www.gdb-pur.com/spa/about-gdb/history_03.html

Los lazos de amistad entre los exiliados, un estímulo para María Rodrigo

A pesar de que su condición de exiliados, de por sí, no era fácil, entre ellos siempre mostraron un gran compromiso para ayudar a compatriotas suyos que se encontraban en circunstancias análogas a la suya. Lo evidencia la actuación de Luis de Zulueta (1878-1964) como intermediador entre Mercedes Rodrigo y el Ministerio de Educación de Colombia con el fin de favorecer la llegada de las hermanas Rodrigo a Colombia. Él ya trabajaba como asesor en este Ministerio cuando firmó el contrato, “en nombre y representación de la señora Mercedes Rodrigo, [...] vecina actualmente de la ciudad de Ginebra (Suiza)”, el 12 de mayo de 1939 (Sierra Camacho 79 y 134). El papel de Zulueta también sería decisivo para el acceso de las hermanas Rodrigo a Puerto Rico. Después de varios intentos fallidos por conseguir un puesto de trabajo en la isla caribeña que les permitiera salir de Bogotá²³, la reacción por parte del rector Jaime Benítez (1908-2001) sería inmediata tras recibir una carta recomendatoria de Luis de Zulueta en abril de 1950²⁴. El nombramiento oficial de las hermanas Rodrigo como conferenciantes de la Universidad de Puerto Rico se produciría el 19 de enero de 1951, al comienzo del nuevo curso escolar²⁵.

De alguna manera, María Rodrigo devolvió la ayuda prestada por Luis de Zulueta al colaborar con él en la musicalización de dos ballets con letra suya, ambos sin localizar en la actualidad: *La cencienta* (1941) y *La carta, el guante y la rosa* (1945). Aunque es poca la información que se conserva al respecto, Mercedes aprovechó una entrevista concedida en 1946 en un medio bogotano para presentar el

²³ La primera solicitud enviada por María Rodrigo a la Universidad de Puerto Rico, fechada el 15 de marzo de 1950, sería rechazada por el Decano de Humanidades, Sebastián González García, al no existir en ese momento ningún puesto vacante. En: “Rodrigo Bellido, María. (1950-1968)”. Expediente de Personal. Signatura: PR-AU-UPRRP-562-R. San Juan, Puerto Rico: Archivo Universitario de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

²⁴ “Zulueta, Luis de”. Oficina del Rector. Correspondencia General C-D. Signatura: PR-UPRRP-AU-571-215. San Juan, Puerto Rico: Archivo Universitario de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

²⁵ Luis de Zulueta ya había colaborado como conferenciente en la Universidad de Puerto Rico, por lo que conocía personalmente a Jaime Benítez.

esmero con el que se preparaba el estreno de uno de ellos: “María tiene entre sus maravillas un ballet, que va a ser montado por el conjunto de Ana María con decorados de Salvador Dalí” (Ímber 16).

De forma análoga, María Rodrigo escribiría para el arpista Nicanor Zabaleta (1907-1993) dos obras para arpa, ambas manuscritas y con dedicatoria. La primera, *Introducción y danza* (1942), sería interpretada por el arpista en varios de sus conciertos²⁶, mientras que la segunda, *Suite para arpa* (1952), permanece inédita todavía²⁷. Al respecto, es importante tener en cuenta que Zabaleta, junto a los anteriormente citados Luis de Zulueta y Salvador de Madariaga, avaló, con su firma, la entrada de las hermanas Rodrigo en Puerto Rico²⁸.

Estos precedentes son suficientes para confirmar que las escasas composiciones de María Rodrigo en el exilio respondían, en la mayoría de los casos, a su círculo de amistades más cercano. Por tanto, serían estos lazos de amistad los únicos que servirían a autora como estímulo para componer. Añadimos, tan solo, un ejemplo más: la musicalización, por parte de María Rodrigo, de dos espectáculos teatrales del destacado actor y dramaturgo colombiano Víctor Mallarino (1910-1967): *El jardín de las imágenes* y *A un año del recuerdo*, ambos de 1946 y sin localizar. Esta colaboración cobra sentido si tenemos en cuenta la cercanía entre las familias Rodrigo y Madariaga ya que, a finales de la década de 1940, Víctor Mallarino contraería matrimonio con Ascensión de Madariaga, la hija de César de Madariaga —compañero de Mercedes en el Instituto de Reeducación Profesional de Madrid—. Sabemos, además, que padre e hija compartirían domicilio, a su llegada a Bogotá en 1941, con las hermanas Rodrigo en la calle 13

²⁶ Ha sido necesario esperar hasta el 9 de mayo de 2024 para escuchar, por primera vez, esta pieza en España, interpretada por la arpista Susana Cermeño. Sería en el concierto celebrado en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en el marco del proyecto de investigación “Hacedoras de cultura: conexiones e intercambios artísticos transatlánticos en el siglo XX”.

²⁷ Las dos partituras se localizan en el archivo personal de Nicanor Zabaleta, depositado en Royal College of Music Library de Londres.

²⁸ “Rodrigo Bellido, María. (1950-1968)”. Expediente de Personal. Signatura: PR-AU-UPRRP-562-R. San Juan, Puerto Rico: Archivo Universitario de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

de Teusaquillo, siguiendo la recomendación de Mercedes a Pilar de Madariaga el 16 de julio de 1940:

Tanto César como Ascensión me tienen angustiada y no me imagino qué habrán hecho durante tanto cataclismo. Por si tú te puedes poner en relación con cualquiera de ellos, quiero que les digas que nuestra casa es suya, que por ahora podemos vivir hasta con cierta decencia, que trabajaremos todos juntos y que no duden un momento en venirse como puedan²⁹.

Evolución de su visión sobre España

En la correspondencia que Mercedes Rodrigo enviaba a Pilar de Madariaga se ve reflejado lo mucho que las hermanas Rodrigo trabajaron por España desde los países de destino, con afirmaciones como la siguiente: “Bien es verdad que me levanto todos los días a las cinco y media y trabajo sin descanso; pero el caso es demostrar que nuestra España es capaz de todo y que donde hay un español de los nuestros, hay seriedad y eficacia”³⁰. El uso de la primera persona del plural para dirigirse a “nuestra España” o al calificar a “un español de los nuestros” no deja de ser una confirmación de que las hermanas Rodrigo se continuaban identificando durante sus primeros años en Colombia con la España que habían dejado atrás, quién sabe si con la intención de regresar.

Más esclarecedora resulta la afirmación de Mercedes del 18 de septiembre de 1940: “Trabajo de un modo feroz. Creo que es lo único que nos queda que hacer por nuestra Patria a los desterrados, dejar en el mejor lugar posible nuestro Pabellón”³¹. Desde la distancia, las hermanas Rodrigo continuaban trabajando en nombre de su país, todavía muy presente en ellas y al que constantemente dirigían sus miradas. Sin embargo, el término “desterrados” con el que se identificaban las

²⁹ Carta de Mercedes Rodrigo a Pilar de Madariaga. Bogotá, 16 de julio de 1940. APM.

³⁰ Carta de Mercedes Rodrigo a Pilar de Madariaga. Bogotá, 16 de julio de 1940. APM.

³¹ Carta de Mercedes Rodrigo a Pilar de Madariaga. Bogotá, 18 de septiembre de 1940. APM.

hermanas Rodrigo, tanto en esta como en otras misivas posteriores, contiene una percepción intrínseca negativa (Sánchez Vázquez 72-73) que se opone a la visión más positiva que mostraba José Gaos (1900-1969) desde México: “No nos sentíamos desterrados, sino simplemente *transterrados*” (226).

La visión comprometida de Mercedes Rodrigo en sus primeras misivas se transformaría, más tarde, en una mirada nostálgica hacia una España ya muy lejana en 1952:

Conste que esto no es una contestación después de aproximadamente cuatro meses de silencio; es más bien una evocación de hace nada menos que diecisés años... En día como hoy, estábamos en Madrid sacando mujeres cieguecitas de un asilo ¿lo recuerdas todavía? Qué lejos está ya todo aquello; pero no sé por qué me he levantado esta mañana con la mente fija en aquella fecha, en aquellos paisajes y en aquellos acontecimientos. También me ha perseguido la idea de comunicarme con alguien que supiera “sintonizar” con este estado de ánimo mío, y sin vacilar te he buscado a ti, a quien tantas veces echo de menos. Alrededor es muy difícil encontrar “almas gemelas”... Perdona pues este desahogo emocional y admite estas líneas a modo de catarsis espiritual de un alma “que ya no se encuentra a sí misma”... Esto puede que te parezca cursi, pero es más verdad que un templo³².

Precisamente, un año antes, en 1951, las hermanas Rodrigo habían solicitado la nacionalidad americana³³, lo que significaba una ruptura oficial de sus relaciones con España³⁴. Lo hicieron, posiblemente, por la necesidad de negar cualquier contacto con el comunismo —pues habían llegado a Puerto Rico huyendo de una acusación de “comunistas” en un momento en el que el comunismo era perseguido y criminalizado en la isla (Torres 62-63)— y con el fin de garantizar su seguridad y tranquilidad en tiempos de Guerra Fría.

³² Carta de Mercedes Rodrigo a Pilar de Madariaga. San Juan, 7 de noviembre de 1952. APM.

³³ Solicitud de ciudadanía americana de María Rodrigo (1951). “María Rodrigo Bellido, 1951”. Puerto Rico, Naturalization Records, 1897-1985. Washington, D. C.: National Archives and Records Administration, n.d.

³⁴ Su cambio de nacionalidad sería finalmente aprobado en 1956: Puerto Rico, Naturalization Records, 1897-1985. Washington, D. C.: National Archives and Records Administration, n.d., 6 Jul 1955 - 18 Jul. 1956, RG 021, vol. 44, 5646-5825.

Conclusiones

A los setenta y nueve años, y en mitad del curso académico 1967/68, María Rodrigo contrajo una pulmonía fulminante. La compositora falleció en Puerto Rico el 8 de diciembre de 1967, completamente olvidada en su país natal, al que no había regresado desde 1939. Ningún medio español se hizo eco de su fallecimiento; una noticia, en cambio, de la que sí se lamentaría la prensa puertorriqueña. El periódico *El Mundo*, en su edición del 12 de diciembre de 1967, publicaba un emotivo homenaje con el que Puerto Rico se despedía de una de sus más queridas maestras que tanto había luchado por la dignificación de la enseñanza musical en todos sus niveles educativos (*El Mundo* 39).

La Guerra Civil aisló a María Rodrigo del contexto musical español y su exilio contribuyó a que su nombre fuera silenciado por el bando ganador. El inicial reconocimiento por parte de sus contemporáneos en España contrastaba con la escasa atención prestada a la compositora después del conflicto bélico. Como consecuencia, su nombre desapareció de los manuales de la historia de la música publicados con posterioridad a la Guerra Civil española. No sería hasta los años 80 del siglo pasado cuando, gracias al impulso inicial de Odón Alonso, el nombre de la compositora volvería a abrirse camino, muy lentamente, dentro del discurso musical de la Edad de Plata de la cultura española.

A partir de fuentes primarias, en este artículo nos hemos acercado al doble exilio de María Rodrigo. Además de sacar a la luz los lazos de unión entre los exiliados españoles, unas amistades que facilitaron su llegada e integración en los países de destino, se ha ratificado el papel de su círculo más íntimo como estímulo para su exigua actividad compositiva en el exilio. Prueba de ellos son las colaboraciones artísticas con Luis de Zulueta, Nicanor Zabaleta o Víctor Mallarino. Lo que no cambió durante los veinticuatro años que María Rodrigo pasó en el exilio fueron sus compromisos con la música popular y su responsabilidad con la educación musical de los más pequeños. A las hermanas Rodrigo les fue bien profesional, social y económicamente en los dos países de destino. Nunca les faltó trabajo, e incluso, construyeron en Puerto Rico la familia que nunca tuvieron. Ambas fallecieron sin descendencia, pero se desvivieron por los tres hijos que el doctor García Madrid tuvo junto a la puertorriqueña Teresa Blanco como si de sus propios nietos se trataran. Sin embargo, la correspondencia más íntima refleja una visión más nostálgica y desconsolada de esta etapa vital de María Rodrigo.

Bibliografía

- “Teatro del Liceo. Resultado del concurso de obras líricas”. *Frente Rojo* 585. Barcelona (13 de diciembre de 1938): 2.
- “Una obra de María Rodrigo. Los coros del pedagógico”. *El Tiempo*. Bogotá (5 de agosto de 1949): 5.
- “Sepultan SJ Compositora María Rodrigo”. *El Mundo*. San Juan, Puerto Rico (12 de diciembre de 1967): 39.
- AGUILERA SASTRE, Juan: “La Asociación Femenina de Educación Cívica (1931-1936)”. *María Martínez Sierra: feminismo y música*. Ed. Juan Aguilera Sastre. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2008, 79-142.
- APONTE LEDÉ Ledée, Rafael: *Las mieles del Alba. Conservatorio de Música de Puerto Rico: dichas y desdichas*. San Juan, Puerto Rico: Tiempo Nuevo, 2015.
- CAUDET, Francisco: *El exilio republicano de 1939*. Barcelona: Crítica, 2005.
- CONCEPCIÓN, Alma: “Recuerdos de María Rodrigo (1888-1967) y de Laura de los Ríos (1913-1981)”. *Revista con la A* 83 (septiembre de 2022). Recuperado en: <https://conlaa.com/recuerdos-de-maria-rodrigo-1888-1967-y-de-laura-de-los-rios-1913-1981/?fbclid=IwAR0NiMf0GvIN78gc0s6JJf7hZqEajRP2FnM6aScAtqV36FIAV91eGQ89aok>
- GAOS, José: “Los ‘transterrados’ españoles de la filosofía en México”. *Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 36 (octubre-diciembre de 1949): 207-231.
- GINZBURG, Carlo: *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Baltimore: The Johns Hopkins Universityt, 1980.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: “María Lezárraga y María Rodrigo: música y feminismo”. *María Martínez Sierra: Feminismo y música*. Ed. Juan Aguilera Sastre. Logroño: Instituto de estudios Riojanos, 2008, 165-188.
- _____: “María Rodrigo: compositora comprometida”. *Música y músicos en la vida de María Lezárraga*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, 283-314.

- _____: “María Rodrigo Bellido. Una española por descubrir”. *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 173 (2018): s.n.
- HERRERO, Fania: *Mercedes Rodrigo: Una pionera de la Psicología Aplicada en España y en Colombia*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- ÍMBER, Sofía: “Decimos hoy... Mujeres españolas. Mercedes y María Rodrigo”. *Sábado* 156. Bogotá (6 de julio de 1946): 16.
- JACOPETTI, Maestro: “La Música y los Músicos. Música de María Rodrigo”. *Ahora* 1 537. Madrid (29 de noviembre de 1935): 29.
- MARTÍNEZ GORROÑO, María Eugenia: “María Rodrigo. Concertista, compositora y docente”. *Españolas en Colombia. La huella cultural de mujeres exiliadas tras la Guerra Civil*. Madrid: Cuadernos de la Fundación Españoles en el Mundo, 1999, 9-13.
- _____: “La educación en la Colombia liberal de los años 30 y 40: la trascendente contribución del exilio español consecuencia de la Guerra Civil 1936-1939”. *Migraciones y Exilios* 4 (2004): 9-30.
- OSORIO OSMA, Ramiro: *Historia de la Química en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1985.
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús: “Latinoamérica y la Institución Libre de Enseñanza de España”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 5 (2003): 11-30.
- ROMERO SAMPER, Milagrosa: *La oposición durante el franquismo. 3. El exilio republicano*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2005.
- RUIZ SASTRE, Emilio F.: *Una universidad posible en tiempos de Jaime Benítez (1942-1972). Los intelectuales españoles acogidos en la Universidad de Puerto Rico a raíz de la Guerra Civil española*. Tesis doctoral. Madrid: UNED, 2015.
- SAGARDÍA, Ángel: “Músicos españoles contemporáneos. María Rodrigo”. *El Diluvio* 229. Barcelona (7 de octubre de 1938): 4.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: “Significado del exilio español en México”. *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe, 1939-1989*. Coruña: Ediciós Do Castro, 1991, 72-73.
- SIERRA CAMACHO, Bibiana Andrea: *Evaluuar, conocer, seleccionar: la política y la racionalización en la apertura del campo profesional*

de la psicología en Colombia entre 1930 y 1950. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2014.

SOTO, Joan Sebastián: *Contextos de la psicología: Agustín Nieto Caballero, sus relaciones y la construcción de la pedagogía.* Tesis doctoral. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2017.

TORRES GONZÁLEZ, Roamé: *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico.* San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2002.

**EL EXILIO EN PARÍS CON *ESPAÑA EN MI CORAZÓN*.
RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE LA OBRA PARA PIANO
DEL COMPOSITOR ALCOYANO
CARLOS PALACIO**

Noelia PALACIO RAMÍREZ
(Profesora de Música IES Poeta Sánchez Bautista)

El exilio

Las artes, entre ellas la música, han caminado siempre paralelas a las circunstancias políticas y sociales de un país. A partir de 1939, una generación de compositores vinculados a iniciativas culturales y de propaganda por la causa republicana sufrirá la represión y el exilio debido a sus convicciones políticas. Todo el esplendor cultural creado en España hasta el momento se paraliza y supone un vacío artístico del cual, actualmente, se sufren las consecuencias.

Carlos Palacio García, compositor e intelectual comprometido, con una concepción humanista de la vida y de la creatividad artística, formó parte de esa generación la cual tuvo que marcharse del país, en su caso a París, dando un nuevo rumbo a su vida y a su trayectoria profesional. El estudio de su figura presenta un caso concreto del aislamiento cultural sufrido durante la dictadura franquista. Esta investigación está planteada mediante un proceso de búsqueda bibliográfica

relacionada con el compositor que mostrará su vida y obra, la influencia del contexto en la creación artística y la recepción en España de su obra para piano *España en mi corazón*.

Carlos Palacio: Vida y obra del compositor alcoyano

Carlos Palacio García nace el 13 de enero de 1911 en la ciudad alicantina de Alcoy. Desde pequeño comienza a manifestar su amor por la música y realiza sus primeros estudios musicales con Miguel Francés Martínez y prosigue sus clases de solfeo, armonía, piano y violín con Gregorio Casasempere Moltó. Al terminar su formación, se traslada a Madrid en 1928 para ampliarla en el Real Conservatorio de Música. Palacio inicia esta etapa con gran curiosidad intelectual debido al universo creativo del estudio fotográfico de su padre, a la rica oferta cultural alcoyana y a una marcada sensibilidad política y social modulada por el contacto con la realidad laboral alcoyana de profunda significación anarquista (Téllez 24). En Madrid, obtiene una carta de recomendación del libretista Gonzalo Cantó para estudiar armonía con Miguel Santonja y obtiene el primer premio de los exámenes de armonía del conservatorio. Realiza sus estudios de composición con Bartolomé Pérez Casas y Conrado del Campo. Durante esos años, se enriquece musicalmente con el estudio de diferentes corrientes, como la romántica y la impresionista que eran las que más le interesaban e influyeron en sus primeras composiciones: *Danza árabe* (1927) para piano solo, *Media luna* (1926) para banda, *Canto del moro triste* (1933) para violín y piano. Las clases de Óscar Esplá y Eduardo Martínez Torner influyeron en el compositor: Esplá, con un espíritu de compositor abierto, conocía la música moderna e incluso la soviética, pero por no ser profesor de composición “no se consideraba con el derecho de explicarlas y comentarlas en clase y lo hacía en su casa particular donde nos invitaba” (Palacio 1984, 113). Martínez Torner inculcaba la inspiración en el propio folclore en la composición. En los cafés de Madrid conocerá a personalidades relevantes como Valle-Inclán, Emilio Carrere, Eugenio Noel, Jacinto Benavente, Rafael Alberti o Pablo Neruda. Alcoy era su destino de verano, donde se reencontraba con su familia y sus amigos, entre ellos Rafael Casasempere, Jordi Valor, Alfonso Carbonell, José Santacreu y Pascual Pla y Beltrán. Conocerá a Juan Gil-Albert que influirá en Palacio mediante

una musicalidad poética que le cautiva y que dará lugar en 1981 a su obra *Homenaje en mi menor* dedicada al poeta alcoyano.

Tras una etapa como violinista en el Teatro Maravillas de Madrid, su evolución profesional giraría en torno a la búsqueda de un nuevo medio de expresión musical que le permitiera adquirir voz propia en el contexto de las profundas transformaciones que vivirá el país: la composición (Téllez 26). La Segunda República le lleva a integrarse en el movimiento comunista. En 1934, Ramón de Mendoza crea los Coros y Orquestas Proletarios, donde Palacio fue violinista y director de los coros: “estos contactos con obreros debían influir en mi vida y obra de compositor de manera decisiva y para siempre” (Palacio 1984, 119). A partir de ese momento, jamás desligaría su obra musical de la vida y del hombre. La voz solista y el coro ocuparán un lugar preferente en sus composiciones para poder transmitir contenidos políticos que sólo la voz humana puede expresar en toda su plenitud (Téllez 26). Tras la victoria del Frente Popular en 1936, “el artista estaba obligado a crear con utilidad pública y ser capaz de despertar a la humanidad” (Palacio 1984, 115). Se entrega a la composición de música militante, asumiendo su rol de compositor comprometido con la causa de los trabajadores sobre la base de los ideales comunistas (Téllez 45). Joaquín Villatoro introdujo a Palacio en los medios sociales y proletarios. En Madrid se crea la Unión de Músicos y Compositores Proletarios y nace el periódico *Mundo Obrero*, órgano del Comité Central del Partido Comunista de España, en el cual ejercía de crítico musical. Conoció a Dolores Ibárruri, Pasionaria, en los coros proletarios, y a Rodolfo Halffter, como escritor de críticas y crónicas musicales en el periódico *El Sol* con quien compuso las ilustraciones musicales de *La chinche* (1936). Junto a Rafael Espinosa y con letra de Armando Guerra, compone la música del *Himno a Luis Carlos Prestes* (1936), primer secretario del Partido Comunista de Brasil.

Comenzada la Guerra Civil, Palacio quiere ser de utilidad y decide ayudar en la defensa de Madrid. En una de las jornadas en las montañas del Escorial se encontró con su tío Ismael filmando escenas de la guerra, el cual formaba parte de una sociedad de cine madrileña llamada Ibero Film que durante una temporada le confía encargos musicales para varios cortometrajes. Durante un bombardeo, decide volver con él a la capital, fue al cuartel comunista a dejar el fusil y su vida de soldado acabó para siempre (Palacio 1984, 134). Se funda en

Madrid la Alianza de Intelectuales Antifascistas integrada por escritores y compositores prestigiosos del momento, de la cual Palacio formó parte. El Partido Comunista le confía la música de las coplas del poeta madrileño Luis de Tapia. La utilidad de la música en aquellos momentos era la de levantar la moral y el espíritu combativo del pueblo y estimular a otros a hacerlo (Palacio 1984, 135). República, libertad, solidaridad, fueron conceptos que modularon su obra creativa durante ese periodo. El *Himno a Luis Carlos Prestes* sufrió modificaciones textuales por Erich Weinert y nace la *Canción de las Brigadas Internacionales*. Con la ayuda de Rafael Espinosa formó un coro con la colaboración de un conjunto orquestal que actuaban en *Radio Madrid* y comenzaron a difundir canciones de guerra: “todas las tardes, a las 6 en punto, Altavoz del frente [...] transmitía esas canciones desde las antenas de *Radio Madrid* para el frente y la retaguardia” (Palacio 1984, 136). Palacio tiene entonces la misión de escribir canciones y popularizarlas a través del proyecto de movilización de la canción al servicio del pueblo en armas, el cual se basaba en ensayar una canción y seguidamente se proyectaba una película. A la salida, todos los asistentes cantaban la canción que acababan de aprenderse¹. *Compañías de Acero* (1936) no sólo se hizo popular entre el pueblo en armas, sino que traspasó las fronteras de la patria (Palacio 1984, 137). A finales de 1936 la situación en Madrid era grave. Palacio continuaba en *Altavoz del Frente* y en la radio. En Navidad de ese año compone *La muñeca*, perteneciente a *Siete canciones infantiles para canto y piano*, junto a Castro Escudero, Moreno Gans, Halffter, Espinosa, Bacarisse. Se traslada a Valencia en 1937 para continuar la misión de popularizar la música en el pueblo. La Comisión de Agitación y Propaganda le encarga la formación de *Altavoz del Frente* en Murcia, Cartagena y Ciudad Real. Se instala en Valencia, donde coincide con

¹ “En el cine Capitol de Madrid, ante un público de milicianos, se hicieron los primeros ensayos. A cada uno de los concurrentes se le entregaba en la entrada el programa con el título de la película, generalmente Los marineros de Cronstadt, La patria te llama, Las tres amigas, [...], y detrás figuraba la letra de canciones como La Komintern, Bandera roja, La joven guardia, Compañías de Acero. [...] Sentado al piano, una vez conquistado el silencio [...] yo mismo tocaba primero una frase musical y a continuación la cantaba, frase que inmediatamente hacía repetir a toda esa muchedumbre que llenaba el cine. Así una frase y después otra hasta el final de la canción que cogían todos a coro cantando a pleno pulmón en verdadero clamor” (Palacio 1984, 143 - 144).

el comandante Marquina de la Sexta División, el cual le pide un himno que llevará la letra de Pedro Garfias, y conoce al cantante y actor Erns Busch y al poeta Erich Weinert. Todo lo que se había cantado por los combatientes republicanos en la guerra se reunía en *Cien Canciones de Guerra* (1939)². Una noche en el estudio de *Radio Valencia*, donde colaboraba, fue detenido junto a sus compañeros, y tras doce días en la cárcel, la finalización de la guerra y de la República, decide volver a Alcoy.

En marzo de 1939 entra fugitivo en su casa familiar hasta 1946: “una larga noche de siete años ante mí. [...]. Yo había elegido mi cárcel” (Palacio 1984, 191). Con su familia no tenía apenas acercamientos y sólo sus amigos conocían su existencia clandestina. Durante su reclusión, escuchaba su nombre en la radio y alguna de sus canciones de guerra desde *Radio Moscú* o se escapaba para reunirse con Vicente Llorca Viñes, Secretario del Partido Comunista de Alcoy, y es cuando conoce a su hermana y futura esposa, Emilia. Al terminar su exilio interior, viaja a Valencia donde obtiene su documentación y contrae matrimonio con Emilia Llorca Viñes, viuda de guerra con un hijo llamado Luis. Le ofrecen una plaza de viajante para desplazarse por el país escapando de toda vigilancia y retomando así la composición. Viajó por España de 1946 a 1950 hasta que “la gran noche cayó sobre mi música en España” (Palacio 1984, 216). El maestro Luis Ayllón fue el encargado de presentarle al director del *Collège Français* su obra *Preludio al alba y Danza* junto las cartas de recomendación del mismo Ayllón, Pablo Sorozábal y Ataúlfo Argenta. Gracias a una carta de invitación del Ministerio de Asuntos Culturales de París, Palacio obtiene su documento de identidad y sale hacia la capital francesa con una beca de ampliación de estudios musicales concedido por el Gobierno Francés: “El 26 de febrero de 1950, mañana brumosa de un día en que las aguas del Sena corrían grises, pisé la ciudad. [...] Era el viejo París, el París de la revolución y de la Comuna [...]” (Palacio 1984, 222).

París tenía los teatros abiertos a todas las inquietudes artísticas y políticas, no existía censura y “todo se fundía en un acorde perfecto de comprensión, de humanidad reflexiva e inteligente” (Palacio 1984,

² En 1980 se realiza la edición facsímil que recopila estas canciones llamada *Colección de canciones de lucha*.

225). Durante los primeros meses se sufragaban los gastos del compositor, consigue una *chambre de bonne* donde trae a Emilia y su hijo. Posteriormente se alojan en el Hotel Nancy, donde vivirán junto a su amigo Adrián Miró y su esposa María Luisa, el pintor Juan Alcalde y su familia, entre otros, y más tarde se trasladarán a una pequeña casa en *Rue des Gravelliers*. Palacio decide realizar los estudios de composición con Arthur Honegger, pero enfermo por aquel entonces, ingresa en la clase de su esposa madame Honegger-Vaureboud en *l'École Normal de Musique*. En este periodo comienzan sus primeras visitas y reencuentros con personalidades relevantes: Darius Milhaud, Salvador Bacarisso, Óscar Esplá, Vicente Garcés, la violinista Josefina Salvador, Lina (viuda de Prokofiev), Amando Blanquer Ponsoda (que estaba ampliando sus estudios musicales en París). Conoció a Blas de Otero y al compositor soviético de origen armenio Jachaturián, y tiene su primer encuentro con el musicólogo soviético Grigori Shneerson, autor del himno de la Brigada XI, el cual “iba a abrirme de par en par las puertas de la Unión Soviética” (Palacio 1984, 250). En su estudio parisino componía sus obras que se transmitían por *Radio España Independiente*. Al nacer su hijo Carlos, el poeta Antonio Galván le entregó un poema que Palacio musicalizó: *Canción para un niño que nace en el destierro*, retomando así la composición y dando lugar sus primeras obras de exilio: *Cantiga a la reforma agraria* (1961) con letra de Antonio Galván; *Levántate, España* (1964) cuaderno de canciones publicado en Moscú; *La cárcel* (1965) musicalización del poema homónimo del poeta Marcos Ana; *Canciones de España* (1965) doce poemas de Alberti para voz y piano que son orquestados en 1981; *Chants d'Espagne* (1970), para voz y piano, basado en seis poemas de Alberti: “si yo hubiera permanecido en España, no la habría sentido —como patriota y compositor— tan profundamente como la sentí en el exilio” (Palacio 1984, 276). Una carta de José Santacreu de 1964 desde la antigua Unión Soviética le exponía que *Compañías de Acero* se escuchaban allí y que el pueblo soviético le quería y no le olvidaba: “te lo digo para que no decaiga ni por un momento tu creación” (Santacreu citado por Palacio 1984, 298). Palacio realizará muchos viajes a la antigua Unión Soviética y comprenderá que no es posible hablar de música sin evocar el género de canción de masas. En sus viajes conocerá a personalidades relevantes: Tijon Irennikov, máximo responsable de la Unión de Compositores y musicólogos de la URSS, al compositor Soloviov-Sedoy, a Igor Drago, responsable de la Unión

de Compositores de Ucrania, Adik Judoyán, responsable de la Unión de Compositores de Armenia, a Sulkhan Tsintzadze, director del Conservatorio de Tbilisi, entre otros. Tras una visita al Kremlin y al mausoleo de Lenin, nace su cantata *Lenin* (1970) por el centenario del nacimiento y basada en un poema homónimo de Blas de Otero, estrenada en el Teatro de Sara Bernhardt de París en 1974. En su sesenta cumpleaños recibe un telegrama desde Moscú con una felicitación por parte de varios compositores, entre ellos Shostakovich y Jachaturián: “Mi trabajo musical no era inútil; había personas en el mundo que lo apreciaban. El mundo se me abría, después de tantos años dolorosos. España, mi patria, la raíz primera de mi vida, continuaba cerrada para mí. ¿Hasta cuándo?” (Palacio 1984, 314). Palacio comenzó a admirar a Shostakovich después de un concierto en los años cincuenta en París de su *Séptima Sinfonía* dedicada a Leningrado. Posteriormente, le dedica su pieza para piano solo *Ofrenda a Shostakovich* (1979). *Aurora* (1965), para coro y piano con versos de Galván, es realizada tras una visita al crucero, donde pretendía evocar musicalmente la noche del 24 al 25 de octubre de 1917 cuando inicia la Revolución de Octubre. Quiso orquestarla y se matricula en la clase de orquestación de Alain Krenski en Montreuil. En una visita de Shneerson, éste le propone abandonar el género vocal para comenzar a escribir música instrumental³:

Mi obra musical le debe mucho a él, a sus iniciativas, a su experiencia. No sé si jamás un compositor ha sido guiado de manera tan solícita, tan constante como lo he sido yo y lo seré por él, preocupándose además por la edición de mi música. [...] La idea era sencilla, pero la mayor comprensión del mensaje musical en mis obras estaba siempre guiada por los versos de un poeta. (Palacio, 1984: 376).

Este fue el primer paso de *España en mi corazón*, una colección de veintitrés piezas para piano solo divididas en dos cuadernos, publicados en Rusia en 1975 y 1977 respectivamente que evocan musicalmente su país: “pegado estoy, agarrado con el alma y los pies a este París que me quitó mucho pero aún me dio más. Aunque no conseguirá

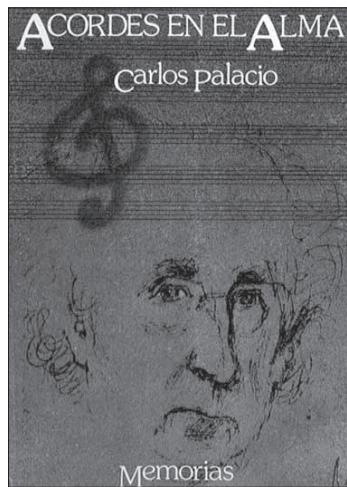
³ Según expone Palacio en sus memorias (1984, 232): “no hay género musical por modesto que sea ante el cual le sea dado y permitido al compositor inhibirse de la responsabilidad que como educador le incumbe”.

borrarme el recuerdo de España” (Palacio 1984, 390). A partir de 1975 comienza el proceso de recepción en España de su figura y su obra, dando fin a los años de olvido y exclusión. Destacar que, en 1978, Palacio es invitado a dirigir el himno de su ciudad natal en la víspera de las fiestas de Moros y Cristianos:

Alcoy latía como un inmenso corazón humano [...]. En mi vida [...] no hay nada tan humanamente emotivo como lo que viví esa tarde bajo el cielo transparente de abril. Mis siete años de sufrimiento en Alcoy quedaban olvidados para siempre. (Palacio 1984, 421).

Tras el fallecimiento de la esposa de Adrián Miró, realiza su última composición: *Llanto por la muerte de María Luisa* (1984) con sonetos del propio Miró. Durante este periodo se realizan las primeras grabaciones de sus obras en el país como *Levántate España* y las obras de voz de poemas de Alberti por *Radio Nacional* en 1978, *España en mi corazón* por Fernando Puchol en 1984, se realizan varios conciertos homenaje y estrenos como

Llanto por la muerte de María Luisa en 1986 y *Canciones Poéticas* en 1989. Palacio concluye sus memorias *Acordes en el Alma*⁴ en España, publicadas en 1980 en ruso en la antigua Unión Soviética y traducidas y publicadas en España en 1984, junto a sus dos diarios: *Diario de Otoño* (1986) y *Diario de Invierno* (1987). Fallece en París en 1997, y siete años después sus restos son trasladados a Alcoy junto con los de su esposa Emilia.



⁴ A lo largo de sus páginas no deja de preguntarse si ha sabido llegar al hombre y si su música ha servido en su causa y si ha reflejado “todo ese amor mío, exaltado, por la fe en una humanidad mejor; toda la feroz repulsión que experimento contra la guerra, la deshumanización, contra el hambre y la miseria” (Palacio 1984, 427)

España en mi corazón

España en mi corazón es una obra del repertorio pianístico español del siglo XX no muy conocida y ello se da por diferentes motivos: el exilio a París, un acontecimiento clave como vía de escape a la situación que se da en España a partir de 1950. Su carrera musical se degrada en un contexto que no le ayuda a evolucionar musicalmente; y el desconocimiento de su música, ya que su legado fue donado oficialmente por su familia al Institut Valencià de Cultura en el año 2011, año del centenario de su nacimiento.

España en mi corazón es una colección de veintitrés piezas para piano solo organizada en dos cuadernos de trece piezas el primero y diez el segundo. No queda clara la fecha exacta de la composición, pero según autores como Tomás Marco o Marisa Blanes, oscila entre 1950 y 1970, periodo en el cual Palacio residía en la capital francesa. Son editados y publicados por la Unión Soviética de Compositores en 1975 y 1977, respectivamente. Las trece piezas del primer cuaderno fueron presentadas en una entrevista realizada en su casa y emitida por *Radio París* en 1971⁵. El título inicial de la composición fue *España en el recuerdo* que posteriormente modificará. La idea de escribir esta obra surge tras una visita de Grigori Shneerson en la cual le propone abandonar el género vocal para comenzar a escribir música únicamente instrumental (Palacio 1984, 376). El prefacio de la edición rusa, realizado por Palacio, expone que “la desordenada sucesión de recuerdos y sentimientos que surgen en relación a su país despiertan el deseo de darles respuesta a través de la música” (Palacio y Blanes 2010, 12). Cada pieza evoca musicalmente los recuerdos de su país a través de sus ciudades, sus personajes ilustres y sus vivencias mediante sencillez en los medios compositivos pero con una profunda emotividad. La sucesión de las piezas no muestra un orden lógico ya que, según Palacio, era complicado saber qué pieza poner al lado de otra, como expone en la citada entrevista.

⁵ RAMÍREZ, Julián Antonio y Adelita, DEL CAMPO: “Carlos Palacio: España en el recuerdo II”. Fondo sonoro Radio París, 1971. En Devuélveme la voz. Universidad de Alicante. Disponible en: <https://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme voz/visor.php?fichero=9349.mp3> [Consultado 03-02-2023].

Influencias musicales y extra-musicales

El compositor, musicólogo y músico Felipe Pedrell Sabaté (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) fue una figura relevante que crea una nueva corriente musical en España: la musicología moderna española, la cual propugna el estudio de la etnomusicología en busca de un nacionalismo musical propiamente español. Gracias a su labor, los compositores comenzaron a incluir temas y motivos provenientes de la música tradicional en sus obras. Este proceso lo culminaron estéticamente los compositores de la Generación del 98 y de la Generación del 27, en la cual se enmarca estéticamente a Carlos Palacio siendo mucho más joven que sus compañeros generacionales. En sus memorias expone que siempre se ha mostrado fiel a su ética personal plasmada en su música sin preocuparse por las nuevas escuelas o las vanguardias que surgían a lo largo de su trayectoria profesional pero que en cierta manera influirán en su música⁶. Las influencias musicales en *España en mi corazón* se dan por el contexto que vive a lo largo de su trayectoria y hacen que su concepción musical no se estanque en una estética concreta, sino que el paso del tiempo la vaya modulando: *Sonatina de ayer* mediante su escritura neoclásica recuerda la sonoridad de los compositores levantinos como Esplá, Palau o Rodrigo; la música rusa se plasma en *Marcha feliz*, con carácter soviético en su escritura y sonoridad; *Primavera sobre una tumba (a Mauricio Ravel en su centenario)* evoca el impresionismo del compositor y pianista francés mediante su sonoridad y textura; la inspiración en el folclore español se observa en *Danza alegre y canción triste* con la utilización de un tema popular alcoyano, *En la montaña* evoca musicalmente el paisaje de Alcoy o *Vieja Castilla* el paisaje castellano.

Extra-musicalmente, el contexto social y político influye directamente en sus composiciones. Su función de compositor comprometido con la causa republicana durante la Guerra Civil muestra la influen-

⁶ “Quienes pretendieran encontrar en mi música hallazgos sensacionales o el eco de novísimas escuelas no los encontrarán y, seguramente, se sentirán defraudados. [...] Y aun en obras tan modestas como son las que yo escribo, jamás puedo olvidar en ellas al hombre ni su canto, ni deshumanizar la música, sino al contrario: procuro mantenerla siempre y en todo instante cargada de un poder sensible y humano. Porque para mí la música no es ciencia hermética ni disciplina de laboratorio, sino materia viva y sonora para commover al hombre” (Palacio 1984, 423-424).

cia de la contienda en su música militante. Posteriormente, el exilio en París será la línea divisoria que influirá en su forma de componer, un periodo donde se siente libre para escribir y expresar musicalmente todo lo que sentía sin la censura española. Este periodo ubicará sus obras en una estética íntima y llena de lirismo mediante la nostalgia a su patria evocada desde la lejanía, uno de los motivos por los cuales comienza *España en mi corazón*: recordar las ciudades y los paisajes, rendir homenaje a personajes ilustres o el recuerdo de sus vivencias son temas reflejados y fijados en la partitura para la prosperidad. Para Palacio, la palabra es esencial en el significado de la música y sus melodías buscan imitar la voz cantada. Este recurso compositivo se verá reflejado a lo largo de la obra donde el piano cantará el mensaje oculto de cada pieza.

Primer Cuaderno

El primer cuaderno ocupa ocho meses de trabajo según expone Palacio en la entrevista realizada para *Radio París*. *Sonatina de ayer* es la pieza que abre el primer cuaderno. A través de su escritura neoclásica con toques románticos evoca su juventud según la referencia encontrada en sus memorias: “Sonatina de ayer, es la evocación de un periodo de mi vida ya muy lejano. Llevo capa, chalina; influido por los románticos, sobre mí ha caído una lluvia de melancolía” (Palacio 1984, 377). Presenta una forma tripartita con dos temas diferenciados: el primero con carácter calmado que contrasta con el segundo a modo de marcha. El manuscrito contiene frases introductorias⁷. En primeros compases encontramos una referencia dudosa: a su amigo Rafael Casasempere, a Rafael Alberti o a otra figura: “Esto es ayer, Rafael, antes de todo...” (Carrillo 2008, 118).

Danza alegre y canción triste o Añoranza Poética de España como la denomina el musicólogo Andrés Ruiz Tarazona (Palacio 1984, 377), muestra una evolución humana y musical del compositor hacia el concepto de pueblo: “Comprendo ya perfectamente que el artista que

⁷ El material utilizado en este apartado corresponde a una edición manuscrita que Palacio envía por correspondencia a la pianista María José Carrillo, años antes de su publicación en Rusia, con la finalidad de ser incluida en sus recitales en España.

se separa del pueblo se convierte en estatua de sal, y que la música que se opone al pueblo, [...] se sitúa fuera de la vida” (Palacio 1984, 378). Estructurada en dos partes diferenciadas, la melodía del primer tema se basa en el estribillo de la canción popular alcoyana *De quin coloret la vols*⁸. Encontramos el siguiente texto: “Ligera reminiscencia de una canción popular... un universo de luz, en donde aún no figura ninguna humanidad combatiente. Eso vendrá después” (Carrillo 2008, 148).

Nana para un niño sin sueño se enmarca en las obras que muestran las consecuencias de la guerra a través de una canción infantil. Presenta tres secciones que muestran tanto la tristeza en la modalidad menor de la primera sección como la alegría en la sección central en modo mayor. La pieza termina con el carácter melancólico inicial. Original para orquesta, es compuesta en un viaje a San Sebastián durante los años posteriores a la guerra en los cuales obtiene un permiso de desplazamiento por España. Se estrena en Valencia en 1950, antes de comenzar su exilio. Posteriormente es transcrita para piano e incluida en este cuaderno. “Nada, sin luz propia, una canción de cuna” (Carrillo 2008, 159).

La presencia de los paisajes y los temas populares aparecen en *Noche de mayo (Jota)* basada en una jota aragonesa según indica la partitura. El estribillo presenta las características musicales del baile popular aragonés con sus dos coplas de carácter íntimo. *En la montaña* evoca melancólicamente el paisaje montañoso que rodea su ciudad natal. *Pinos (Nocturno)* plasma igualmente, a través de su forma y recursos compositivos sencillos y con toques modales, el elemento natural del paisaje alcoyano.

Yo no hice la guerra con las armas en la mano... pero la oí. Una noche cuando regresaba de un estado mayor con el poeta Pedro Garfias, por contraste, ¡qué noche de espuma, de plata, de árboles diluidos por la luna!, ¡qué noche de Cristal, de pureza, cuando el fragor de los cañones lejanos se había extinguido! Es este Nocturno. (Carrillo 2008, 192).

Marcha feliz recuerda a través de su escritura y sonoridad neoclásica a modo de marcha los cuentos musicales infantiles de

⁸ Extraído del capítulo “La Nostra Música. (2000)” en MIRÓ, Adrián: *Alcoy, entre la música y la Danza*. Alcoy: CAEHA, 2009.

Stravinski o Prokofiev. “¿Por qué milagro de la vida, al paso por esa aldea destruida, seguía ese grupo de niños, cantando, con una fe en el porvenir, que las casas mutiladas desmentían?” (Carrillo 2008, 202).

Canto del labrador, inicialmente *Canción de trilla*, está basada en un canto popular de Ulldemolins, Cataluña, como indica la portada: “Es una canción amarga, la dura vida del campesino, inyectada en la armonía, la melodía es auténticamente popular” (Carrillo 2008, 209). Su música plasma el lamento del labrador a lo largo de su jornada de trabajo. La pieza presenta muchos cambios de compás y de agógica y sus melodías recitativas muestran de nuevo toques modales.

El contexto social y político de España durante la Guerra Civil afecta e influye en el compositor directamente, y está presente en este cuaderno a través de *Primavera 1936* que evoca la última primavera de la Segunda República antes de estallar en julio de ese año la Guerra Civil. *Canto combatiente* (Madrid, 1937) o *Canto de un otoño combatiente* (Madrid 1937), en memoria de todos los caídos en la batalla, ya que el tema musical evoca la melodía de su canción de guerra *Peleamos, peleamos*: “la guerra vista de lejos, en el recuerdo. Un otoño excepcional” (Carrillo 2008, 228). *ya llega el otoño* describe una escena otoñal con toques mortuorios entre los temas musicales que puede evocar el contexto del primer otoño de la Guerra Civil: “Un otoño como otro cualquiera, patético, delicado” (Carrillo 2008, 238).

Las piezas que cierran el primer cuaderno son dos homenajes elegíacos de forma libre hacia dos figuras relevantes de la historia de España y a los cuales Palacio admiraba. Ambos homenajes muestran una escritura con simplicidad de forma y con tintes impresionistas y neoclásicos. *Ante la tumba de Antonio Machado* está compuesta en memoria del poeta sevillano fallecido el 22 de febrero de 1939 en su exilio en el pueblo francés Colliure. Plasma a través de su música, de carácter melancólico, la tristeza por la muerte del poeta también ligado a la causa republicana: “Funeral ante una tumba, que para mí no es sólo la de Machado. Es la tumba de la República” (Carrillo 2008, 249). La última pieza *Granada (elegía a un poeta)* es un homenaje a la muerte de Federico García Lorca el 19 de agosto de 1936. Su música muestra la cultura granadina a través de la alusión al cante jondo, a la saeta y la segurriya y los rasgueos de la guitarra.

Segundo Cuaderno

El segundo cuaderno recoge igualmente las impresiones y vivencias de España y sus personajes a través de sus diez piezas. Palacio vuelve a evocar los paisajes y ciudades españoles con la primera de las piezas. *Vieja Castilla* plasma en su música un tono castellano a modo de romance con rasgos modales. *Los bosques cantan al alba*, un pequeño rondo con sus correspondientes coplas y estribillos y *Tierna despedida*, de forma breve y con toques modales, vuelven a evocar musicalmente Alcoy y su paisaje. *Ante la puerta Bisagra de Toledo* es un homenaje a la puerta principal de acceso de la ciudad manchega de origen musulmán. Su música presenta toques orientales mediante el uso de la modalidad, de los registros extremos y la presencia del tritono en la melodía inicial. Los primeros compases de *Viejo jardín* se basan en la melodía principal de la canción infantil *Arrión, tira del cordón* que se popularizó a finales del siglo XIX. Como curiosidad, este tema, de música y letra de autor desconocido, es utilizado por otros compositores como Federico Chueca en el coro de las criadas perteneciente al cuadro segundo de su zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente* (Palacio y Blanes 2010, 39).

Los homenajes a personajes relevantes continúan con *Meditación ante una tumba (a Miguel Hernández)* que muestra el recuerdo a su paisano oriolano fallecido el 28 de marzo de 1942 en la prisión de Alicante víctima de la dictadura franquista. En comparación con los homenajes anteriores, este muestra un carácter de marcha fúnebre. Palacio coincide con el poeta cuando reside en Valencia y siente gran admiración por su poesía y su figura. *Primavera sobre una tumba (a Mauricio Ravel, en su centenario)* está dedicado en recuerdo del compositor y pianista francés en el centenario de su nacimiento. Se puede deducir que esta pieza fue compuesta alrededor de la primavera de 1975. En su estancia en París, realiza varias visitas a las tumbas de los compositores que allí descansan, entre ellas la de Ravel ubicada en el cementerio de Levallois - Perret.

Finalmente, la naturaleza y el paisaje español reaparecen y cierran el segundo cuaderno con *Noche de estrellas (Nocturno)* con un carácter tranquilo, *Danza de la mañana* una serie de coplas bailables y *Llanuras* a ritmo de siciliana.



Recepción en España

La recepción de *España en mi corazón* en el país se lleva a cabo gracias a figuras relevantes del colectivo musical español que se interesan por la figura y la música de Carlos Palacio. En sus años de exilio, su música es desconocida por el público español pero conocida tanto en París como en la antigua Unión Soviética. Cabe destacar que años cercanos a la publicación de los cuadernos, hay músicos que los graban y los dan a conocer en España, pero según todos los documentos investigados hay un periodo en el cual se le da mayor divulgación: a partir de la Transición. Durante estos últimos años ha resurgido una relevante labor de recuperación del patrimonio musical de los compo-

sitores españoles exiliados, y ello ha conllevado a que la música de Palacio esté presente en programas de conciertos y se recuperen todos los años de olvido.

Publicaciones y Ediciones

La pianista alicantina María José Carrillo Crespo realiza en el año 2008 su tesis doctoral sobre la obra pianística de Carlos Palacio. En este trabajo se ubica *España en mi corazón* y contiene una partitura manuscrita del primer cuaderno y la partitura de la edición rusa del segundo cuaderno. Asimismo adjunta gran cantidad de artículos de prensa, reseñas, programas de conciertos, entre otros documentos, sobre la obra de Palacio. Actualmente, muchos de estos materiales se ubican en el archivo de la Biblioteca de la Fundación Juan March como indica en la introducción de la tesis (Carrillo 2008, 41). Según expone la autora, descubre al compositor a través de una carta cuando era profesora de piano en el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante en la cual incluye partituras manuscritas del primer cuaderno y le pide incluirlas en sus programas de conciertos por el país (Carrillo 2008, 12).

En el año 2010, la pianista alcoyana Marisa Blanes realiza *España en mi corazón. Revisión, estudio y edición* publicado por Alpuerto un año antes del centenario del nacimiento de Palacio. Blanes compagina la labor investigativa y de difusión de los compositores alcoyanos Luis Blanes, Amundo Blanquer y Carlos Palacio junto con la docencia y su carrera concertística. El 18 de enero de 2011 realiza una entrevista en el IVAM - CADA de Alcoy en la cual presenta su trabajo con la finalidad de revivir la obra de Palacio y ser un material accesible para cualquier músico. Según expone Blanes, no quedaban casi partituras y se perdieron los derechos de autor de las piezas. Gracias a la ayuda de la familia del compositor y uno de sus amigos, Adrián Miró, tuvo los medios para realizar este trabajo. Dos meses después, exactamente el 4 de marzo de 2011, realiza otra presentación de su trabajo en el programa “La Redacción” de *Radio Clásica* seguida de la interpretación de varias piezas que conforman la colección.

El músico alcoyano Gregorio Casasempere Gisbert es una figura relevante en la labor de recuperación y divulgación de los compositores alcoyanos Gonzalo Barrachina, Gonzalo Blanes, Amundo

Blanquer y Carlos Palacio. Su relación con el compositor comienza desde pequeño, ya que Palacio realiza sus estudios musicales con su familia, de relevante tradición musical alcoyana, y hace amistad con su tío Rafael Casasempere Juan. En el año 1988 realiza la transcripción para banda de siete piezas de *España en mi corazón*: *Danza alegra y canción triste*, *Canto del labrador*, *Nana para un niño sin sueño*, *Marcha feliz*, *Canto combatiente* (Madrid 1937), *Noche de estrellas*. (*Nocturno*) y *Llanuras*. Gregorio Casasempere ha sido el encargado de estrenar y arreglar gran parte de la obra de Palacio gracias a su labor de recuperación patrimonial: *Cantinela de estío* en 1984, sus transcripciones para banda de *España en mi corazón* en 1988, *Canciones Poéticas* en 1989 y *Para un amigo muerto* en 1991. Asimismo, tiene en su poder muchas versiones manuscritas y ediciones de sus composiciones con dedicatorias personales del compositor. Actualmente Casasempere compagina la docencia en el Conservatorio Profesional de Música de Alcoy con la dirección musical como director titular de la Orquesta Sinfónica Alcoyana desde 1982.

Grabaciones

María José Carrillo graba *España en mi corazón* para *Radio Nacional de España* en 1974 según expone en su tesis (Carrillo 2008, 111). Esta grabación se realiza antes de ser publicada en Rusia ya que el compositor le facilita por correo postal unas partituras manuscritas.

Trinidad Sanchís Picó, pianista alcoyana, realiza asimismo una labor relevante de divulgación musical de la obra de Palacio. Su afición por la música comienza gracias a su padre y su formación musical se inicia en Alcoy con la familia Casasempere. Actualmente es profesora emérita de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana de Xalapa, México. Entre sus grabaciones para *Radio Nacional de España*, cabe destacar la de *España en mi corazón* en 1977 como se expone en la tesis doctoral de Carrillo (2008, 111).

El pianista valenciano Fernando Puchol Vivas fue un relevante intérprete del repertorio español y en especial de los compositores valencianos Manuel Palau, Francisco Llácer Pla y Carlos Palacio. Junto a su labor pedagógica, fue uno de los encargados de divulgar la música de Palacio en España. La grabación de la obra integral para piano se realiza en los estudios Kirios entre octubre y noviembre de 1983 y es

producido y editado por Alberri Soarte, S. A. En 1985 gana el Premio Nacional de Fonografía del Ministerio de Cultura. Este trabajo incluye *España en mi corazón* y *Ofrenda a Shostakovich* junto varios textos de personalidades relevantes del colectivo musical español. La divulgación de este trabajo se da por parte de la prensa a través de varios artículos, destacando *El mundo conmovido de Carlos Palacio* de Jordi Cervelló publicado el 19 de enero de 1985 para *El País*. Destacar también el artículo del periódico alcoyano *Local* de junio de 1978 en el que presentan todas las grabaciones de *España en mi corazón* realizadas en *Radio Nacional de España* por parte de Trinidad Sanchís, María José Carrillo y Fernando Puchol.

La banda de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy realiza la grabación del disco *La Nostra Música* bajo la dirección de Gregorio Casasempere Gisbert. Esta grabación se llevó a cabo por los estudios Tabalet en un concierto celebrado en el Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoy los días 4 y 5 de noviembre del 2000. El disco incluye seis de las siete transcripciones para banda de *España en mi corazón* realizadas por el músico alcoyano: *Danza alegre y canción triste*, *Canto del labrador*, *Nana para un niño sin sueño*, *Marcha feliz*, *Canto combatiente* (Madrid 1937) y *Noche de estrellas*. (*Nocturno*).

La grabación más reciente de *España en mi corazón* es la realizada por Marisa Blanes en la Sala Clemente de Valencia para el sello discográfico Tañidos los días 4 y 26 de diciembre de 2013. La edición del disco fue patrocinada por el Institut Valencià de Cultura.

Conciertos

María José Carrillo es una de las primeras pianistas que dan a conocer la música de Palacio en el país. Realiza un recital en 1974 de fecha y lugar desconocido del que sólo se tiene el programa de concierto adjuntado en su tesis doctoral (Carrillo 2008, 585). El programa incluye *Sonatina de ayer* y *Danza alegre y canción triste*.

Las memorias de Palacio mencionan a su vez la labor de difusión de las piezas de *España en mi corazón* por parte de Trinidad Sanchís Picó. El “Fondo Carlos Palacio” del Institut Valencià de Cultura dispone de la correspondencia personal del compositor. Según las cartas facilitadas de Trinidad Sanchís y su familia con el compositor, éste le

envía unos manuscritos en 1973 que posteriormente la pianista incluiría en su gira de conciertos por España en 1975. Entre ellos, cabe destacar el recital realizado en Alcoy en el cual interpretó tres piezas del primer cuaderno.

En 1991 Fernando Puchol interpreta una selección de piezas de *España en mi corazón* en un recital para el VI Premi de Composició Ciutat d'Alcoi per a Música de Cambra.

El 28 de febrero de 1988, la Corporación Musical Primitiva de Alcoy realiza el concierto *La Nostra Música* en su tercera edición con la colaboración de la Coral Polifónica Alcoyana y bajo la dirección de Gregorio Casasempere Gisbert. Este acto da lugar en el Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoy. El programa incluye las siete transcripciones para banda y la divulgación de este evento se da en el apartado de cultura del periódico alcoyano *Ciudad* el día previo y el posterior al concierto.

La labor de difusión prosigue con la Corporación Musical Primitiva de Alcoy. El 10 de mayo de 2009 se realiza un concierto en el Teatro Calderón de Alcoy titulado *Et in terra Pax* dirigido por músico alcoyano Àngel Lluís Ferrando. Ferrando presenta una trayectoria que abarca desde la composición de música sinfónica, cinematográfica, televisiva, para teatro, vídeo y publicidad junto con la dirección, la docencia y la investigación. El concierto se realiza por el setenta aniversario de la finalización de la Guerra Civil en el cual se interpretaron las transcripciones para banda realizadas por Gregorio Casasempere Gisbert.

Junto con la labor investigativa y divulgativa, la pianista y periodista onubense Ana Vega Toscano realiza el 7 de noviembre de 2011 un recital en la Fundación Botín de Santander con el título *Centenario del nacimiento de Carlos Palacio. Carlos Palacio y la generación del exilio*. Se interpretaron *Ante la tumba de Antonio Machado, Granada (elegía a un poeta)* y *Meditación ante una tumba (a Miguel Hernández)*. Cabe destacar en su currículum la grabación de numerosos discos monográficos de piano español, como el dedicado a la Generación del 27 o a Don Quijote, y el estreno de un gran número de obras de autores contemporáneos. Actualmente compagina su labor como periodista y su carrera concertística con la de docente en el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

La labor interpretativa de Marisa Blanes es la más relevante hasta la actualidad, ya que ha sido la que más ha tocado en los últimos años la obra de Palacio en sus recitales por el país. Entre sus primeros conciertos de *España en mi corazón*, data el realizado el 13 de enero de 2011 en el programa de actividades del Centre d'Art d'Alcoi dentro del ciclo Musicam XXI producido por la antigua Caja de Ahorros del Mediterráneo. Este recital se realiza tras la presentación de su trabajo *España en mi corazón. Revisión, edición y estudio*. El 17 de julio de 2011, Blanes realiza un recital titulado *Homenatge a Carlos Palacio* en el ciclo Juliol al Monestir organizado por la Fundación Jaume II el Just. El concierto se realiza en el Monasterio de la Valldigna con la colaboración de la Mancomunidad de la Valldigna y del Institut Valencià de Cultura. El 6 de mayo de 2013 realiza junto al actor Manuel Galiana un concierto titulado *Sonatina del aire y el viento* donde se puso voz y música a varios poemas de Miguel Hernández. El concierto se realiza en la sala de cámara del Auditorio de la Diputación de Alicante y su programa incluye música de *España en mi corazón*. El auditorio del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares realiza el 22 de noviembre del 2014 la presentación del libro *Carlos Palacio: vivencia y pervivencia* por el coautor y editor Àngel Lluís Ferrando. En este acto intervinieron Enrique Téllez, director del Aula de Música de la Universidad de Alcalá y coautor del trabajo, Luciano González Sarmiento, musicólogo y pianista, y Ana Vega Toscano. Seguidamente, Blanes ofreció un recital basado en una selección de piezas de *España en mi corazón*. El 21 de noviembre de 2017, durante la Semana de Santa Cecilia del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, Marisa Blanes, como profesora del departamento de piano, programa un concierto en el que interpreta la obra completa de *España en mi corazón*. Ese mismo año, ofreció un concierto el 30 de noviembre en la sala García Navarro del Palau de la Música de València titulado *La música de la República y el exilio* donde interpreta igualmente la obra de Palacio. El 8 de septiembre de 2020 dentro de la VIII Semana Grande del Piano de Alcoy, en la cual la pianista realiza un recital en el Círculo Industrial de Alcoy titulado *Del alma de Beethoven al corazón de España* en el que interpreta *Nana para un niño sin sueño* y *Llanuras*.

Finalmente, la fecha más reciente de su interpretación fue en el Festival Contemporáneo de Alicante, dentro del ciclo “Locos del Piano” celebrado del 15 de septiembre al 21 de octubre de 2023 en el Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA). El 20 de octu-

bre de 2023, el pianista y pedagogo Francisco Escoda Patrón interpretó *Primavera ante una tumba* en el recital “Músicos españoles del siglo XX y XXI”.

Conclusiones

La necesidad de investigar y recuperar a la figura de Carlos Palacio y su obra *España en mi corazón* se da debido a tres motivos iniciales: el desconocimiento de la figura y música del compositor alcoyano en España debido a su exilio en París; el vínculo familiar, ya que es primo hermano de mi abuelo paterno; y elección de *España en mi corazón* debido a la relación directa con mi instrumento, compuesta para piano solo.

Este trabajo corresponde a mi Trabajo Final de Máster realizado en 2021 y tutorizado por el doctor Ferran Escrivà Llorca. Tras una amplia investigación documental han sido clave las bibliotecas y hemerotecas digitales y las instituciones que facilitaron los archivos y fondos relacionados con el compositor, como el archivo de la biblioteca del Institut Valencià de Cultura que contiene el “Fondo Carlos Palacio” y el archivo de la Fundación Juan March. Su labor de preservación patrimonial es relevante ya que custodian los documentos para su conservación y para ayudar a revivir aquello que representan.

Este trabajo ofrece a futuros investigadores un listado ordenado de aquellos pasos que se dieron en España en la recepción de *España en mi corazón* siendo de formato abierto, ya que el paso del tiempo ampliará el listado de los agentes involucrados. Se partía con muy poca bibliografía y materiales, pero se ha descubierto a lo largo del proceso que existen personalidades relevantes que igualmente han ocupado su tiempo en estudiar y divulgar su obra. Se ha conseguido responder a las hipótesis iniciales y se ha cumplido el propósito y motivación inicial: investigar sobre Carlos Palacio y su obra *España en mi corazón*. Gracias a la realización de esta investigación se reanudará la labor de divulgación y recuperación patrimonial de los compositores españoles exiliados. Esta aportación agrega un granito de arena a todo lo realizado hasta el momento para darle al compositor alcoyano el reconocimiento que se merece dentro del colectivo musical español. El enriquecimiento personal y profesional adquirido tras la realización

de esta investigación es un hecho a remarcar, ya que revive al protagonista de estas páginas: Carlos Palacio.

Quizás se nos olvide; quizás el tiempo borre nuestros rostros, pero todos nuestros combates, nuestras torturas, nuestros inmensos sufrimientos, se convertirán en júbilos para quienes han de venir después de nosotros. Nuestras angustias de hoy abren delicadísimos caminos del mañana. (Palacio 1984, 432).

Bibliografía y webgrafía

AZNAR, Manuel, coord., e Idoia MURGA, coord.: *1939. Exilio republicano español*. Ministerio de Justicia y Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2019.

CABAÑAS, Miguel, Idoia, MURGA, Miguel Ángel, PUIG-SAMPER, y Antolín, SÁNCHEZ: *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*. Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las cortes y Memoria Democrática, 2020.

CARRILLO, María José: *La obra pianística de Carlos Palacio y su entorno social*. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante, 2008.

CASANOVA, Julián y Carlos, GIL: *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2020.

CASARES, Enrique: “La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española” *Música Española de la Generación de la República*. Fundación Juan March. (Mayo-junio, 1983).

FERRANDO, Ángel Lluís: *Carlos Palacio, vivencia y pervivencia: una aproximación a la figura y la obra en el centenario de su nacimiento (1911 - 2011)*. Centro Alcoyano de Estudios Históricos y Arqueológicos. València: Romeu Imprenta, 2014.

MARCO, Tomás: *Historia de la música española siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

MIRÓ, Adrián: *Alcoy, entre la música y la Danza*. Alcoy: CAEHA, 2009.
PALACIO, Carlos: *Acordes en el alma*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1984.

_____: *Diario de Otoño*. Alcoy: Ciudad Editorial, 1986.

_____: *Diario de Invierno*. Alcoy: Ciudad Editorial, 1987.

PALACIO, Carlos y Marisa, BLANES: *España en mi corazón. Revisión, estudio y edición*. Madrid: Alpuerto, 2010.

PÉREZ, Gemma: “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956”. En González, Alberto, ed.: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*. vol 7. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

PUCHOL, Fernando: *España en mi corazón* [LP]. València: Alberri Soart, 1983.

RAMÍREZ, Julián Antonio y Adelita, DEL CAMPO: “Carlos Palacio: España en el recuerdo II”. Fondo sonoro Radio París, 1971. En *Devuélveme la voz. Universidad de Alicante*. Disponible en: <https://devuelvemelavoza.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9349.mp3> [Consultado 03-02-2023]

TÉLLEZ, Enrique: “La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio”. En FERRANDO, Ángel Lluís, ed.: *Carlos Palacio, vivencia y pervivencia: una aproximación a la figura y la obra en el centenario de su nacimiento (1911 - 2011)*. CAEHA. València: Romeu Imprenta, 2014, 13-86.

JOAQUÍN NIN-CULMELL Y LOS INTELECTUALES ESPAÑOLES EN LOS ESTADOS UNIDOS

Ricardo F. VIVANCOS-PÉREZ
(George Mason University)

Catalán y español por herencia, pero con nacionalidad cubana, miembro liminal de la llamada Generación de la República en el mundo de la música, pero no republicano, desplazado forzosamente por la Guerra Civil, pero no refugiado —entra en Estados Unidos primero como visitante en 1938 y luego con un visado para artistas cubanos en 1939—, Joaquín María Nin-Culmell es una figura difícil de catalogar con nuestros baremos metodológicos sobre los exilios y migraciones del siglo XX. Por su posición periférica y liminal —no solamente por sus desplazamientos, sino también por su situación familiar y por su identidad sexual— sus composiciones originales han sido históricamente poco conocidas. Precisamente por su marginalidad me pareció que valía la pena indagar sobre su historia personal y su labor como compositor, pianista y profesor universitario para esclarecer la evolución de su identidad y de su posicionamiento ideológico desde una perspectiva interseccional. Por eso me desplacé a la Universidad de California en Riverside, donde se encuentra la mayor parte de sus papeles y correspondencia más íntima. Lo que sigue es un resumen de mis hallazgos y un análisis de los acontecimientos más significativos

de la larga vida de Nin-Culmell, desde su nacimiento en 1908 hasta su fallecimiento en 2004. Al centrarme en estos momentos decisivos y explorar sus posibles “momentos de ser”, usando el término acuñado por Virginia Woolf, mi objetivo es también reevaluar algunas nociones preconcebidas sobre el exilio y la migración de intelectuales españoles a los Estados Unidos en el siglo XX.

El papel de mediador de Nin-Culmell dentro de su familia

Los antecedentes familiares de Nin-Culmell proporcionan un contexto crucial para comprender la formación de su identidad y su papel como mediador principal en una familia altamente disfuncional. Asimismo, nos ayuda a comprender las elecciones personales y profesionales que fue tomando. Hacia el final de su vida, Nin-Culmell reconoció públicamente que durante la mayor parte de su carrera se vio eclipsado tanto por su padre, Joaquín Nin y Castellanos (La Habana, 1879-1949), reconocido compositor y pianista, como por su hermana, la célebre escritora Anaïs Nin (París, 1903 - Los Ángeles, 1977). Así lo explicó en una entrevista de 1987: “yo lo digo, a veces, en broma: he pasado una tercera parte de mi vida siendo el hijo de mi padre, otra tercera parte siendo el hermano de mi hermana, y ahora me toca ser yo mismo” (*La Vanguardia*, 19 de julio de 1987).

De 1908 a 1912, durante los primeros años de vida de Nin-Culmell, su padre adquirió reconocimiento internacional en Europa como pianista, compositor y musicólogo. Estudios recientes han demostrado que el estilo de interpretación y la investigación de Nin y Castellanos tuvieron un impacto significativo en la música francesa y española de principios del siglo XX. Entre otras cosas, fue uno de los primeros en recuperar la obra del compositor barroco tardío Padre Antonio Soler, cuyo estilo influyó en la aparición del llamado Neoclasicismo o clasicismo moderno en la música europea, especialmente entre los compositores españoles (Valverde Flores 372-5)¹.

¹ La tesis doctoral de Tamara Valverde Flores sobre Joaquín Nin y Castellanos revela aspectos muy relevantes sobre su carrera como compositor e intérprete, algunos de los cuales influyen en la posterior carrera de su hijo: un estilo que busca la sobriedad, precisión y claridad que era propia de la interpretación en

Pero Nin y Castellanos también fue un depredador sexual pedófilo, y un violento y abusivo padre y esposo. Esto era ampliamente conocido por sus familiares, pues muchos de ellos eran sus víctimas (Bair 3, 16-18; Herron 2020, 14). En 1901, regresó a Cuba desde España después de ser acusado de seducir a una de sus estudiantes de piano, una joven menor de edad. Un año más tarde, cuando todavía estaba en Cuba, se casó con Rosa Culmell, la hija mayor de un rico empresario danés, Thorvald Christensen Culmell, cuyo hermano mayor había sido un destacado comerciante de esclavos en el Caribe. La riqueza de su familia les permitió regresar a Europa y proporcionó a Nin y Castellanos los recursos financieros que tanto necesitaba (Herron 2020, 12).

En la primavera de 1913, después de años de abuso verbal y físico, Nin y Castellanos abandonó a su esposa Rosa y a sus tres hijos para casarse con su estudiante de piano de diecisésis años, Maruca Rodríguez. Anaïs tenía diez años, Thorvald tenía ocho y “Joaquinito”, cinco. Maruca Rodríguez era hija de Pepín Rodríguez Fernández, un acaudalado hombre de negocios de la industria del tabaco en Cuba y principal patrocinador de Nin y Castellanos en esos años. También circuló el rumor familiar de que Nin y Castellanos había perdido interés en su matrimonio después de que Rosa perdiera el apoyo financiero de su familia al morir su padre (Herron 2021, 14:08).

...

Francia, alejado de los presupuestos románticos; su condición de erudito y la influencia de sus conferencias conciertos en la labor del musicólogo Adolfo Salazar en la emergente Sociedad de la Música en Madrid; su fluir paralelo al de la solista del clavicémbalo Wanda Landowska, la cual también daba conferencias en sus conciertos, etc. También Valverde Flores destaca rasgos de su personalidad que se expresan en la forma en que se anuncia y crea de sí mismo una imagen pública en las fotografías que se distribuyen: su cuidada figura aristocrática de serenidad y elegancia, “porte clásico y elegante”, la evolución desde “músico sabio y erudito” en sus comienzos hacia “intérprete virtuoso” en los años veinte y treinta (375-6), así como algo revelador en cuanto a la comparación de padre e hijo: Nin y Castellanos se da a conocer como español afrancesado (Valverde Flores 383-4), mientras que Nin-Culmell, aunque en Europa era músico español, al llegar a Estados Unidos se anuncia como cubano, al menos en los cuarenta y cincuenta, aunque más adelante abrazará su identidad española como compositor y musicólogo.

Mientras crecía, Joaquín Nin-Culmell se mantuvo siempre leal a su madre. A pesar de que estaba construyendo una carrera como pianista y compositor al igual que su padre, se negó a volver a encontrarse con él hasta los últimos años de Nin y Castellanos en Cuba, donde había sido forzado a desplazarse después de perderlo todo en la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Y allí murió en soledad en 1949 a los setenta años, después de haber sido mantenido por sus parientes cubanos durante casi una década en La Habana. Por su parte, Anaïs Nin se convirtió en una figura pública controvertida y una escritora célebre después de la exitosa publicación de su primer volumen de diarios en 1966 y hasta su muerte en 1977. Antes de eso, como podemos aprender de sus escritos, tuvo una vida intensa primero en París, y luego en la ciudad de Nueva York y Los Ángeles, asociándose con artistas e intelectuales relevantes y teniendo aventuras con muchos de ellos, incluidos Henry Miller y su psicoanalista Otto Rank, discípulo de Sigmund Freud. También tuvo otras dos relaciones secretas mientras aún estaba casada: con su propio padre de 1933 a 1935, y con Rupert Pole en Los Ángeles, con quien más tarde se casó en 1955 sin divorciarse de su primer marido, el banquero francoestadounidense Hugh Guiler (Bair 373-4). *Anaïs Nin: A Biography* de Deidre Bair (1995), y en especial los diarios no expurgados y parte de la correspondencia familiar conservada, los cuales se han publicado en los últimos quince años, demuestran claramente que Joaquín Nin-Culmell fue el familiar más cercano de Anaïs Nin, siendo tanto su confidente en su vida personal como profesional. De hecho, le dio su opinión sobre los borradores de sus primeros escritos y más tarde también, aunque un poco menos, cuando ya era una figura pública.

Lo interesante es que Nin-Culmell era muy discreto al respecto, tan discreto que muchos en su familia no lo sabían. Su sobrina y la de Anaïs, Gayle Nin Rosenkranzt, que fue abogada en San Francisco y publicó ensayos y entrevistas sobre la familia Nin, pensaba que Anaïs y Joaquín nunca tuvieron una relación cercana; en parte, debido a que Anaïs tenía una relación turbulenta con su madre Rosa (Vivancos-Pérez 2023). Sin embargo, los diarios no expurgados recientemente publicados muestran que Anaïs, por ejemplo, visitaba a Joaquín y a su madre con frecuencia en los años cuarenta y cincuenta, e incluso días antes de la muerte de Rosa en agosto de 1954 (Nin 468-9). Anaïs también conocía muy bien a Joaquín y escribió abundantemente sobre él en sus diarios y cartas, más de lo que muestran las primeras ediciones

de sus diarios (las publicadas antes de la muerte del compositor). En las cartas a su padre durante su relación incestuosa secreta de 1933 a 1935, Anaïs describió a su hermano menor Joaquinito como un joven introvertido y espiritual cuyo enfoque en la música era muy diferente de las ambiciones narcisistas y los aires aristocráticos de su padre. Su pasión por la música era, en parte, una búsqueda espiritual, situada entre el ascetismo y el misticismo, todo lo contrario de lo que era la de su padre. Todos en la familia lo querían y claramente era el favorito de su madre (Herron 2021).

Nin-Culmell siempre vivió con su madre Rosa Culmell. Y él fue el mediador entre ella y Anaïs. Rosa, católica devota, educada y de carácter fuerte, fue abandonada por su esposo con tres hijos pequeños. Como mujer independiente y emprendedora, se convirtió en el sostén de la familia cuando se mudó a la ciudad de Nueva York en 1914. Como madre estricta y austera, desaprobaba las elecciones de estilo de vida y el comportamiento liberal de Anaïs. Después de presenciar el abuso violento de su padre hacia su madre y ser abusado verbal y físicamente por su propio padre, no sorprende que Nin-Culmell se pusiera del lado de su madre y se convirtiera en un católico devoto. Esta educación fomentó una sensibilidad única en él, lo que le permitió actuar como un mediador discreto entre personas, contextos y mundos. Desarrolló la “facultad” propia de los marginados o “atravesados”, lo que Gloria Anzaldúa define como “the capacity to see in surface phenomena the meaning of deeper realities” (99). Este tipo especial de resiliencia —desarrollada por Nin-Culmell frente al trauma familiar, las guerras en Europa, las fluctuaciones de movilidad social y su identidad sexual— le permitió sortear futuros desafíos en su larga vida.

Outside-insider en España

Como se ha mencionado, Rosa Culmell se trasladó a Nueva York en 1914, después de una breve estancia de un año y unos meses en Barcelona con los padres de Nin y Castellanos, que estaban perplejos por las decisiones de su hijo. Allí, Anaïs, Thorvald y Joaquinito fueron a la escuela, mientras ella dirigía una pensión para músicos y exportaba productos estadounidenses a Cuba (Bair 529). En 1924, después de que Joaquín terminara su educación secundaria, Rosa vendió la casa y se mudó a París con él. Anaïs, recién casada con Guiler, ya se

había sumergido en la vibrante escena intelectual de la ciudad y vivía puerta con puerta. La intención de Rosa era alimentar la pasión de su hijo menor por la música y guiarlo hacia el éxito. Es relevante que ella había tenido una carrera profesional como intérprete y profesora de canto. Eso, junto con su experiencia acompañando a su esposo, le había proporcionado buenas conexiones en el mundo de la música. En París, Joaquín se graduó de la Schola Cantorum, la escuela privada, prestigiosa y notoriamente conservadora a la que también había asistido su padre. Más tarde, Nin-Culmell continuó su educación musical con el más liberal Paul Dukas, un profesor en el Conservatorio de París, que era una institución más progresista.

De 1928 a 1935, durante sus primeros años como pianista y compositor, Nin-Culmell pasó largas temporadas en Madrid. En los veranos de 1930 a 1934, perfeccionó aún más sus habilidades estudiando con Manuel de Falla en Granada. En Madrid, Emilia Quintero, la cual había sido su profesora de piano en Nueva York, le introdujo en la vibrante escena musical de la ciudad. Aunque sus padres tenían pasaportes cubanos, Nin-Culmell pasó a ser asociado con la llamada Generación de la República. En entrevistas y charlas realizadas a lo largo de los últimos quince años de su vida, y en especial en un ensayo inédito que leyó en un congreso sobre la Segunda República en Granada en 1993, titulado “Los compositores españoles de mi generación”, menciona a muchos de sus coetáneos en Madrid como influencias significativas en su estilo musical, especialmente a Enrique Casals-Chapí (Madrid 1909-1977), Salvador Bacarisse (Madrid, 1898 - París, 1963), Gustavo Durán (Barcelona, 1906 - Atenas, 1969), Fernando Remacha (Tudela, 1898-1984), Gustavo Pittaluga (Madrid, 1906 - Madrid, 1975), Julián Bautista (Madrid, 1901 - Buenos Aires, 1961), y los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter. Y, sobre todo, Nin-Culmell reconoce la profunda influencia de la generación anterior: Manuel de Falla, Enrique Granados, Isaac Albéniz, y el musicólogo Adolfo Salazar (Joaquín Nin-Culmell and José Joaquín Nin y Castellanos Family Papers, caja 35).

Las cartas de Nin-Culmell a su madre de esos años, conservadas en los archivos de la Universidad de California en Riverside, tienen gran importancia histórica, pues proporcionan una perspectiva única de participante-observador dentro de los círculos de la música en la España de los años treinta. Aunque afirmaba ser miembro de la gene-

ración de la república, Nin-Culmell no se identificaba plenamente con el grupo. Era un *outside-insider*². En este contexto, la contribución de Nin-Culmell a la Generación de la República es necesaria porque comprendió las políticas culturales e identitarias de la época a nivel transnacional, sirviendo como una especie de traductor cultural en el mundo de la música. Entendió las tendencias y los matices que separaban y conectaban a las escuelas nacionales europeas, en particular dentro del impulso nacionalista que imperaba en los círculos musicales más influyentes de Madrid y París. Su idiosincrática comprensión plural de la identidad nacional en el ámbito de la música se distanciaba de la de musicólogos que pensaban en términos de naciones y escuelas nacionales, en un momento fundamental en el proceso de profesionalización de la música en que los solistas y las grandes orquestas ya actuaban en todo el mundo occidental y los intérpretes habían estudiado y se habían inspirado en las tradiciones musicales internacionales.

A diferencia de la mayoría de los miembros de esa generación, Nin-Culmell se desidentificó con los ideales de la Segunda República de una manera similar a Falla, su principal mentor y guía espiritual de 1928 a 1935. Al igual que Falla y muchos de sus contemporáneos, el objetivo principal de Nin-Culmell como compositor fue desarrollar un estilo personal propio mediante la integración de la tradición folclórica española dentro de los cánones de la interpretación musical modernista. Y a nivel ideológico, al igual que Falla, se opuso con vehemencia a la creciente hostilidad dirigida hacia la Iglesia Católica durante esos años debido a su creciente alineamiento con el fascismo.

Su postura ambigua hacia Francisco Franco y el fascismo

Nin-Culmell nunca compartió sus recuerdos de la Guerra Civil en entrevistas ni escribió sobre ellos. Su sobrina nieta Valerie

² Utilizo aquí mi propia definición de *outside-insider* como la posición de aquellos que son intelectuales especializados en una cultura o grupo social al que inicialmente no pertenecen por su identidad. Es un concepto que he teorizado en mi trabajo sobre los feminismos chicanos radicales para describir la posición del crítico que es percibido como un extraño peligroso, pero cuya voz es muy necesaria y debe incluirse en la conversación (Vivancos-Pérez 2013).

Rosenkranzt, en entrevista personal, me relató que su tío nunca compartió ningún detalle sobre su viaje a los Estados Unidos, y que toda la familia respetaba su silencio (Vivancos-Pérez 2023). Lo que hizo en 1936 y 1937 fue parte de la vida privada y secreta de Nin-Culmell hasta que leí su correspondencia con su madre y examiné algunas cajas con documentos de esos años. Lo que descubrí fue inquietante.

Cuando comenzó la Guerra Civil en el verano de 1936, Nin-Culmell tenía veintiocho años. Era un joven que se embarcaba en una carrera como pianista, combinando clases particulares, recitales privados y conciertos durante las temporadas musicales de los principales auditorios europeos. La correspondencia con su madre revela que, durante el verano y el otoño de ese año viajó por Italia en busca de contratos más sólidos para realizar recitales en Milán, un importante centro de la vida musical de la época. Lo acompañó Armand Godoy, poeta simbolista nacido en La Habana en 1880 que se trasladó a París en 1919 y adoptó una identidad intelectual y literaria francesa. Era un filántropo cuya riqueza provenía de las plantaciones de tabaco en la Cuba colonial, amigo cercano de la familia que había convertido en el mecenas de Nin-Culmell a mediados de los años treinta.

En 1936, Godoy proporcionó generosamente apoyo financiero para los viajes y alojamientos de Nin-Culmell en Italia, así como para los de su madre, Rosa. La familia Culmell compartía una herencia común con Godoy, no solo a través de sus raíces cubanas, sino también a través de su devoción a la Iglesia Católica. Rosa era una gran admiradora de la Italia de Mussolini y animó activamente a su hijo a establecer allí una residencia permanente (Joaquín Nin-Culmell and José Joaquín Nin y Castellanos Family Papers, caja XX). Godoy, que se había establecido definitivamente en Lausana, fue el autor de una oda al dictador Francisco Franco titulada *¡Franco! ¡¡Franco!! ¡¡Franco!!* en 1938.

Durante su estancia en Florencia, Nin-Culmell dio un concierto privado para una pareja estadounidense adinerada en 1937. Después del recital, el hombre prometió encontrarle un agente en Estados Unidos. La decisión de Nin-Culmell de viajar a la costa este de Estados Unidos en febrero de 1938 fue una consecuencia directa de esto. A su llegada a Nueva York, entabló contactos que le extendieron invitaciones para conciertos en la ciudad y prometieron compromisos adicionales en Filadelfia durante la temporada de otoño.

Así, mientras el sueño de su madre era trasladarse a la Italia de Mussolini, Nin-Culmell aprovechó dicha oportunidad para establecerse como solista en Estados Unidos. ¿Lo impulsaron únicamente sus aspiraciones profesionales, o se trató de una migración estratégica, teniendo en cuenta los riesgos de permanecer en una Europa amenazada por la violencia? Para entonces, era evidente que su identidad musical estaba más cerca de las escuelas españolas y de las francesas, pero la situación en España era cada vez peor desde el comienzo de la Guerra Civil el verano de 1936. Por ejemplo, Granada, donde vivía su mentor Falla, había caído en manos de las fuerzas fascistas de Franco. García Lorca, junto con su cuñado, había sido detenido y ejecutado en la ciudad. Recordemos que Nin-Culmell había conocido a García Lorca en Granada cuando estudiaba con Falla. La noticia de su desaparición y muerte debió haber sido difícil para él, especialmente sabiendo que fue perseguido, en parte, por ser homosexual.

En 1937, que fue sin duda el año más difícil de su vida, la oferta del acaudalado estadounidense llegó en un momento decisivo. Pero en medio de la incertidumbre de la situación, tanto su madre como él hicieron dos generosas donaciones. Rosa donó su anillo de boda directamente a la Comisión de Finanzas del primer gobierno fascista provisional, la Junta Técnica del Estado, que se estableció en Burgos desde octubre de 1936 hasta 1938. Este fue el gobierno que, durante la guerra, nombró por primera vez al general Franco *generalísimo* de los ejércitos y jefe del gobierno del Estado. Joaquín donó a la Cruz Roja Española por parte de Franco. Me sorprendí cuando me topé por casualidad con los recibos en una de las carpetas de una caja que contenía documentos personales (Joaquín Nin-Culmell and José Joaquín Nin y Castellanos Family Papers, caja XX). El recibo de la donación de Joaquín está firmado por el jefe de la Cruz Roja Española franquista durante la guerra, Fernando Suárez de Tangil y Angulo, segundo marqués de Covarrubias de Leyva, y cuarto conde de Vallellano. Fue alcalde de Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera en la década de 1920, y posteriormente fue ministro de Fomento entre 1951 y 1957.

Era lógico que Rosa Culmell se alineara con la causa de Franco, debido a su fe católica. Un aspecto significativo de la Guerra Civil Española que surgió desde el principio fue el apoyo a Franco de todos los grupos católicos conservadores. Esto abarcó tanto al movimiento nacionalista católico de extrema derecha como otros sectores católicos

menos radicales. Al ser más moderado, Nin-Culmell probablemente pensó que apoyar a la Cruz Roja era una buena manera de mostrar compasión y hacer feliz a su madre sin dar dinero directamente al ejército fascista.

Pero ¿por qué conservó estos recibos? Es posible que, una vez concluida la guerra en España y Europa, se los quedara, con la esperanza de que pudieran ayudarle si decidía volver a España durante la dictadura franquista. Probablemente los llevó consigo cuando regresó a España por primera vez en 1956, en caso de que tuviera problemas con fuerzas de seguridad franquistas. Pero ¿por qué los conservó hasta su muerte, incluso después de visitar España en la década de 1990 como ponente invitado en conferencias sobre la Segunda República Española y sobre el exilio? ¿Por qué los conservó después de haber sido percibido como un exiliado republicano en numerosas entrevistas a lo largo de los últimos quince años de su vida, durante las cuales nunca mencionó su apoyo y el de su madre a Franco?

Para mí es evidente que guardó deliberadamente estos recibos porque realmente quería que nosotros, los investigadores, los encontráramos³. Desde la perspectiva de los estudios críticos sobre archivismo [Critical Archival Studies], esto sirve como un claro ejemplo de “prefigurative record creation”, un término acuñado por Robinson-Sweet y Caswell. Lo definen como el proceso a través del cual los participantes, durante la creación de un archivo comunitario, representan el futuro que imaginan para sus comunidades cuando deciden cómo relatar sus historias y qué historias contar de una forma estratégica (Robinson-Sweet y Caswell). Este concepto resulta familiar a cualquier persona involucrada en la investigación archivística. La creación de registros prefigurativos se aplica a los documentos personales de autores e intelectuales que saben que su legado está siendo o será archivado y deciden conscientemente qué incluir y e incluso cómo organizarlo. En los

³ En una entrada de sus diarios no expurgados fechada en marzo de 1952, Anaës Nin relata que su padre dejó un diario al morir, pero que su hermano Joaquín lo destruyó (177). Esto refuerza claramente mi argumento de que Nin-Culmell era muy consciente de que los documentos personales de su familia podrían ser archivados. De hecho, él mismo guardó y ordenó los documentos de su padre de forma estratégica y hoy se encuentran en la misma colección de sus documentos personales que adquirió la Biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de California en Riverside en 2005.

estudios sobre el exilio español existen reflexiones sobre la motivación política de cerrar o abrir los archivos a los investigadores, pero no hay muchas investigaciones sobre cómo los intelectuales y artistas han decidido conservar o destruir sus cartas, borradores o documentos siendo conscientes de que probablemente su legado se archivaría. Parece muy necesario indagar sobre la importancia de la conservación o destrucción consciente de documentos por parte de los intelectuales en el exilio y la migración pues, como Robinson -Sweet y Caswell nos dicen, estamos hablando de actos políticos.

Desafiando la noción de una comunidad homogénea de españoles desplazados: Escuela de Idiomas de Verano de Middlebury College, 1938-1942

En una carta fechada el 14 de marzo de 1938, un mes después de llegar a Nueva York, Nin -Culmell le cuenta a su madre una oportunidad emocionante. Juan Centeno, director de la Escuela de Verano de Español en el Middlebury College, le ofrecía un puesto de profesor que incluía la preparación de conciertos y otras actividades durante el verano. El musicólogo Adolfo Salazar, que tanto conocía la obra de su padre y que había conocido al joven Nin-Culmell en Madrid, se unió también ese verano, como se muestra en la correspondencia entre Salazar y Centeno⁴. Nin -Culmell enseñó y realizó recitales en Middlebury durante cuatro veranos consecutivos, de 1938 a 1941. Esto le ayudó bastante para conseguir su primer puesto universitario a tiempo completo en Williams College en Williamstown, Massachusetts, donde más tarde sería nombrado profesor titular y fundaría el departamento de música. Su éxito en Williams College durante los años cuarenta lo llevó a ser contratado por UC Berkeley en 1950.

Ese primer verano de 1938 en Middlebury fue decisivo para lanzar su carrera académica. También le permitió renovar su conexión con los emigrados españoles. Compartía habitación con Salazar y entablaba conversaciones diarias sobre música española. Inspirado por su

⁴ Una carta de Adolfo Salazar a Juan Centeno desde Nueva York del 18 de junio de 1938 dice: “Vi a Nin-Culmell, que se alegró de saber que iba a pasar esta temporada con usted y espontáneamente se ofreció a colaborar en alguna lectura o recital de lectura, sobre música española moderna o algo similar” (Salazar 341).

interés compartido, se embarcó en un proyecto para compilar un cancionero en español, que estaba destinado a ser publicado con fondos de la escuela. Aunque el proyecto finalmente no se materializó, Nin-Culmell recuerda con cariño ese verano como base para su posterior composición de sus cuarenta y ocho tonadas, breves composiciones inspiradas en canciones folclóricas regionales españolas.

Juan Centeno (1904-1949), profesor español que emigró a los Estados Unidos a principios de la década de los treinta después de estudiar en Madrid, desempeñó un papel clave en la transformación de la Escuela de Verano de Español en una especie de refugio estival para los emigrados españoles que huían de la España franquista y para otros muchos emigrados latinoamericanos. Aunque otras escuelas y programas de verano en los Estados Unidos, como Duke y UCLA, también atrajeron a exiliados españoles, el programa de Centeno en Middlebury se ha convertido más tarde en el centro de atención de la mayoría de los estudios sobre el desplazamiento español. Su enfoque lingüístico inmersivo y su estilo de enseñanza, profundamente arraigado en los ideales de la Institución Libre de Enseñanza, atrajo a académicos consagrados que habían sido expulsados de las universidades españolas, como Pedro Salinas y Jorge Guillén, e incluso a algunos que habían ocupado altos cargos en el gobierno republicano como Fernando de los Ríos. Todos llevaban a sus familias con ellos cada verano.

Jaime Salinas, hijo de Pedro Salinas, era un joven adolescente cuando comenzó a asistir. Ese verano de 1938 tuvo su primer trabajo asalariado en la Escuela Española mientras su padre impartía un curso sobre el Siglo de Oro español al que Nin-Culmell asistió con interés. En sus memorias, Jaime Salinas relata:

Aquel verano, muchos españoles habían venido a refugiarse, como nosotros, a América: las hermanas Arroyo, Adolfo Salazar, Joaquín Nin, López Rey y otros que no recuerdo. Con tan solo trece años, me convertí en el juguete privilegiado tanto de profesores como de alumnos. Por primera vez en mi vida, tuve que cumplir con obligaciones laborales y así ganarme el derecho a cama y comida. Además, no había un día en que alguien no me llevara a nadar en el lago Waban, o en algunas maravillosas cascadas de aguas heladas en las montañas cercanas. Pasé mucho tiempo con Adolfo Salazar que, no sé si conscientemente, descubrió un nuevo mundo erótico para mí. Ese fue el verano más feliz de los muchos que pasaría en Middlebury en el futuro. (121).

Es fascinante cómo Salinas, quien se declaró gay más tarde en su vida, recordó su tiempo con Salazar, un homosexual en el armario al igual que Nin-Culmell en aquella época, como un período de despertar homoerótico.

Por su parte, Nin-Culmell le escribía a su madre ese verano compartiendo historias de sus frecuentes baños en el río y partidos de tenis. Quizás Jaime Salinas se introdujo en ese mundo homoerótico, consciente o inconscientemente, a través de Salazar y también de Nin-Culmell, a pesar de que los compañeros de cuarto eran muy diferentes. El propio Salazar tenía una opinión bastante negativa de Nin-Culmell, describiéndolo en una carta a Pedro Salinas (fechada el 22 de diciembre de 1939) como “un joven sacrístant y pianista” (Salazar 337) y quedándose de que se había quedado con algunas de sus adaptaciones de canciones folclóricas regionales sin devolverlas.

La correspondencia inédita de Nin-Culmell con su madre revela su animosidad hacia los republicanos españoles en Middlebury y su renuencia a ir a pasar el verano allí con su hijo. En una carta del 2 de julio de 1938, por ejemplo, dice lo siguiente: “Yo no voy a Middlebury... ¡Le arranco el moño al primero que me hable de democracia!” (Joaquín Nin-Culmell and José Joaquín Nin y Castellanos Family Papers). Joaquín, mediando y tratando siempre de complacerla, la convenció sutilmente para que lo visitara al año siguiente. Y a partir de entonces, siempre viajó con él, entablando amistad con las familias de los exiliados republicanos con los que inicialmente se había resistido a interactuar⁵.

⁵ En el verano de 1939, Nin-Culmell conoció a Jorge Guillén en Middlebury, y su amistad duró hasta el fallecimiento de Guillén en 1982. En US-Riverside encontré 37 cartas de Guillén, que abarcan desde 1942 hasta 1977. Estas cartas revelan que se reunieron en múltiples ocasiones. En 1941, Guillén y su esposa pasaron la noche en la casa de Nin -Culmell en Williamstown mientras visitaban a su hijo, Claudio Guillén, quien era estudiante universitario en Williams College. También se reunieron en la primavera de 1951, cuando Guillén era profesor visitante en Berkeley. Durante esta visita, Nin-Culmell interpretó una de sus composiciones en homenaje al poeta. En ambas ocasiones, Guillén agradeció la hospitalidad de Rosa Culmell. A principios de la década de 1970, Guillén proporcionó valiosos comentarios y aliento a Nin-Culmell mientras trabajaba en su ópera, *Celestina*, motivando a Nin-Culmell a buscar su estreno en España. Sin embargo, esto no sucedió hasta 2008, cuatro años después de la muerte de Guillén.

El trabajo de Nin-Culmell en Middlebury demuestra que los emigrados españoles que se reunieron allí no eran un grupo homogéneo de exiliados republicanos. Si bien hubo miembros históricos de la Segunda República que han atraído una atención significativa, también agrupó a otros educadores que contribuyeron al enriquecimiento del grupo pero que no compartían las mismas afiliaciones políticas. Las importantes contribuciones de muchas profesoras en la escuela de verano de Middlebury, por ejemplo, han sido en gran medida poco estudiadas⁶. Con el tiempo, el profesorado de la escuela de verano se volvió más diverso, pero durante el mandato de Centeno, la diversidad de opiniones, inclinaciones ideológicas e identidades fue mayor de lo que se ha dicho hasta ahora.

Conclusión

Rosa Culmell falleció en agosto de 1954 en Oakland, cuando Joaquin Nin-Culmell era presidente del departamento de música de la Universidad de California en Berkeley. En 1956, tras ser ascendido a profesor titular, se tomó un año sabático y viajó a España, donde inesperadamente extendió su estancia por dos años más. Estos largos años fueron un período de intensa creatividad durante el cual completó la mayoría de sus tonadas y profundizó en las canciones y el arte folclórico español. La pérdida de su madre fue un punto de inflexión en su vida, ya que le brindó la oportunidad de explorar aspectos de su identidad que habían permanecido reprimidos. Según su sobrina Gayle Nin Rosenkranzt, durante la década de 1960, Nin-Culmell mantuvo a su familia en la oscuridad sobre su dirección en el área de la Bahía (Vivancos-Pérez 2023). Todavía era una época de gran creatividad para él. Durante esos años, comenzó a trabajar en su ópera, *La*

⁶ Muchas de las hispanistas españolas emigradas pasaron en algún momento por la escuela de verano de Middlebury —entre otras, Concha de Albornoz, las hermanas Arsenia y Justa Arroyo, Concha Bretón, María Díez de Oñate, Isabel García Lorca, Gloria Giner, Sofía Novoa, Pilar de Madariaga, Lucinda Moles, Joaquina Navarro, Laura de los Ríos, Marina Romero, Justina Ruiz de Conde, Solita Salinas, Luisa Soria, María de Unamuno, etc. (ver Vélez y de la Guardia)—, pero faltan estudios que profundicen en su labor y contribuciones a la vida intelectual de la Escuela y al hispanismo norteamericano en general.

Celestina. Sin embargo, son escasos los registros de su vida personal durante esa década. En 1970, compró una casa en Berkeley Hills y presentó a su “compañero de vida”, Ted Reid, a su familia. Se conocieron en algún momento de la década de 1960 y probablemente vivieron juntos durante un tiempo antes de comprar la casa. Reid también era un hombre muy religioso⁷.

Alrededor de la década de 1970, Nin Culmell se involucró cada vez más en su comunidad. Se mantuvo activo en su iglesia y otras instituciones católicas, pero también participó en conciertos comunitarios que promovían la música en el Área de la Bahía y ayudó a organizar eventos relacionados con la música y las artes, a veces dentro de organizaciones homosexuales. La década de 1970 fue sin duda un período de liberación para él, ya que encontró estabilidad emocional con Ted y se retiró de Berkeley, mientras que su hermana Anais enfermó y falleció de cáncer en 1977.

Nin-Culmell se presentó ante su familia y amigos con discreción, naturalidad y firmeza, tal como lo había hecho en otros momentos decisivos de su vida. De hecho, su salida del armario está directamente relacionada con todo lo que hemos ido aprendiendo de su vida: su papel como mediador en la familia, especialmente entre su madre y su hermana; su especial sensibilidad y resistencia o “facultad”; su firme posición frente a su terrible padre y su apoyo inquebrantable a su madre, incluso cuando no estaba totalmente de acuerdo con sus inclinaciones ideológicas; y su papel de *outside-insider* en los círculos intelectuales y profesionales.

Para concluir, quiero argumentar que hay una conexión entre todos estos momentos fundamentales que dieron forma a la identidad en progreso de Nin-Culmell a lo largo del siglo XX. Lo que vemos aquí es lo que Eve Kosofsky Sedgwick describe como la *performance* del armario o el “espectáculo del armario”. Su salida del armario revela lo que Kosofsky Sedgwick explica en su libro *Epistemology of the Closet* (1990): cómo vivir en el armario tiene que ver solamente con la orientación sexual o la identidad sexual, sino con un proceso

⁷ Ted vivió con Nin-Culmell hasta su fallecimiento en 1986. Gayle Nin Rosenkrantz y su hija Valerie recuerdan a Ted como un hombre muy cordial y educado. Era un excelente cocinero y jardinero (Herron 2021, 28:00; Vivancos-Pérez 2023).

evolutivo de la identidad en general que está conectado con la concientización política e ideológica y con el aprendizaje de cómo lidiar con otros binarismos socialmente construidos, como el saber/no saber, la visibilidad/el secreto, la represión/la liberación, o el manejo del silencio frente a la revelación (11).

Kosofsky Sedgwick explica que la epistemología del armario opera de manera diferente en cada persona. En el caso único de Nin-Culmell, desempeña un papel fundamental en la configuración de la dinámica de las relaciones de poder interseccionales, particularmente a través de la clase, la religión, el género y la orientación sexual, cuando abordamos sus “momentos de ser” desde una perspectiva interseccional.

Creo que estas ideas también nos permiten comprender la gestión estratégica de Nin -Culmell de la percepción que otras personas tuvieron de él a lo largo de su vida. Por ejemplo, el hecho de que se le percibiera como compositor español cuando no había nacido en España y no era ciudadano español hasta que el Gobierno de España le concedió la ciudadanía en 2001; como “sacristán” entre homosexuales encerrados, o como pianista y compositor cubano cuando se radicó en Estados Unidos como emigrado a finales de los años treinta.

Es interesante que, a pesar de no hablar nunca públicamente de su orientación sexual, eligió un ensayo personal sobre sus contribuciones a la música para conectar sutilmente su identidad ocupacional con su identidad sexual. Lo hace en su ensayo inédito “Los compositores españoles de mi generación”, donde se sitúa dentro de la Generación de la República de esta manera:

España; Yo, por haber nacido, estudiado y vivido en el extranjero; ellos, por enfrentarse a diario a los problemas de la música española; a mí, por llevar estos problemas dentro de mí, dentro de lo que Unamuno llamaba “carne y hueso”, y más expresivamente dentro de mi “almario”. ¿Cuáles eran esos problemas que nos invadían a todos? ¿Las tradiciones musicales inmediatas? ¿El peso del folclor cautivador? ¿La lejanía de un pasado vital pero dormido e ignorado? ¿Los clichés, lo ordinario, lo fácilmente identificable? ¿Una educación musical completamente desconectada de los avances de la educación musical en el resto de Europa? (Joaquín Nin-Culmell and José Joaquín Nin y Castellanos Family Papers. Añadido a mano por el autor en cursivas).

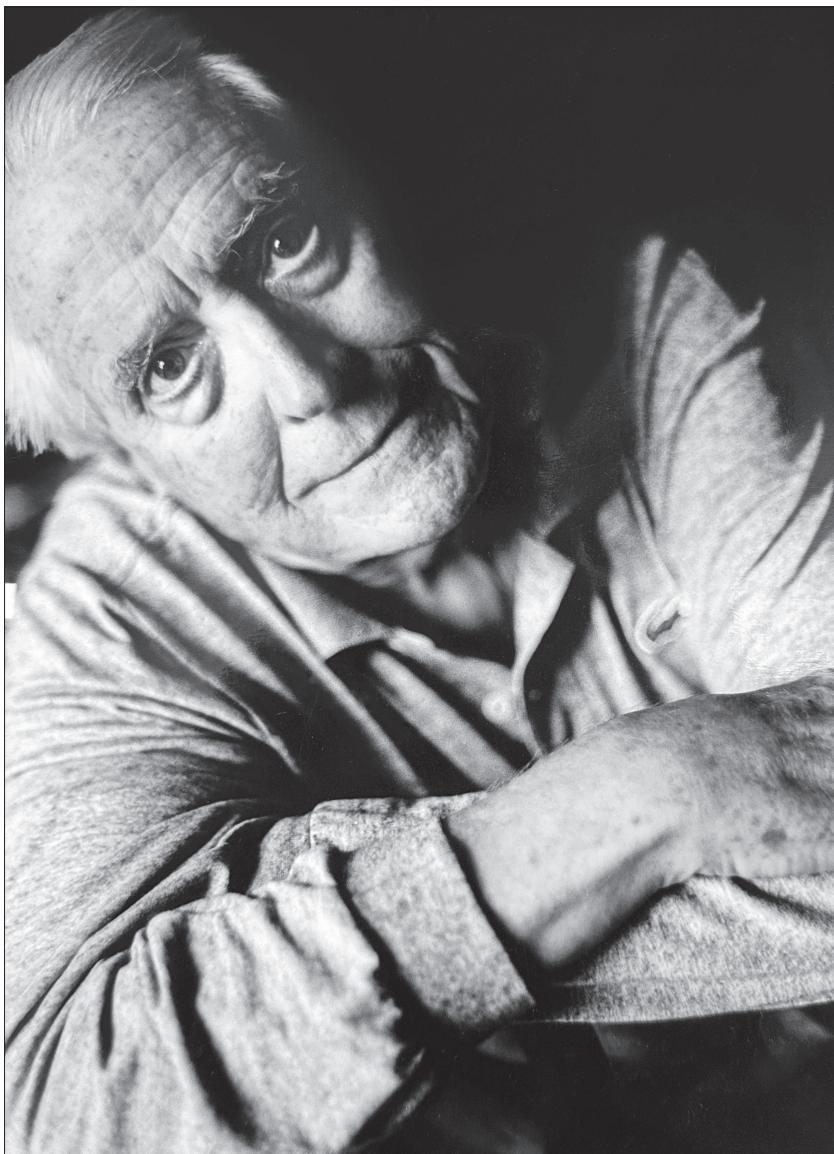
En el original añadía a mano “y más expresivamente dentro de mi ‘almario’”.

Hacia el final de su vida, Nin-Culmell comprendió que su alma era inseparable del armario. Mezclar *alma* y *armario* fue probablemente su forma de entender su larga vida como superviviente del trauma, mediador, artista, católico devoto y hombre homosexual. También fue su forma de tolerar las contradicciones por las que tuvo que pasar, en su mayoría motivadas por la violencia, los conflictos ideológicos y la guerra. Componer música había sido su único refugio constante, y su *almario*, tanto el alma como el armario, fueron la fuente de su música.

Bibliografía

- DE LA GUARDIA HERRERO, Carmen. “Exilios. Escritores españoles en los Estados Unidos.” *La República y la cultura: Paz, guerra y exilio*, editado por Julio Rodríguez Puértolas - Madrid: Akal, 2009, pp. 681-699.
- FOUCAULT, Michel. “Truth and Power.” *Power*, de Michel Foucault. Editado por James D. Faubion. New York: The New Press, 2000, pp. 111-133.
- HERRON, Paul. “Anaïs Nin’s Family with Gayle Nin Rosenkrantz”. Anaïs Nin Podcast, Temporada 1, Episodio 18, 6 de febrero, 2021.
<https://www.buzzsprout.com/1673362/episodes/7712845-anais-nin-s-family-with-gayle-nin-rosenkrant-z>
- HERRON, Paul, ed. *Reunited: The Correspondence of Anaïs and Joaquín Nin, 1933-1940*. Kindle Edition. Germantown, Maryland: Sky Blue Press, 2020.
- Joaquín Nin-Culmell and José Joaquín Nin y Castellanos Family Papers (MS 076). Special Collections & University Archives, University of California, Riverside.
- NAGORE, María, Leticia Sánchez de Andrés and Elena Torres, eds. *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.
- NIN, Anaïs. *Trapeze: The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, 1947-1955*. Kindle Edition, edited by Paul Heron. Germantown, Maryland: Sky Blue Press, 2017.

- ROBINSON SWEET, Anna, and Michelle Caswell. “Paying It Forward: The Prefigurative Politics of Record Creation.” *Knowledge Creation, Dissemination, and Preservation Studies*, vol. 8, num. 1, 2025, 18 pp. <https://doi.org/10.18357/kula.292>.
- SALAZAR, Adolfo. *Epistolario, 1912-1958*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2008. SALINAS, Jaime. *Travesías: Memorias*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- VALVERDE FLORES, Tamara. *Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) y su aportación a los retornos musicales en el contexto hispano-francés*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- VÉGUEZ, Roberto. *En las montañas de Vermont: Los exiliados en la escuela española de Middlebury College (1937-1963)*. Middlebury, Vermont: Fort Orange Press, 2017.
- VIVANCOS-PÉREZ, Ricardo F. “Entrevista con Valeria Rosenkrantz”. 9 de noviembre, 2023. VIVANCOS-PÉREZ, Ricardo F. *Radical Chicana Poetics*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.



Joaquín Nin-Culmell, © Joan Tomás, 1995 (original en color).

JORGE DE RIEZUREN EUSKAL KANTEN LORE SORTA

**Jose Ramon ZABALA AGIRRE
(Hamaika Bide Elkartea)**

Espainiako gerra zibila amaituta eta Bigarren Mundu Gerra abian zela, euskara bere lurretatik kanpo erbesteratutzat jo daiteke. Hego Euskal Herrian frankismopean erabat debekatuta, Iparraldean, naziak ere euskarazko adierazpenak oztopatu zituzten. Egoera horretan hizkuntzaren arnascune bakarrak munduan zehar zabaldutako euskal diaspora eta gerratik ihes egindako euskaldunak ziren. Argitalpenen ikuspuntutik, Hegaoaldean salbuespen bakarrak Resurrecion Maria Azkueren lanak eta erlijio-liburu batzuk izan ziren (Torrealday, 308). Urte ilun haietan, testu gutxi batzuek eutsi zioten gerraurrean eta gerraostean idatzitako literaturaren arteko zubi kulturalari. Horietako bat hemen azalduko dugun *Flor de canciones populares vascas* (Euskal kantu herrikoien lore sorta) bilduma hau izan zen¹.

Bitxia da, bestetik, nahiz eta azalpen gehienak, abestien letren itzulpenak eta izenburuak berak gaztelaniaz izan, Jorge de Riezuren

¹ Liburuaren bigarren edizioa 1983an egin zen, orduan Euskal Herrian, Txertoa argitaletxe garrantzitsuaren eskutik.

lana euskal liburuen artean behin eta berriro edizio elebidun gisa jasoa izatea (Torrealday, 574). Hori ulertzeko arrazoia garbia da: liburuaren mamia, abesti guztiak alegia, euskaraz daude.

1948an plazaratuta, Buenos Airesko Ekin argitaletxearen *Biblioteca de Cultura Vasca* bilduman, Jorge de Riezuk sinatu zuen liburua, hau da, munduan Casto Inza izena zuen fraide kaputxinoak. Euskal abestien antologia hori, ia seguru, aurretik nahiko prestatuta izango zuen musikologo nafarrak. Egileak, 1936tik aurrera Argentinan erbesteratuta, ziur aski azken itxura eta antolaketa eman zion urteetan neurri handi batean Aita Donostiaren aholkuekin egindako lanari.

Gaur egungo ikuspuntutik zaila da lan horren garrantzia neutriz baloratzea: benetako basamortu kulturalean, ezer plazaratzen ez zenean, Riezuk abesbatzek, irakasleek eta abeslariek erabiltzeko moduko euskal abestien bilduma ederra eskaini zigun. Ondorengo lerroetan lan horren inguruko gako batzuk azaltzen saiatuko gara.

1. Ohar biografiko batzuk

Jorge de Riezuren biografia aztertzeko ezinbestekoa da Vidal Pérez de Villarreal (Inocencio Echávarri-Urtupiña munduan) kaputxino arabarrak² 1985ean musikologoari buruz plazaratu zuen liburuxkari jarraitzea. Irakasle hori, urteetan, Jorge de Riezuren lankidea izan zen Nafarroa Garaiko Lekaroz ikastetxean, Elizondon; beraz, ondo asko ezagutu zuen egilea eta haren lanari zein biografiari buruzko lehen eskuko informazioa bildu zuen lan horretan.

Jorge de Rieu, jaiotzez Casto Inza Arbeo³, Deierrin jaio zen, Errezun, 1894ko uztailaren lehenean. Gurasoak Ventura Inza, errota-ria, eta Brígida Arbeo zituen. Casto hamar anai-arrebetarik gazteena izan zen. Haurrak oso goiz ezagutu zuen euskal musika tradizionala: aitak solfeoaren oinarriak ezagutzen zituen eta guitarra jotzen zuen.

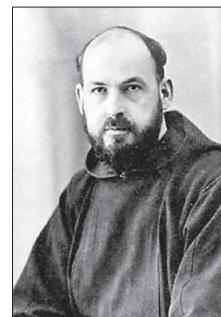
² Vidal Pérez de Villarreal zen Inocencio Echávarri-Urtupiñaren erlijio-izen (Etxabarri Urtupiña —Araba—, 1906-Iruñea, 2017) 1951z geroztik Lekarozen irakasle izan zen, eskola itxi arte. Etnografiari buruzko lan ugari egin zituen.

³ Erljioso askok jatorrizko izen-deiturak aldatzen dituzte fedean “bizitza berri” bat adierazteko. Kasu honetan, Rieu jaioterriaren gaztelaniazko izena da.

Bere lanean, ordu luzez itxaron behar zuenean, musikak lagundu zion; aitaren zaletasuna seme-alabek jaso zuten nolabait.

Hamar urte beteak zituela, kaputxinoen bizitzara bideratu zen eta, 1906an, Altsasuko apaiztegiko lehen fraidegai taldekoa izan zen; Aita Evangelista de Iberoren (Ramon Goikoetxea jaiotzez) zuzendari-tzapean Lizarran hasitako taldeari Errezuko gaztea gehitu zitzaion. Datu garrantzitsua da hori; izan ere, Evangelistaren eragin kultural eta politikoa handia izan zen euskal gizartean orokorrean. Gogoratu behar da Evangelista zabalkunde handia izan zuen *Ami vasco* katixima nazionalistaren egilea izan zela. Casto Inzaren kasuan, kaputxinoenganaiko joera hori, bestetik, ez zen kasualitatezkoa izan: ama Bernabé de Murieta apaiz kaputxinoaren iloba zen, eta Murietak presentzia handia izan zuen Intza familiaren etxearen⁴.

Erlujioso profesiorako eta apaizgintzarako prestakuntza normaltasun osoz burutu zuen Casto Inzak, hurrenez hurren Zangozan (Nafarroan), Hondarribian (Gipuzkoa) eta Iruñean. 1917ko abenduaren 22an apaiz ordenatu zen. Bere teologia-ikastetako azken urteetan, batxilergoa ikasle libre gisa prestatzeko astia aurkitu zuen eta azterketak Gasteizko Institutuan egin zituen irailean. Proba horiek gainditu ondoren, Madrilgo Unibertsitatean sartu zen. 1918ko udazkenean, Europa osoan zabaldutako gripe spainiarra zela eta, ikasturtea aski berandu hasi zen, agintariekin hala erabakirik. Ondorengo bost urteetan Zientzia Zehatzen ikasketei ekin zien errezzarrak lehia handiz. 1923an ikasketa horiek normaltasun osoz bukatu zituen.



Garai horretan, Madrilen, pertsona garrantzitsu bat ezagutu zuen Inza gazteak: Aita Donostia (Donostia, 1886-1956), Jose Gonzalo Zulaika munduan, musikologo handia. Aita Donostia Madrilera joan zen 1909tik 1918ra musika-ikasketak hobetzeko asmoz; Espaniako hiriburuan konposizioa eta gregoriana landu zituen, eta, halaber, Madrilen eskaintzen ziren kontzertzuetan guztia entzutera joaten zen.

⁴ Bernabe de Murieta, sekularizazioaren ondorioz komentua eta abitua uzteria behartua izan zelarik, Iruñeko elizbarrutira bidali zuten, eta berari egokitua zitzaion Erratzu herriaren erlijio-ardura.

Giro horretan ezagutu zuen Jorge de Riezuk. Aita Donostia Madrilen Calonge familiaren etxearen bizi zen, eta bertara hurbiltzen zen Aita Jorge, ahal zuen guztietan. Bi musikologoak adiskidetasun handiz lotu ziren berehala.

Unibertsitateko karrera amaitu baino lehen, Jorge de Riezuren biografiako gertakizun oso berezia jazo zen. 1921ean Albert Einstein fisikariak Nobel saria jaso zuen; Espainiako unibertsitateek gonbidatutik, Madrilgoa bisitatu zuen eta Zientzia Fakultateko maila bakoitzeko ikasle pare bana aukeratu zuen Unibertsitateak jakintsuari eskaini behar zion omenaldia burutzeko. Aita Jorge aho batez hautatu zuten gainerako ikasleek, eta, bere kaputxinoen abitu etaizar luzeaz, bertan egon eta jakintza-gizon handia agurtu zuen. Vidal Pérez de Villarrealen hitzetan, Aita Rieu agurtzean, “Zientziak borondate oneko guztiok batzen gaitu” xuxurlatu omen zion zientzialariak belarriba. Antza, bere bizitzako beste mugarririk bat izan zen, naturaren misterioen ikasketan areago murgiltzera bultzatu zuena; izan ere, Einsteinen antzera, “misteriotsua bizi daitekeen handiena da”, Aita Jorgek urteetan errepikatu zuenez (Vidal Pérez de Villarreal, 7).

Riezuk, Zientzia Zehatzetako ikasketak bukatu ondoren, ordenaren nagusiei baimena eskatu zien Madrilera itzultzeko, doktorego-ikasketak egiteko termodinamika fisikoaren espezialitatean. Baimena lortuta, ikasketa teorikoak egin zituen, baina doktore-titulua eskratzeko beharrezkoa zen lan esperimentalak egitea, eta hori ez zuen burutu. Zientzia Zehatzetako lizenziadun-tituluarekin geratu zen, baina termodinamikak bizitza guztian erakarri zuen.

Lizenziadun berriak matematika irakatsi zuen Lekarozko eskolan 1923tik 1936ra. Aldi berean, Schuster eta Holzammer-en *Historia bíblica* eta O. Englebert-en *Vida de San Francisco de Asís* itzuli zituen (Ainhoa Arozamena Ayala). Dirudinez, gainera, aldi berean, denbora hartzen zuen inguruko informatzaileengandik herri-kulturaren gaineko informazioa biltzeko.

1931ko apirilaren ondoko urtetan, giro politikoa zela eta, Lekarozko ikastetxeak zailtasunak izan zituen. Dena dela, ordurako asko ziren bertan ikasitako goi-mailako pertsonalitateak, eta horri esker, ikastegia aurrera atera zen. Gauzak, baina, erabat okertu ziren 1936ko udan, ikastetxea lehen unetik zonalde frankistaren barruan gelditu baitzen eta erakundea, zuen ospeagatik, errepressoaren helburu bihurtu baitzen. Gatazkaren ondorioz, Jorge de Riezuk, beste hainbat erlijiosorekin

batera, Argentinara alde egin behar izan zuen. Erbostealdia, ofizialki borondatezkoa bazen ere, nahiko behartua izan zen, Lekarozko kaputxinoak susmagarriak bihurtu baitziren bat-batean frankistentzat. Antza, Riezuren kasuan, gainera, salaketa bat jarri zuten. Jose Maria Jimeno Jurio historialariak horrela azaldu zuen gertatutakoa (27):

El por muchos conceptos venerable padre Jorge de Rieu, fue uno de tantos capuchinos desterrado a la Argentina por “nacionalista”. No lo era; pero estando de profesor en Lecároz, aprovechaba las vacaciones en su “txoko” natal para recopilar y estudiar las voces éuskaras que habían perdurado en los términos rurales y en el habla cotidiana. Una loable preocupación cultural. Pero un miserable de la propia val de Yerri pensó que aquello era “vasquismo”, “nacionalismo” y “antipatria”; cursó la denuncia y provocó el castigo. El ínclito religioso engrosó el número de los exiliados.

Amerikako egonaldia hasieran ematen zuena baino luzeagoa izan zen: hamasei urte inguru, 1936ko azarotik 1952ko udaberriira arte. Lehenengo hamahiru urteetan irakasle aritu zen Euskal Etxeko ikastetxean, eta gainerakoak Buenos Airesko Nueva Pompeya auzoko tenpluan igaro zituen, erlijio-zerbitzuan. Izen ere, urte horietan ez zituen zaletasunak baztertu: filosofíak, termodinamikak, itzulpenak eta musikak kaputxinoaren intereseko gaia izaten jarraitu zuten. 1948koa den eta euskal erbesteratu abertzaleek bultzatutako Ekin argitaletxeak argitaratu zuen *Flor de canciones populares vascas* izan daiteke horren adibide nabaria.

1952an, 58 urte zituelarik, Riezuk Argentinatik Euskal Herrira bueltatu ahal izan zuen, eta berriro ere Lekarozken lanean hasi zen. Vidal Pérez de Villarealek idatzi zuenez, itzulitakoan, Nafarroako eskolan egokitzea ez zen ekinbide erraza izan: “irakasletzarako sortua zen, baina bestelako irakaskuntza moldean prestaturiko “taldeetan” irakatsi behar zuen; asko kostatu zitzaison orduko ikastetxeko diciplina eta giza giro berrira egokitzea, 1936an utzitakoaz guztiz bestelakoa bai-tzen” (8). Hots, ikasleen masifikazioa gogorra egin zitzaison irakasleari kaputxinoari.

Aita Riezuren lagun eta musika-munduko irakasle Aita Donostia 1956. urtean hil zen. Geroztik, haren lanak biltzeaz eta ordenatzeaz arduratzea izan zuen ekimen nagusi. 1960tik aurrera, erretiratzeko urteak ongi eta sobera gainditurik, irakaskuntza utzi zuen; baina kaputxinoa “ez da inoiz erretiratzen”, ez baitu inolako soldatarik jasotzen

bere lanengatik, eta, harrezkero, Aita Jorge buru-belorri aritu zen Aita Donostiaren kultur emaitza bilatu, bildu, ordenatu eta prestatzeko lanean. Ekinbide horretan, Vidalen iritziz, bere ametsetako bat gauzatzea lortu zuen: Aita Donostia Lekarozten 1945ean amaitu zuen *Missa pro Defunctis* delakoa musika-diskoan grabatzea. Horretarako, Elizondoko abesbatzaren borondateaz baliatu zen; abesbatzaren zuzendaria Juan Eraso izan zen (8).

Diktadorea hil eta gero, giro politiko libreago batean, Jorge de Riezuri hainbat esker oneko ekitaldi eta omenaldi egin zizkioten. Besteak beste, 1977ko abenduaren 23an Euskaltzaindiaren ohorezko euskaltzain izendatu zuten. 1980ko ekainaren 3an, Jorge Rieu Euskal Herriaren Adiskideak erakundean sartu zen. 1985eko otsailaren 24an Eusko Ikaskuntzak Manuel Lekuona saria eman zion, “gure kulturaren aberastasun antropologiko, musical eta literarioaren ikerketa eta zabal-kundearen alde egindako eskaintzagatik”.

Bestalde, 1986a urte berezia izan zen Rieu kaputxinoarentzat. Laurogeita hamar urteko muga gainditua zuelarik, Aita Donostiaren jaiotzaren mendeurrenaren distira handiz ospatu beharra zegoen, eta ezin konta ahala erakunde, talde eta pertsonaren lankidetzarekin lortu zuen.

1987ko irailaren 5ean, bestetik, aldaka-hezurra hautsi zuela eta, Iruñea ondoko Elkanoko Ubarmin klinikian sartu behar izan zuten, ondorio guztiekin: ebakuntza eta errehabilitazioa. Hobeto zaintzeko, 1988ko azaroaren 29an, kaputxinoek ordenako erlijioso elbarrientzat Iruñean duten egoitzan sartu zuten. Azkenik, 1992ko martxoaren 27an (98 urte betetzeko gutxi falta zitzaiola) hil zen irakasle eta musikologo nafar handia.

2. *Flor de canciones populares vascas*

Riezuk utzitako ondare bibliografikoa zabala izan zen, aberatsa arlo askotan, musikalean bereziki. Lan honetan, ordea, Riezuren obra askoz zabalagoa den arren, *Flor de canciones vascas* liburu zehatzat izango dugu hizpide. Halaber, bere bibliografian, neurri handi batean, Aita Donostia musikologoaren inguruko lanak nabarmendu behar ditugu, konpositore ospetsuaren eragina oso gertuko eta bizia izan baitzen Riezuren lanetan. Aita Donostia, Rieu baino zortzi urte zaharragoa zen, eta lehenago hasi zen kantu herrikoia biltzen eta ikertzen;

oro har, esan dezakegu Riezuren maisua izan zela ikuspegi akademiko eta teorikoan. Zentzu berean beste aipamen garrantzitsu bat ere egin behar da: Aita Donostiaren parte-hartzearekin, 1943an argitaratutako *De música vasca* liburua dugu, hori ere Ekin argitaletxearen eskutik. Lan hori Francisco Madinak egin zuen, Aita Donostiarekin batera; nolabait ere, liburu horrek oinarri teoriko sendoa eskaini zion gerora etorriko zen Riezuren antologiari.

Ez da erraza *Flor de canciones populares vascas* liburua zein unetan idatzi zen antzematea, baina, zalantzariak gabe, egileak gerraurreko urteetan egin zituen ikerketa eta bilaketetan zituen sustraiak. Lehenengoan, Riezuk abesti herrikoi zaharrak (hala nola F. Michelen *Tradition du Pays Basque*), agorturiko aldizkariak eta separaten edizioak hartu zituen oinarritzat. Liburuan bildutako abesti bakoitzaren iturria jasotzen zuen; hain zuen, hauek izan ziren nagusiak: Aita Donostia, Jean Sallaberry, Resurreccion Maria Azkue, Rodney A. Gallop, Hilario de Estella, Christophe Dufau, Jean Barbier eta Henri Gavel.

1948ko antologia horretan, abesti gehienak nafarrak edo zuberotarrak ziren, eta gutxi batzuk lapurtarrak, gipuzkoarrak eta bizkaitarrak. Ez dago arabar kanturik. Liburuan ehun abesti biltzen dira, horietatik 60 Iparraldekoak, eta 27 Nafarroa Garaikoak; beste lurralte batzuetaik, 13 bakarrik. Abesti bakoitzean antologiagileak letra batez markatu zuen jatorrizko lurraldea. Normala denez, abesti batzuetan, oso gutxitan, bi jatorri adierazten dira: adibidez, *Peru gurea Londresen*, bizkaitar eta gipuzkoar sailkatu zen.

Riezurena euskal liburua dela ontzat ematen badugu, erbestean plazaratutako hamalaugarrena izango litzateke. Izaera sasi-elebidun hori ulertzeko, berau agertu zen testuingurua ulertu behar dugu. XX. mendeko 40ko hamarkadan liburuak euskaraz egitea ez zen erraza. Hartzialeak, gehien bat, errepresio-egoeran zeuden eta Argentinan ez ziren liburua ulertzeko gai izango ziren asko; aldi berean, arazo teknikoak zeuden. Kontraste gisa beste datu bat eman dezakegu: *Nafarroako euskal kantu zaharrak* Lekarozten argitaratu zen 1973an eta, hori bai, euskara hutsez dago. Beraz, gaztelaniazko egitura hori ulertzeko argitalpenaren unea aztertu behar dugu. Liburuaren funtsa, bestetik, hau da, abestien bilduma, euskaraz dago.

Flor de canciones populares vascas liburuko informazio osagarri guztiak gaztelaniaz daude. Halaber, abestiak gaztelaniazko itzulpenekin datozi. Liburuak, gainera, artista gazte batek, Nestor Basterretxeak

(1924-2014), bere ibilbidearen hasieran egindako marrazki batzuk ere jaso zituen apaingarri folkloriko gisa.

Dibulgazio-helburu argia zuen arren, liburua benetako musika-aditu baten lana da. Asko dira iritzi hori indartzen duten elementuak: bibliografia zehatza, notak, oinarri teorikoak, partiturak... Bi dira, Riezuren hitzetan, abesti herrikoiak ikertzeko bideak, biak ala biak osagarriak: bilduma zaharrak eta ahozko tradizioa. Eta biak landu zituen egileak lan horretan, nahiz eta Euskal Herriko antzinako bildumen corpusa nahiko mugatua izan. Horrela zioen: “Euskal folkloristari irekitako artxibo bakarra ahozko tradizioarena da” (13). Eta hor, aitzindari gisa, Juan Ignazio Iztueta (1767-1845) aipatu zuen. Horrekin adierazi zuen euskal esparruko kantutegien azterketa berandu hasi zela, XIX. mendearen hasieran. Ikerketa-lan horren egileak oso berandu hasi ziren. Eta, gero, prozesu hori zehaztu eta izen nagusiak azaldu zituen: George Borrow, Augustin Chaho, Joan Piarres Duvoisin...

Historikoki, ordea, euskarazko abestien bildumekiko interes handiena gerra zibila baino lehen iritsi zen. Resurreccion Maria Azkue (1864-1951) izan zen obra mota horrekiko interesa erakutsi zuen leheneretikoa. J. A. Arana Martijaren hitzetan, kantu errealen bilduma sistematikoa ondoren egin zen, aipatutako Azkueren eta Aita Donostiaren eskutik. Riezuren arabera, Aita Donostia “perla-bilatzaileen grina berarekin aritu zen” kanten bilketa-lanetan (20). Arabako, Bizkaiko eta Gipuzkoako foru-aldundiek, bestalde, lehiaketa bat antolatu zuten 1912an, bi abesti bilduma onenak saritzeko. Azkuek eta Aita Donostiak eurenak aurkeztu zituzten, eta lehenengoak irabazi zuen. Azkuek 1.689 abesti aurkeztu zituen; Aita Donostiak, ordea, 499. Bietan, melodía instrumental ugari zegoen. Material horiek hurrengo urteetan argitaratu ziren: Azkuerenak 1922. urtearen inguruan, *Cancionero popular vasco* izenburuarekin; Aita Donostierenak, 1921ean, *Euskal eres-sorta* gisa (86). Azken izenburu horrek, nolabait, Riezuk erabilitakoa dakarkigu burura. 1928an, bestetik, Rodney Gallop ikertzaile inglesak euskal kantuen bilduma aurkeztu zuen, *Vingt-cinq chansons populaires d'Eskual Herria*. Material horiek guztiak iturri gisa aipatu ziren aztertzen ari garen antologian. 1916an, Aita Donostiak *Eguberri Abestiyak*, eta 1922an, *Euskal Eres-sorta. Cancionero vasco* liburua plazaratu zituen. Garbi dago Aita Donostia benetako maisu izan zela Riezurentzat eta aztertzen ari garen lanean argi eta garbi ikus daiteke haren eskua. Horrekin lotuta, abestiak eta ahozko kulturaren elemen-

tuak biltzeko joera handia zuen Riezuk, eta hori oso ondo islatzen da bere bibliografian.

Bilketa horren prozesuan bere garaikideak izan ziren egileak azaldu zituen, lehenengoa Aita Donostia, Resurreccion Maria Azkue, Christophe Dufau, Jean Barbier, Henri Gavel, Rodney A. Gallop eta Jose Migel Barandiaran. Riezuk, beraz, ez zituen iturriak ezkutatu; alderantziz, bere balorazioak gehitu zituen zintzoki, eta bakoitzaren garrantzia azaldu.



Liburuan oso ondo bereizi zituen Riezuk “lore sorta” (*florilegio*) eta “kantutegi” (*cancionero*) kontzeptuen arteko desberdintasunak. Horrela dio sarreran (43):

Un cancionero requiere agrupación sistemática de materias de acuerdo con cierta norma clasificadora; no así un ramillete de canciones, donde alternan en concertado desorden lo grave con lo ligero, lo triste con lo alegre, lo humano con lo divino.

Beraz, ondo asko bereizten ditu lan sistematikoa zein teknikoa eta aukeraketa subjektiboa, norbanakoarena. Lore sortan, orokorrean, irizpide bakarra bildumagilearen gustua da, besterik gabe.

Ortografiarena beste gai garrantzitsu bat izan zen biltzailearentzat. Bitxia bada ere, Riezuk gaiari kapitulu oso bat eskaini zion. Orri horietan Euskaltzaindiaren proposamenekin batera Iparraldean ematen ziren fenomeno fonetikoak aztertu zituen. Halaber, batasunaren beharra aldarrikatu zuen eta ortografian differentziak hain handiak ez zirela adierazi zuen: “Afortunadamente no ofrece hoy tamaña dificultad la lectura de los libros que se escriben en euskera”, zioen (30). Azterketa ez zen iritzietan gelditu; alderantziz, datu asko eman zituen, guztiak taula konparatibo batean laburtuta. Aurreko kapituluan, bestetik, folklore-atlasen beharra aipatu zuen, folklorearen adar bakoitzaren descripción egiteko beharra (27).

Hori guztia dela eta, bildumagileak irizpide subjektiboa erabili zituen bere lore sorta osatzeko. Helburua ez zen lan teknikoa eta osatutakoa burutzea, sarritan galtzear zeuden abestiak berreskuratzea eta zabaltzea baizik. Ondorioz, bilduman gai desberdinak ikus daitezke jasota: maitasunezko kantak, umorezkoak, jolastekoak, erlijiosoak, kritikoak... Eta hasieran berak zioen moduan, guztiak nahasiak.

Abestiak aurkezteko unean, kasu guztietañ egitura antzekoa era-bili zuen:

- Izenburua
- Jasotako elementuaren jatorria
- Partitura
- Testua euskaraz zein gaztelaniaz
- Abestien bertsioei buruzko azalpenak

Beraz, nahiz eta helburu didaktiko nabaria izan, sistematizazioa izan zen antologiaren ezaugarri nagusia. Hori bibliografian bertan ikus daiteke, zerrenda antolatzeko R. Gallopen eskemari jarraitu baitzion:

- A blokea: Euskal abesti herrikoiei buruzko ikerketak eta hitzaldiak
- B blokea: Laguntzarik gabeko bildumak
- C blokea: Laguntzarekin prestatutako bildumak

Hori guztia 356 orri dituen antologia aurkezteko. Horrek behin eta berriro ondo erakusten du Riezuren xehetasun- eta ikerketa-metodologia. Modu horretan, egoera pertsonal eta historiko zailean, beste bilduma askorentzako eredu izan zen XX. mendeko euskal kantuen aukeraketa onenetariko bat gorpuztu zuen errezuarrak⁵.

3. Bildumaren garrantzia

Aurreko kantu bildumen aurrean, Jorge de Riezuk prestatutakoak hainbat abantaila eskaintzen zituen: ehun melodia ziren bakarrik; horietako 97 abesti, gehienak ezagunak, kalitate musicalaren irizpide subjektiboen arabera aukeratu ziren; ehunetik hiru instrumentalak ziren: *Aire zahar bat*, *Belatsa* eta *Txistuka*. Zentzu horretan, Euskal Herriko musika corpus zabalaren barruan, lore sorta horrek sortzaileen bilaketa simplifikatzen zuen neurri handi batean, eta, aldi berean, baita haren zabalkundea ere.

Bildutako ehun abestien multzoko kanta asko behin eta berriro ekimen desberdinatan jaso dira. Gerraren ondoren, esan dugun moduan, euskal kulturaren panorama ia hutsik zegoen. Dena zegoen egiteko. Riezuk, lan horrekin, arlo desberdinatan erabiltzeko ezinbesteko tresna eskaini zion euskal gizarteari. Besteak beste, abesbatzek, eskolek, ikastolek, musikagileek eta abeslariek iturri garbia aurkitu zuten orrialde horietan. Ez da kasualitatea 70eko hamarkadako euskal abesti ezagun ugari hizpide dugun liburuan jasota izatea. Bereziki Ez Dok Amairu taldearen ekoizpenak aztertzen baditugu, antologian bil-

⁵ XX. mendeko 60ko hamarkada euskal kantutegien hamarkada izan zen. Riezuren zorroztasun teknikorik gabe eta oso material desberdinak erabiliz, sarritan fotokopien bidez, gure kultura zabaltzeko benetako tresna izan zen.

dutako konposizio asko topatuko dugu, esaterako Benito Lertxundiren, Mikel Laboaren edo Lourdes Iriondoren errepetorioetan. *Ituringo arotza, Jaun Barua, Mündian den ederrena, Ejerra zira, maitia, Goizuetan bada gizon bat, Goizean goiz jeikirik, Haika, muthil!, Peru gurea Londresen eta Chori khantazale ederra abestiak*, esaterako, euskaltzaleen belaunaldi batzuen ariman iltzatuta daude. Nolabait, gerra ondorengo eta trantsizio politikoaren soinu-banda prestatzen asko lagundu zuen antologia horrek.

Pentsatzeko da, halaber, beste iturri batzuetatik ere zabalduko zirela abesti horiek, jakina. Esaterako, 1947an, Resurreccion Maria Azkuek 109 abesti herrikoien bilduma bat argitaratu zuen eranskin gisa *Euskal-eriaren Yakintza. Literatura popular del País Vasco* lan folklorikoaren⁶ laugarren liburukiaren amaieran; horiek, orokorrean, politikoki arazo gutxi planteatzen zituzten abestiak ziren, oso-oso herrikoiak, eta jatorriz gehienak bizkaitarrak eta gipuzkoarrak⁷. Riezuren lore sorta hori benetako aukeraketa da, ordea; ziur aski, onenak hor daude. Hori gutxi balitz bezala, frankismoaren urte haietan nahiko ezezagunak ziren Ipar Euskal Herriko abestiak, eta liburuak horrelako asko eskaintzen zituen, nolabait muga hautsiz.

Liburua nahiko klandestinoki zabaldu zen Hego Euskal Herrian. Argentinan argitaratu zenez, ez zen erraza lau lurraldetako dendetan saltzea. Hala ere, liburua dezente ezagutu zen, eta zenbait ikastolatan haren presentzia ohikoa izatearen lekuko izan naiz. 70 urteren ondoren, liburu horrek euskarazko kantuen antologia bikaina izaten jarraitzen du.

⁶ Politikoki ez da ondo argitu nola utzi zuen frankismoak liburu horiek argitartzen. Egia da gerra zibilaren aurretik hasitako lan bat burutzen zuela eta, ideologikoki, Azkue karlismoarekin lerrokatzen zela. Dena dela, garaian benetako salbuespen ulergaitza izan zen. Esan behar da, bestetik, Azkue benetako uharte kulturalak isolatu zuela gerra bukatu eta gero.

⁷ Kantutegi horrek ere eragin handia izan zuen gerra ondorengo musikan. Bi lane-tako abestien zerrenda alderatz gero, ikusiko dugu ia ez dutela loturarak: bien artean abesti komun bakarra dago, *Baratzeko pikuak*, eta izenburu bat bi abesti desberdiniek bat datorrena, *Atxeamotxea; Atxia-motxia* Riezurenearan.

Bibliografia

- AITA DONOSTIA-Francisco, Madina: *De música vasca*. Biblioteca de Cultura Vasca bilduma. Buenos Aires: Ekin, 1943.
- ARANA MARTIJA, Jose Antonio: *Historia de la música vasca*, Euskal Gaiak bilduma. Hernani Egin Biblioteka, 36. zk., 1996.
- AROZAMENA AYALA, Ainhoa: “Inza Arbeo, Casto”, Auñamendi Euskal Entziklopedia, online: <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/inza-arbeo-casto/ar-68866/>.
- AZKUE, Resurrecion Maria: *Euskaleríaren Yakintza. Literatura popular vasca*, IV. liburukia, Madril: 3. edizioa, Euskaltzaindia-Espasa Calpe.
- JIMENO JURIO, José María: “Caza de brujas vascas en 1936”, *Punto y Hora de Euskal Herria*, 101. zk., 1978ko abuztuak 17-23, 26.-29. or. Online: <https://www.abertzalekomunista.net/es/relato-historico-2/historia-del-mlnv/publicaciones/punto-y-hora/880-punto-y-hora-1978/1319-1978-08-17>
- TORREALDAY, Joan Mari: Euskal idazleak, gaur. *Historia social de la lengua y literatura vascas*. Oñati-Arantzazu: Jakin, 1977.
- VIDAL PÉREZ DE VILLAREAL: *P. Jorde de Rieu*, Manuel Lekuona saria, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1985, 47. or., ISBN: 84-87471-73-0.
- ZABALA AGIRRE, Jose Ramon: “Erbesteko euskal editoreak”, *Herri bat bidegurutzean*, Xabier Apaolaza koordinatzailea, Saturraran argitaltexea, 2003, 199.-223. or.
- _____: “La lengua desterrada. Literatura del exilio en euskara”, *Las literaturas exiliadas en 1939*, AEMIC-GEXEL, 1995, 51.-56. or.

MIS RECUERDOS DE EMILIANA DE ZUBELDIA

Ana Mary RUIZ DE GUILARTE
(Hamaika Bide Elkartea)

Mi familia, huida de la Guerra Civil, llegó a Hermosillo desde Ciudad de México, a principios de los años cincuenta del siglo pasado. Los periódicos *Healey* habían contratado a mi madre y allí escribía el editorial, columnas políticas, así como creó y dirigió el suplemento dominical. En aquel suplemento publicó entrevistas a destacados intelectuales como el escritor Alfonso Reyes, el poeta Carlos Pellicer, el también poeta Abigael Bohórquez, Max Aub... Mi madre fue también directora de la *Revista de la Universidad de Sonora*. En aquellos años no era tarea fácil seguir los eventos culturales ya que la capital de Sonora distaba 2500 kilómetros de Ciudad de México. Por otra parte, en la ciudad de Hermosillo había una destacada representación cultural femenina vasca, con la compositora e intérprete Emiliana de Zubeldia, la pintora Karle de Garmendia, y mi madre, Cecilia G. de Guilarte. Las tres se conocían entre sí ya desde su estancia en Ciudad de México, seguramente por sus encuentros en el Centro Vasco de la capital.

Con esta intervención deseo rendir homenaje a la gran pianista y compositora navarra Emiliana de Zubeldia e Inda (1888-1987), recordando algunos recuerdos de sus años de exilio en México, donde se acogió como refugiada política. Quiero recordar algunas pequeñas his-

torias y anécdotas de su estancia en esta ciudad sonorense. Son historias de su destierro, un destierro voluntario que no es demasiado conocido en Euskal Herria.

Recientemente he vuelto a Hermosillo y tengo que confesar que fue una gran emoción para mi poder asistir a tres homenajes que hicieron a la gran compositora con motivo de su fallecimiento en 1987. Lo cierto es que no la olvidan. Existe una plaza Emiliana de Zubeldia, entre el rectorado y la universidad donde hay un busto, bastante feo, dedicado a su recuerdo. En la universidad, además, se conservan los fondos de Emiliana¹. No hay duda de que se trata de una persona que ha dejado huella allí, a quien se respeta y recuerda por encima del tiempo. Para mí fue emocionante compartir su recuerdo con los habitantes de Hermosillo. Se me va a permitir en estas líneas escribir su apellido tal y como se hace en México, poniendo tilde en la “í”. Así lo hacen también los hermanos Néstor y Martín, biógrafos de Emiliana. A modo de anécdota, a Emiliana en Sonora le decían: “Zube el día, baja la noche”, con tono cariñoso. En este sentido hay que destacar que le gustaban las frases y dichos sonorenses que repetía con humor, como una más del país, lo que muestra también su nivel de integración.

Emiliana había nacido el 6 de diciembre de 1888, en la pequeña localidad navarra de Salinas de Oro, Jaitz en lengua vasca, séptima de nueve hermanos de los que cuatro fallecieron siendo muy niños. Con cinco años dio su primer recital, interpretando una pieza de su hermano Martín de Zubeldia, fraile capuchino que adoptó el nombre de Fray Gumersindo de Estella. Cuando se inició la guerra civil fue destinado de manera forzosa a Zaragoza donde actuó como confesor de condenados a muerte, terrible labor que desempeñó hasta 1942 y que recogió en sus polémicas memorias.

Nuestra compositora ideológicamente era abertzale, es decir, nacionalista vasca. Así lo prueba su composición “Marcha triunfal”, dedicada a Sabino Arana. Comenzó sus estudios musicales en Pamplona, entre 1896 y 1904. Los continúo en Madrid, hasta 1906. Fue siempre una estudiante sobresaliente. En 1919, en Roncesvalles (Navarra), contrajo matrimonio con el químico tudelano Joaquín

¹ En línea: <https://archivogeneral.unison.mx/wp-content/uploads/2020/11/Guía-del-Fondo-Emiliana-de-Zubeldía-e-Inda-1888-1989.pdf>

Fuentes Pascual. Consta en su certificado de matrimonio la edad de 27 años, si bien atendiendo a que nació en 1888, debía de tener más de treinta años. Siempre fue una mujer celosa de su intimidad y, sobre todo, de su edad.

Ella quería estudiar en París, quería perfeccionar y avanzar en su gran pasión, en su carrera artística: oír y hacerse oír. Gracias a su buena preparación pudo realizar su deseo, trasladándose sin realizar el examen de admisión previo, a estudiar en la Schola Cantorum donde aprendió composición con grandes concertistas como Vicent d'Indi, y piano con Blanche Selva. En París pudo interpretar a los grandes compositores de música clásica. Desde la capital francesa, inició una gira por varios países europeos: Bélgica, Suiza, Inglaterra, Italia y Alemania. Ya en 1928 visitó diversos países americanos, dando conciertos con gran éxito en Cuba, Puerto Rico, Brasil, Uruguay, Buenos Aires. En muchas de estas ciudades los centros vascos eran una visita obligada para la concertista.

En 1930, durante su estancia en Nueva York, conoció a artistas internacionales como Nicanor Zabaleta y Andrés Segovia. Al parecer, según recoge José María Esparza (838) trabajó también en una emisora de radio, con un programa de música y cultura vasca. También conoció, en 1937, a Augusto Novaro (1891-1960), becado por la Fundación Guggenheim de quien aprendió el Sistema Novaro de afinación que utilizó la compositora. Novaro la invitó a vivir en Ciudad de México donde permaneció diez años, a partir de 1937. En Nueva York utilizó, por otra parte, el pseudónimo de Emily Bydwealth. En 1939 Emiliiana sufrió en Ciudad de México un desgraciado accidente cuando iba en un taxi, lesionándose los nervios del brazo derecho. Este suceso afectó de manera radical a su carrera musical que, a partir de ese momento, limitó sobremanera su actividad



Emiliiana de Zubeldia.

como concertista, obligándola a centrarse especialmente en la composición y la enseñanza.

La Universidad de Sonora, fundada en 1942, buscaba alguien de prestigio para dirigir su escuela de música y encontró en Emiliana esa persona. En 1947, invitada por el rector Manuel Quiroz Martínez, llegó a Hermosillo, capital del estado. Una vez allí empezó a trabajar de inmediato en la dirección del coro universitario, y, en seguida, como maestra de solfeo, historia de la música y piano. No era un gran sueldo el que iba a recibir, quinientos pesos, por lo que tuvo que dar otras clases y conferencias para salir adelante. Sus primeras alumnas particulares fueron Aurora Espinosa, Consuelo Soria y Chepina Soria, todas ellas profesoras y propietarias del Instituto Soria al que yo asistí durante la enseñanza primaria. Con el tiempo fue ampliando su trabajo universitario lo que mejoró su economía y le permitió dejar las clases particulares. Quiero señalar que en esas mismas fechas el matrimonio Higinio Blat, valenciano, y Karle de Garmendia, navarra, fueron contratados por la universidad para desarrollar la academia de pintura.

Según contaba la propia Emiliana, lo que le determinó a adoptar Hermosillo como residencia definitiva fue que, al trasladarse del Hotel Laval al Hotel San Alberto, donde vivió la mayor parte de su etapa en Hermosillo, vio pasar desde su ventana una banda de “chanates” (pájaros negros similares a los cuervos) hacia los “yucatecos” (laurel de Indias). Entonces decidió “aquí quiero vivir, en esta tierra parecida a mi Navarra”. Vivió en el hotel durante toda su estancia en Hermosillo, hasta que, a resultas de una caída, fue trasladada a una residencia del Hospital del Estado donde falleció dos años después.

Para nosotras, Emiliana era una mujer cargada de misterio. En Hermosillo era una auténtica incógnita. No se sabía casi nada sobre ella. No se sabía si era separada o viuda, con hijos o sin ellos...; solo era Emiliana de Zubeldia y todo el mundo la respetaba. No se conoció su edad hasta que falleció. Muchas veces proporcionaba datos erróneos o sencillamente los silenciaba. Le he oído muchas veces a mi hermana Marina cómo comentaba las conversaciones que tenían entre ellas, Emiliana, Karle y mi madre cuando estaban solas. Así, Karle reprochaba a veces a Emiliana, su amiga desde la época de Pamplona, el haber huido de un matrimonio que ella nunca confesó, o la permanencia en el anonimato con respecto a las asociaciones musicales vascas que trataban de localizarla en vano.

Otro misterio en torno a su persona eran los diversos baúles cerrados que conservaba en la habitación de su hotel. Su contenido era un acicate para la imaginación de todos los que la visitaban. Tenía también allí un teclado mudo para poder tocarlo sin molestar a los vecinos. Mi madre la llamaba “Belinda” por la película cuya protagonista era muda. Por otra parte, gracias a ella mis amigas y yo teníamos permiso para ir a la piscina del hotel, que estaba cerca de nuestra casa, siempre que queríamos.

Emiliana se llegó a inventar una biografía fantástica. Según ella, había nacido en Arnaiz, pueblo inexistente, precisamente su cuarto apellido, en León, procedente de Cervera del Río Alhama, y lo cambió por el de Etxeberria. También aseguraba que no tenía ni marido ni hijos. Toda su familia habría muerto durante la guerra civil. Y ocultaba su edad, tanto que incluso hay quien dice que se quitaba hasta 35 años. En opinión de Jorge Velasco la mayor dificultad para situar a Emiliana de Zubeldia radica en su personalidad sincera y modesta que, enemiga encarnizada del bombo y la propaganda, la llevaba a ocultar celosamente toda información concerniente a su persona o carrera, y a enfocar su actividad y conversación alrededor de la música o de las actividades profesionales en general. La fobia que tenía por relatar su vida la llevaba a ocultar datos vitales y una rotunda negativa ante casi cualquier intento de presentación pública de sus obras.

Emiliana nunca quiso que la entrevistaran. Mi madre se lo pidió en varias ocasiones para su publicación en la revista de la universidad o en el dominical en el que trabajaba, en los periódicos *Healey*, pero siempre fue en vano. En un libro dedicado a la compositora un periodista presumió de haber grabado la conversación con la profesora con una grabadora oculta, pero no consiguió su objetivo de desentrañar las intimidades de la maestra ya que ella no habló de su vida personal, solo de música. Estoy convencida de que Emiliana sospechó el engaño.

En Hermosillo preparó y enseñó a grandes concertistas como Leonor de Montijo y Julio Cubillas a quienes conocí por relaciones con sus familias. Julio Cubillas finalmente se dedicó a la vida religiosa y, cuando murió Emiliana, heredó varias de sus composiciones. Otra alumna fue Angélica Méndez Ballesteros, algo mayor que yo, con quien jugábamos a las muñecas. Sus padres y los nuestros mantenían una gran amistad. Angélica fue una auténtica niña prodigo. Emiliana le enseñó con gran esmero. Resultó ser una excelente concertista. Aún

no podía llegar bien a los pedales del piano y ya interpretaba conciertos maravillosos a los que toda mi familia asistía como era costumbre. Angélica apenas tenía diez años cuando se presentó en Ciudad de México, como solista en un concierto de Haydn. Fue becada para estudiar en Viena. Todavía la recuerdo en Igueldo (Donostia), cuando nos visitó. Mi hermana Marina también fue alumna de Emiliana en la secundaria, dentro de las clases opcionales. Marina iba casi obligada y sufrió bastante con aquellas clases pues Emiliana le exigía mucho. Mi hermana no quería ser pianista. Emiliana a menudo le decía “no, txikita, así no”.

No se podía faltar a los conciertos de los alumnos de Emiliana, y mucho menos sus amigas vascas y compañeras de universidad. Pasaba literalmente lista, no es broma, y si faltaba alguno de los fijos, al día siguiente recibía su correspondiente reprimenda. Eso también me alcanzaba a mí. Desde muy pequeña tenía que ocupar un asiento en el auditorio. Era una más. Creo que a partir de los seis años era una obligación. Acudía vestida de muñequita, como a ella le gustaba decir, puesto que había que ir de gala a los conciertos. Íbamos toda la familia.

En mi familia Emiliana nunca ocupó el papel de tía como otras muchas personas a las que nos empeñábamos en adoptar. A falta de la familia que tanto añorábamos, nos consolábamos “adoptando” en calidad de tío o tía a cualquier español del exilio. Ella era diferente, siempre Emiliana o la profesora, nunca tía. No obstante, de algún modo, era una más en la familia. Comía muchos domingos en mi casa; recuerdo cómo le gustaba la crema de elote (maíz) que preparaba mi madre. Después nos arrastraba al cine a ver alguna película. La relación entre mi madre y ella, también con Karle de Garmendia, fue muy intensa.

Emiliana fue siempre una persona muy generosa. Muchas veces remitía dinero a sus hermanos Néstor y Martín, diciéndoles que le había tocado la lotería². Sin embargo, estoy segura de que hacía grandes sacrificios para disponer de aquel dinero. Una vez que mi madre volvió a Euskadi, Emiliana siguió acudiendo a casa de mi hermana Marina. A los niños siempre les daba alguna propina. Mi hermana le decía, “Emiliana, no me malcríe a los chamacos” y ella ponía de pre-

² Así lo recogen Quiñones Leyva, Isabel y María Isabel García Alegría (Compiladoras). *Cartas a Emiliana*, Colección Epistolar, Universidad de Sonora, 2004.

texto, como siempre, que le había tocado la lotería, a la que nunca se supo si compraba número.

Emiliana volvió en dos ocasiones a su tierra natal. En una de esas ocasiones, mientras estaba en casa de su hermano, acudió como visita su marido, Joaquín Fuentes. Estando en la misma casa, ella no quiso que él se enterara y así fue: se marchó sin saber que su esposa estaba en la habitación de al lado. Al respecto, en la hoja de empadronamiento de Joaquín Fuentes, figura Emiliana como “ausente”, en 1950, con “residencia desconocida”. Aunque no es posible saber la razón de aquel distanciamiento y huida, parece ser que su marido quería tener hijos y para ella eso era incompatible con su carrera en la música.

En 1991, la Semana Musical de Rentería Musikaste declaró a Emiliana como “la más importante compositora de Euskadi”. Trataron de localizarla por diferentes canales, incluso a través de la Cruz Roja Internacional, sin éxito. Se llegó a publicar una nota en un periódico pidiendo información sobre su paradero. Mi hermana y yo respondimos a la nota, poniéndonos en contacto con Luis Ansorena.

Quién podía imaginarse que aquella mujer extraordinaria, que subía y bajaba escaleras del auditorio y que no se dejaba ayudar para subir al mismo, tenía más de noventa años. Con casi cien años fue invitada de honor en una Exposición de la Cultura de la Tribu Seri, en la Universidad de Sonora, encargada de cortar la cinta inaugural del evento. Había tenido entonces una fractura de tibia, pero prescindiendo de la silla de ruedas que ya utilizaba, inauguró la exposición.

Emiliana de Zubeldia falleció en Hermosillo, el 26 de mayo de 1987. Todavía la recuerdan y quieren. Un busto y una plaza la recuerdan. Me gustaría que fuera así también en su país natal.

Bibliografía

ESPARZA, José María: *Vasconavarros. Guía de su identidad, lengua y territorialidad*. Tafalla: Txalaparta. 2012. p. 838.

MOYA CAMARENA Imelda, Josefina, DE ÁVILA CERVANTES, Jesús David, CAMALICH LANDAVAZO, Marina, RUIZ GARCÍA: *Emiliana de Zubeldía: Plenitud humana en el arte*. Hermosillo: Universidad de Sonora. 2020.

MÚSICOS EN EL EXILIO CUBANO. UN ACERCAMIENTO A PEDRO SANJUÁN

Iñaki ADÚRIZ
(Hamaika Bide Elkartea)

1. A modo de introducción

De las fuentes bibliográficas manejadas, para la realización de esta ponencia que aquí se inicia, habría que destacar dos, sin las cuales poco se hubiese avanzado, pues han servido para sacar a la luz una nómina de músicos —nueve, en concreto—, que se exilió al país caribeño y, de ella, dos figuras vascas, de las que una, en concreto hoy, por medio de este trabajo, se intenta recuperar y poner en valor. En efecto, de aquellas dos fuentes, la primera se concreta en la obra *El exilio republicano español en Cuba* (2009), del investigador y narrador cubano, Jorge Domingo Cuadriello (1954). La segunda proviene de una suerte de artículo-homenaje, “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”¹, del crítico musical, pianista y compositor, Enrique Franco Manera (1920-2009), el único, por cierto, que debió de aparecer, en todo el país, sobre la figura del donostiarra Pedro Sanjuán Nortes (1886-1976), al poco de fallecer este, en el exilio estadounidense. Es obligado seña-

¹ En *El País*, 2 de enero de 1977.

lar que, aunque, de una manera somera, como no podía ser menos, en un formato de artículo periodístico, este último texto describa retazos de biografía y piezas sueltas del músico de San Sebastián, estos datos han resultado ser lo suficientemente válidos, para este trabajo, ya que, sustentándose en ellos, se ha ampliado después su dimensión humana y profesional, y esto último, en cuanto a mejorar la visión del curso de su vida y la de sus creaciones, acordes a la primera, y dentro de estas, en cuanto a observar la variedad artístico-musical que, como se verá, desarrolló e innovó, durante más de los primeros cincuenta años del pasado siglo XX.

Centrándose un poco más en lo que nos aporta la primera referencia bibliográfica citada, la del estudioso y escritor cubano, hay que señalar que muestra un amplio panorama de la realidad del exilio que abarca distintas facetas, pocas veces entrevistas en una sola obra, respecto a este tema, forzosamente unido al nefasto episodio histórico de la Guerra Civil Española (1936-39). Desde una “primera parte”, que se inicia con cuestiones introductorias, sobre esta contienda y sus repercusiones en el ámbito cubano y que termina con unas conclusiones, “(que en realidad no lo son) muy personales”², sin olvidar en medio un apartado central, el tercero, como el denominado “La labor de los exiliados españoles en Cuba”, concretada esta en un obligado subapartado relacionado con la tarea hecha por músicos y cantantes³. Hasta una segunda parte que incluye, principalmente, un esclarecedor “diccionario bio-bibliográfico” de los exiliados y diferentes nóminas de destacados de ellos, que visitaron Cuba, o de descendientes de segunda generación, al igual que una relación de “publicaciones periódicas” en la que no falta la “defensa en Cuba de la causa republicana”⁴.

A propósito de esto, hay que decir que la actual República de Cuba albergó, en el seno de la comunidad española, y en sus diversas agrupaciones, tanto políticas, como benéficas, instructivas o recreativas, y durante el tiempo que duró la dramática contienda española, los dos bandos que en esta se habían fraguado. Esto constata la “repercu-

² Cuarto epígrafe de la “primera parte” (ver Domingo Cuadriello 301).

³ Subapartado XVIII: “Músicos y cantantes españoles exiliados en Cuba” (ver Domingo 217).

⁴ Undécimo epígrafe (ver Domingo 575).

sión inmediata” (Domingo 13) que tuvo la guerra civil de la metrópoli española, con relación a Cuba, algo, por otro lado inevitable, si se tienen en cuenta los lazos que unían hasta entonces a los dos países. El autor cubano los entresaca:

Todos estos factores —el origen español de gran parte de la población cubana, la comunidad española residente en la Isla, el alto grado de politización que prevalecía entonces en la sociedad y los numerosos cubanos que partieron a compartir su destino con la tragedia de España—, hicieron de esa contienda un asunto doméstico, una problemática ineludible y merecedora de toda atención. (2009, 16)

Hasta tal punto, acaba el investigador, que “casi todos los estratos de la sociedad cubana tomaron partido ante aquel enfrentamiento” (16).

2. El caso peculiar del exilio en Cuba, caracterizado en una nómina de nueve músicos

Incluso aquellos lazos de los que habla Jorge Domingo Cuadriello, se adhieren, por decirlo figuradamente, en la piel de los músicos que, estando en el extranjero antes de la contienda bélica, no pueden regresar y se dirigen a Cuba, o de los que, sufriéndola dentro de tierras españolas, se exilian y buscan refugio en la isla caribeña. Aquellos lazos y esta nueva situación de exilio son vistos por este autor más adelante en un apartado de su libro, que denomina: “El caso peculiar del exilio republicano español en Cuba”⁵. Surgiría así una suerte de desglose o clasificación en la que entrarían los nueve músicos españoles que partieron hacia ese país. Clasificación hecha, más bien, desde el punto de vista del arraigo, definitivo o no, que tuvieron en él. En cuanto al definitivo, habría que elegir, de inicio, a un nativo cubano. Hablo, en concreto, del pianista, compositor, profesor y director de orquesta cubano-catalán, Joaquín Nin Castellanos (1879-1949). En efecto, uno de sus rasgos peculiares sería el haber nacido en Cuba y ser hijo de emigrante español —el escritor catalán Joaquín Nin y Tudó—, además de, al poco de nacer, participar, de niño y joven,

⁵ Tercer subapartado del segundo epígrafe (ver Domingo 42).

en la vida cultural, educativa y social de España. Y un segundo rasgo de este músico provendría, más allá de que también se considerara a Cuba como un “punto de tránsito” o de frecuentes visitas, del hecho de que la excolonia supuso, para muchos, y en este caso para él, también un asentamiento definitivo, ya que, en 1939, con 60 años, regresa de Europa y se instala para siempre en el lugar que lo vio nacer⁶.

Otros tres músicos que, sin haber nacido en Cuba salen de España y se refugian definitivamente en la isla caribeña, puesto que, una vez llegados, fallecen al poco de instalarse, o solo en un caso, cuando transcurren unos cuantos años, serían estos que vienen a continuación. En primer lugar, el guitarrista alicantino, Francisco Alfonso Sánchez (1908-1940), quien se había unido a Federico García Lorca en el proyecto teatral *La Barraca* y después ofreció conciertos en distintos países europeos. Le sorprendió la guerra en Dinamarca antes de arribar a La Habana y dar, en julio de 1939, un recital en el Lyceum y Lawn Tennis Club⁷. Despues, también se puede citar a la cantante lírica madrileña Isadora de Dios Pañeros (1902-1948), de nombre artístico Dorini de Diso, quien incluso, en mayo de 1937, estrenó, en el Teatro Eslava de Madrid *Las castigadoras* de Francisco Alonso, antes de exiliarse a Veracruz (Méjico) en 1939, y finalmente establecerse, en 1942, en La Habana, y actuar en diversos escenarios de la capital por medio de numerosos recitales y distintas interpretaciones⁸. Y por último, de la misma manera, se podría destacar al pianista y compositor musical gallego, Antonio Rodríguez Álvarez (1899-1965), cuyo verdadero nombre era Antonio Pérez García. Este partidario de Azaña tuvo que huir, con el nombre falso que utilizaría el resto de su vida, y, ya en octubre de 1936, se sabe que se encontraba en La Habana. Enseguida, ofreció recitales de piano y fundó la Orquesta Lemus y, entre otras actividades, codirigió la Academia de Baile y Música “Ecos Españoles”. No faltaron en su haber giras por los Estados Unidos y

⁶ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (Domingo 470-471).

⁷ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (349).

⁸ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (399-400).

Centroamérica, ni autorías de pasodobles, muñeiras, malagueñas y serenatas tropicales⁹.

En cuanto al arraigo no definitivo de los músicos exiliados en tierras cubanas, este tuvo, en efecto, un carácter más transitorio, incluso con asentamientos, si bien prolongados, a veces llevados a cabo, como le ocurre a uno de ellos incluso antes de la Guerra Civil, o través de visitas frecuentes realizadas tras iniciarse la guerra fratricida, o, un poco después, cuando aquel ya se había afincado a comienzos de la década de los 40 en los Estados Unidos. Por personificar este último ir y venir citado a la isla de Cuba, este sería el caso del director de orquesta, compositor, profesor de música, investigador y conferenciente vasco y donostiarra, Pedro Sanjuán Nortes (1886-1976). Pero, habría otros cuatro músicos que entrarían, igualmente, a formar parte, por así decirlo, de ese “caso peculiar del exilio republicano español en Cuba”, del que hablaba más arriba Jorge Domingo Cuadriello, precisamente por el carácter transitorio que posee la estancia del que, en aquellos años, se refugia en suelo cubano. En general, entrarían, aquí, los que aun habiéndose arraigado en la Isla, de forma más o menos larga, terminan por desplazarse a otros países o por retornar a casa. Desde este punto de vista pues, se podría hablar en primer lugar, del pianista y compositor menorquín Leopoldo Cardona i Carreras, conocido como Leo Cardona (1911-1982), que muere en Nueva York, después de componer una vez iniciada la guerra, obras de compromiso político, como la premiada por la Dirección General de Bellas Artes, *Canto nocturno en las trincheras* y llegar exiliado a Cuba en mayo de 1940, y ofrecer recitales de sus obras o de otros autores en diversos escenarios habaneros y marchar a México e instalarse en los Estados Unidos, en tanto que daba clases en conservatorios y componía música para el cine norteamericano¹⁰. De igual forma, se podría hablar del caso de la profesora de música, la malagueña Carmen Gómez Nieto (1904-2002), que termina sus días en Miami, tras haber compuesto durante la guerra canciones de propaganda a favor de la causa republicana, trasladarse a Cuba, posiblemente, en 1940, y ganar por oposición una plaza de pro-

⁹ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (496-497).

¹⁰ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (ver Domingo 387).

fesora de música, en la Escuela Magoon Villena de Alquízar. Luego, creó bandas de música y coros en escuelas primarias del Vedado, hasta que, en 1996, emigró a los Estados Unidos¹¹. Como, también, es el caso de la actriz y cantante tiple, la madrileña María Pilar Marqués Piniella (1904-1989), que muere en Madrid una vez que, antes de la guerra lleve a cabo con su marido, el granadino actor y escritor de libretos Antonio Palacios, diversas giras artísticas y, cruzando la frontera francesa, en febrero de 1939, arribe después a México y en 1940 a La Habana. Aquí realiza diversas actuaciones para el teatro, radio y televisión, hasta 1972, en que con la muerte de su marido regresa a España¹². Finalmente, también cumple con este rasgo de haber vivido durante el exilio, de una forma transitoria en Cuba, el sacerdote franciscano, organista y compositor musical vasco de Aretxabaleta, José Martín Arrué y Galdós (1884-1960), que acaba sus días en Tolosa. Siendo ya de joven organista del Seminario de Arantzazu, fundó la revista homónima, *Arantzazu*, y la dirigió durante tres años (1922-25). Fue libretista de las óperas *Mirenxtu* y *Amaya*, de Jesús Guridi, además de superior del Convento de Bilbao (1934-37). De convicciones nacionalistas, tras la caída del País Vasco en 1937, sus superiores lo destinaron a Cuba, establecido, ya, en agosto de 1938, en misión pastoral en la diócesis de Pinar del Río y, en 1940, como vicario cooperador de la parroquia de Guanabacoa, en La Habana, sin dejar, en esta capital, de tocar el órgano en la iglesia de San Antonio de Padua. Después retornó a España y, en 1956, oficiaba en San Fermín de los Navarros, Madrid, hasta que, finalmente, fue destinado a Tolosa. Es autor al mismo tiempo de obras sobre coros religiosos y otras agrupaciones corales, al igual que de conferencias y estudios, como “La Música de Iglesia en la Historia del País Vasco” (*Primer Congreso de Estudios Vascos, recopilación de los trabajos, 1919-1920*) y “La antigua Capilla de Música de Aránzazu” (*Aránzazu I, 1929*)¹³.

¹¹ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (423-424).

¹² En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (450).

¹³ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (ver Domingo 365-366) y en la aplicación “eresbil.eus”, gaikako webguneak, Arantzazu musikan.

Aparte de los anteriormente citados, otros muy diferentes serían los ejemplos de músicos que tienen con Cuba una relación mucho más ocasional, como es el caso de Pau Casals (1876-1973), Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), Gustavo Pittaluga González (1906-1975) o Gustavo Durán (1906-1969).

3. Recorrido por la vida y obra de Joaquín Nin y Pedro Sanjuán

Aun siendo citados estos dos músicos en el anterior apartado, no cabe duda de que su huella es lo suficientemente notable como para situarlos en un lugar solo destinado a ellos. No tan preponderante ni extenso, aquí en esta ponencia, en cuanto, quizás, al más conocido, es decir, al primero, pero sí, en cambio, en lo que respecta al que creo menos conocido y a la vez, oriundo de estas tierras, o sea, el citado en segundo lugar. Y esto último, además, por su labor hecha en el exilio, es decir, durante buena parte de su vida, y porque la misma contribuye a llenar un hueco imprescindible, de los muchos que ha ido dejando el exilio de la guerra dentro de la cultura occidental, así como del patrimonio cultural y artístico-musical vascos.

3a. Breve semblanza de Joaquín Nin Castellanos (*La Habana, 1879-La Habana 1949*)¹⁴

Al año siguiente de nacer, en 1880, la familia se trasladó a España y fijó su residencia en Barcelona, ciudad en donde Joaquín comenzó sus estudios de música gracias a los cuales fue considerado en seguida un niño prodigo, dadas su inteligencia y aptitudes para la interpretación pianística. Con solo 12 años de edad ofreció su primer concierto en el Teatro Lírico de Barcelona y con 14 consiguió el título de Profesor de Piano. A los dieciocho, fue nombrado subdirector de la Institució Catalana de la Música, fundada por Joan Gay i Planella (1868-1926) en Barcelona, lo que le acercó al movimiento nacionalista musical español por influencia de Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922). Sin cumplir aún veinte años, volvió a La Habana y se dio a conocer como intérprete y profesor. En 1902 se casa con la cantante

¹⁴ Los detalles biográficos están tomados de Eli Rodríguez, Victoria, en DB~e de la Real Academia de la Historia (RAH).

Rosa Culmell Vaurigard. Va a Europa y se radica en París, donde nace su primera hija Anaïs en 1903. Entra en contacto con la acreditada Schola Cantorum, de dicha capital. Estudia diferentes especialidades, toca el “Concierto en re menor” de Juan Sebastián Bach en una función musical, invitado por el director de esa institución, y después realiza la primera audición de un concierto de Juan Christian Bach siendo el primero, según testimonia su hijo, Joaquín Nin-Culmell¹⁵, que interpretaba obras para piano y orquesta de la familia Bach. Nombrado Profesor Honorario de la Schola, se embarca en distintos viajes y participa en giras musicales por Europa y América, y durante una de las estancias en La Habana, nace su segundo hijo, Thorvald, en 1905. Vuelve a Europa, esta vez a Berlín (1908), en donde nace su tercer hijo, Joaquín, y escribe un libro titulado *Pro Arte*, (1909). En 1910 es invitado a viajar a La Habana donde funda una Sociedad Filarmónica e impulsa la publicación de un *Boletín Musical* e interpreta y enseña el piano. Seguidamente, vuelve otra vez a Europa, ahora a Bruselas, ciudad en la que escribe otro libro *Ideas y comentarios* (1912). Después de tres años regresa a París como conferencista, crítico y ejecutante, y acude, de nuevo, a la Schola en calidad de Profesor de Perfeccionamiento Pianístico. En 1939, con sesenta años, retorna de manera definitiva a Cuba. Pareciera que la Guerra Civil hubiera impedido una visita más sosegada a España, el país que le había criado y educado por lo menos durante las dos primeras décadas de su vida (de 1880 a 1899). Por el contrario, tras estas décadas y luego de cuarenta años de vivencias con sello europeo (París, Berlín, Bruselas, de nuevo, París), entremezcladas además con idas y venidas a Cuba, hizo que la balanza se inclinara al final, a favor del regreso a la Isla y de forma definitiva.

Trascendiendo este marco biográfico y profesional del músico cubano-catalán, se podría destacar su colaboración en distintas publicaciones, tanto europeas como latinoamericanas, sobre todo, en este caso, en la revista cubana *Musicalia* (1928-1932), y en la segunda época de esta (1940-1946), protagonizada por él como redactor jefe. En este último período se llamaba *Revista Bimestral de Arte y Crítica* y estaba dirigida por sus fundadores, María Muñoz de Quevedo (1896-1947) y Antonio Quevedo (1888-1977), y con José Ardévol

¹⁵ Eli Rodríguez, Victoria, en la RAH, DB~e.

Guimbernat (1911-1981) como secretario de redacción. Joaquín Nin Castellanos fue uno de los principales sostenedores de dicha publicación en las dos épocas de la misma y destacó por sus trabajos e ideas. Además de los de música afrocubana y los que tratan acerca del componente popular, el músico indaga en torno al estilo Clásico y Romántico¹⁶. A destacar también, la colaboración posterior, en la década de los cuarenta, en la *Revista Conservatorio* órgano de difusión del Conservatorio Municipal de La Habana. Con todo, esta faceta de estudioso de la música y de ensayista y promotor cultural, no se ha de olvidar que en realidad la desarrolla uno de los más relevantes intérpretes de la música española. No es de extrañar que, en Francia, fuera conocido con el sobrenombe de “el embajador de la música hispana”, de sólida técnica pianística y notable expresividad, si bien se apartaba un tanto del virtuosismo. Como investigador, resulta más que notable su labor en torno a la música folclórica, así como el trabajo de recuperación de obras inéditas de música antigua, en la línea de Felipe Pedrell. Como compositor, se le considera seguidor del estilo de Enrique Granados y Manuel de Falla, en cuanto a realización formal y técnica. Se ha hecho un recuento de toda su obra y sumó numerosos intérpretes de la misma. Igualmente, fueron abundantes los estudiosos y críticos que se interesaron por su extensa obra musical. Además de llegar a ser Profesor Honorario de la Nueva Universidad de Bruselas, recibió numerosos premios y distinciones y fue miembro de prestigiosas instituciones académicas.

3b. Acercamiento al músico y compositor vasco, Pedro Sanjuán Nortes

En primer lugar, hay que hacer notar la palabra “acercamiento” con respecto a este músico y profesor donostiarra, pues no otra cosa es lo que se ha hecho, en las líneas que siguen. Un acercamiento que, básicamente, ha intentado hilar datos muy desperdigados de su vida y obra, con la intención de que, por lo menos, se aligerara algo esa pesada lápida

¹⁶ Caballero Gabriel y Ana Uribe Law comentan este punto, cuando informan sobre *Musicalia* (1928 y 1929), y citan el artículo de Joaquín Nin Castellanos, “Puntos de vista clásicos y románticos o las querellas inútiles”, y la labor de este en esa revista. Enlace RIPM Library (<https://www.ripm.org/>), en <https://www.eresbil.eus/otros-enlaces.asp>.

de olvido que todavía hoy soportan muchos exiliados de la Guerra Civil. Con todo, además de acompañar su trayectoria vital, o lo que se conoce de ella, con su creación musical, se ha intentado profundizar en ambos campos, básicos, en el estudio de cualquier creador. Junto a ello, se les ha puesto en contacto con una proyección cultural y musical acorde a su época. Ha habido también un ensayo para ordenar cronológicamente sus obras, incluidas algunas no aparecidas en unas u otras clasificaciones, a la vez que se habían destacado grabaciones actuales y representaciones de su música, realizadas en el actual contexto vasco, si bien no ha habido espacio en este escrito para reflejar esto último.

*Primeros años y comienzos musicales*¹⁷:

Pedro Eugenio Sanjuán Nortes nació en San Sebastián, el 15 de noviembre de 1886 y murió en Washington (Estados Unidos) el 18 de octubre de 1976. Vivió en el seno de una familia sin antecedentes musicales. No obstante, estudió solfeo y violín en su ciudad natal y, más tarde, en Madrid, donde con dieciséis años figuraba como “concertino” en su Orquesta Sinfónica. Tuvo profesores de la talla de Manuel de Falla y Matheu, Joaquín Turina Pérez y Bartolomé Pérez Casas, con los que con posterioridad siguió relacionándose. Como le sucedió a su contemporáneo mayor, Joaquín Nin Castellanos (1879-1949), según se ha podido ver en la semblanza anterior de este, también prosiguió su formación en la acreditada Schola Cantorum de Vincent d’Indy, en París. Regresó a España y comenzó su carrera profesional como director de orquesta. En numerosas ocasiones, tomó la batuta para dirigir las orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid. Fue nombrado director de la Banda de Alabarderos de la Casa Real. Por esos años, fue amigo de José Antonio de Donostia o Aita Donostia (José Gonzalo Zulaica Arregui, 1886-1956) y de Jorge de Rieu (1894-1992). Hay que añadir aquí que, ya de joven, compuso la obra *Afrodita* (1908), poema sinfónico y diez años más tarde *Campesina* (1918), poema de ambiente¹⁸.

¹⁷ Estas referencias biográficas de este período de iniciación, tomadas en gran parte de Legorburu Faus, Elena, en DB~e de la Real Academia de la Historia (RAH).

¹⁸ Giro, Radamés, *Diccionario Encyclopédico de la Música en Cuba*, Editorial Letras Cubanias, La Habana, 2009, fuente documental de https://www.ecured.cu/Pedro_Sanju%C3%A1n.n.

Etapa cubana:

En 1923, con treinta y siete años, emigró a tierras cubanas, en concreto a La Habana, en donde —señala el crítico musical Enrique Franco— “residirá largas temporadas, influyendo en su vida musical y dejándose influir por las realidades musicales de Cuba, ensombra colonial a veces, negra en ocasiones, fascinante siempre”¹⁹. Enseguida, realiza un trabajo para guitarra titulado *Una leyenda* (1923)²⁰. Un año más tarde, funda en colaboración con Antonio Monpó, Alberto Roldán y César Pérez Sentenat, la Orquesta Filarmónica de La Habana, dirigiéndola los nueve años siguientes, hasta 1932. Su aportación provoca, enseguida, un salto cualitativo de la misma, hasta que termina por convertirse en una de las mejores y más conocidas de América Latina. Mientras, compone trabajos de orquesta como *Rondó fantástico* (interpretada en 1926)²¹ y música para piano como *Paisajes y lugares* (1929) y *La Torre de los Lujanes* (1929): *cuadros pintorescos*²².. Por lo demás, dirige una buena cantidad de obras de autores consagrados y autóctonos. Referirlas todas excedería con mucho el número de páginas de esta ponencia. A modo de ejemplo, resulta destacable que, bajo su conducción, la Orquesta Filarmónica realizara la primera interpretación, en Cuba, de la *Pavana para una infanta difunta* del músico de Lapurdi Maurice Ravel (1875-1937), en el año 1930, así como que interpretara la obra *Tres pequeños poemas* de su discípulo Amadeo Roldán Gardés (1900-1939)²³, en 1931. En definitiva, se puede decir que marcó, sin duda, una época de oro en la música cubana, elevó su nivel y promocionó a sus compositores. En esta línea, también, se expresa el crítico Enrique Franco, al subrayar la labor que el direc-

¹⁹ En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, en *El País*, 2 de enero de 1977.

²⁰ En https://nl.wikipedia.org/wiki/Pedro_Sanju%C3%A1n_Nortes

²¹ En <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/sanjuan-pedro>

²² En https://nl.wikipedia.org/wiki/Pedro_Sanju%C3%A1n_Nortes y <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=ybynOj5bSk/BNMADRID/228621563/9>

²³ Tanto esta referencia, como la anterior, de M. Ravel, en Giro, Radames, Giro, Radamés, *Diccionario Encyclopédico de la Música en Cuba*, Editorial Letras Cubanias, La Habana, 2009, fuente documental de https://www.ecured.cu/Pedro_Sanju%C3%A1n.

tor vasco realiza con aquella, ya que “estudia todo un repertorio musical autóctono o mixto que determina sus obras antillanistas: el negrismo es todavía antillano, antes de que en música el sí se torne en ‘yes’, como dice Rafael Alberti”²⁴. En estos años pues, ofrece decenas de conciertos y continúa con su tarea creadora. Sobresale *Liturgia Negra, cuadros sinfónicos* (1924-1931), basada, como era de esperar, en ritmos afrocubanos, lo que sirve, para poder centrarse en lo que se ha dado en conocer como modalidad o vertiente musical “afrocubana”, una de ritmo potente y ricos colores inspirados en la música indígena, lo que se tradujo en opulentas sonoridades²⁵. Es evidente, así, que el compositor vasco se sumó a dicha modalidad innovadora, hasta enriquecerla con su talento personal. Cabe destacar, de esta inicial etapa cubana de Pedro Sanjuán, el cuadro sinfónico “Babaluayé”, y uno de los cinco que componen, precisamente, esa magna obra —*Liturgia Negra*—, y que parece que tuvo un largo recorrido de éxitos y funciones, tanto en Cuba como en Europa y España²⁶. El mismo Enrique Franco, en su aludido escrito sobre el compositor guipuzcoano, no deja de aludir al “afrocubanismo” esencial de *Liturgia*, y a la adscripción de su autor a esa corriente musical, que, por otro lado, provoca sorpresa entre el auditorio de la época. En efecto, sostiene que “se le puede calificar entre los seguidores de las tradiciones tonales y popularistas y solo en razón de un antillanismo que imponía ritmos y percusiones afrocubanos pudo alamar a los pacíficos melómanos de los años 30”²⁷. Más delante, reincide en esa suerte de alarma que provoca en los oyentes. Con todo, esta insistencia de carácter alarmista, correría paralela a otras reacciones semejantes que proporcionaba, al mismo tiempo, el acontecer musical de aquel período. Esto se ve, en especial, si se exa-

²⁴ En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, en *El País*, 2 de enero de 1977.

²⁵ Ante los escritos, en la revista *Musicalia*, sobre la música afrocubana, Caballero G. y A. Uribe Law destacan que esta se convirtió en una nueva perspectiva, para investigaciones de música folclórica en Cuba.

²⁶ Los otros cuatro cuadros se denominan “Iniciación”, “Changó”, “Oggún” y “Eleggua”, que, con “Babaluayé”, designan deidades propias del panteón litúrgico de la Regla de Ocha o Santería (ver Greta Perón 104).

²⁷ En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, en *El País*, 2 de enero de 1977.

mina la obra creativa de otros músicos, igualmente, vanguardistas²⁸. Pero, más allá de estas comprensibles conmociones de un público habituado, en el primer tercio del pasado siglo XX, a la cotidianidad de la música digamos oficial, sería interesante aproximar más esta nueva modalidad afrocubana a la persona de Pedro Sanjuán. Al fin y al cabo, se convirtió, con el tiempo, en un ferviente creador y seguidor de la misma, antes de que residiera, de manera estable, en los Estados Unidos de América, país que lo acogió y concedió la nacionalidad estadounidense y en el que tampoco dejó de dar cabida a esa música novedosa, que, por cierto, venía precedida del éxito cosechado en tierras cubanas. Como bien refrenda la musicóloga cubana, Greta Perón Hernández, respecto al género musical afrocubano que propiciaba el vasco²⁹:

Su vinculación al grupo minorista —el antiacademicismo, la experimentación, el empleo de nuevas formas de expresión, la modernización cultural y la búsqueda de las raíces propias que proponían, aunadas a la fuerte voluntad política que condicionara su surgimiento como agrupación estable tras protagonizar en marzo la Protesta de los Trece, delimitarían el camino por el que transitaría la intelectualidad cubana más descollante del momento— y personalidades afines a su entorno marcó su trayectoria profesional en la Isla, insertándole en el movimiento de vanguardia cubano y le condujo a participar, con su obra compositiva en la vertiente afrocubanista. (2012, 87)

Hasta tal punto que, añade la investigadora: “acabaría permeando su obra compositiva con una adhesión al afrocubanismo musical que le dota de singularidad entre los compositores españoles de su generación” (88). Con todo, vendría bien saber de cara a este acercamiento a su figura, qué recepción tuvo el donostiarra, en

²⁸ El compositor Rodolfo Halffter (1900-1987), algo más joven que Pedro Sanjuán, se hacía eco de lo mismo, al hablar de la música de la “promoción de la República” y, dentro de ella, de Julián Bautista (1901-1961), otro músico que padecería el exilio. En *Música*, enero, n.^a 1, p. 12, 1938 (editada en Barcelona por el Consejo Central de la Música, del Ministerio de Instrucción Pública) (ver bibliografía).

²⁹ En “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”, *Cuadernos de Música iberoamericana*, vol. 23, enero-junio de 2012, pp. 87-106.

el plano historiográfico musical, tanto cubano como español, y qué papel desempeñó en el origen de esta modalidad. En cuanto a su huella historiográfica cubana, resulta paradójico que su persona, comprometida con el movimiento de revolución cultural impulsado desde las élites intelectuales de la década de los veinte, reconocida por su labor “como cofundador y director titular de la Orquesta Filarmónica de La Habana, colaborador musical en publicaciones periódicas, profesor, conferenciante y compositor adscrito a la vanguardia” (88), no mereciera mucha atención en cuanto a los trabajos musicológicos cubanos. La estudiosa Greta Perón lo achaca, sin embargo, “a que no había que olvidar su condición de extranjero, en un período de reivindicaciones identitarias, ni a que, en aquellos momentos, coexistía con figuras autóctonas representativas de la cultura nacional de la primera mitad del siglo XX” (88). Respecto al rastro dejado en la historiografía musical española, dice la musicóloga cubana que “con puntuales excepciones no exentas de equívocos, muestra un desconocimiento generalizado sobre su vida que denota un olvido, consecuencia del exilio definitivo, en tierras norteamericanas (y cubanas), al que le sometiera la Guerra Civil” (88). En segundo lugar, en cuanto al puesto que ocuparía como inspirador y creador del movimiento afrocubanista, desecha la categoría de precursor de la misma que le asigna el mismo Adolfo Salazar Castro (1890-1958)³⁰, y adopta una posición más cautelosa y, acaso objetiva, al concluir que Pedro Sanjuán es, si no el “alma mater”:

uno de los protagonistas en la gestación de un movimiento que sentó las bases de la más auténtica y contemporánea música cubana de concierto, conformando junto a sus discípulos, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, eso que el musicólogo Alejo Carpentier, en algún momento de 1931, se atreviera a llamar ‘Escuela de la Habana’. (2012, 106).

Por lo demás, discípulos señeros —por la calidad de su música y la fama de que gozaron— de Pedro Sanjuán son Amadeo Roldán Gardés y Alejandro García Caturla (1906-1940), a los que habría que añadir otros, como Gilberto Valdés, Olga de Blanck, Félix Guerrero,

³⁰ “...introdujo (P. Sanjuán) en Cuba la manera artística de tratar la música negra llamada afrocubana”, decía A. Salazar en *La música orquestal en el siglo XX* (FCE, 1967), según cita y nota de Greta Perón (2012, 97).

Evelio Tieles Ferrer y un largo etcétera, que, en cierta medida, personificarían la no menos importante dimensión formadora de Pedro Sanjuán en Cuba. Pero sus logros musicales y formativos, también podrían dejar paso aquí a otras inquietudes críticas y reflexivas. Así, una concreción de estas en forma de artículos, serían sus colaboraciones, en la publicación *Diario de la Marina* (1844-1960). El escrito “El folk-lore Cubano”³¹, en el que coincide con el escritor y musicólogo Alejo Carpentier (1904-1980) en torno a la riqueza de la música popular y folclórica en su diversas modalidades, muestra, a modo de botón de muestra, la defensa que hace de ella junto a la proclamación de su autenticidad, así como la reivindicación del potencial que posee el folclore de los pueblos para que, maniobrándolo con sensibilidad y destreza musical, se transforme en algo más elevado. Otras colaboraciones serían las que lleva a cabo, esta vez, a través de la publicación 1927. *Revista de Avance* (1927-1930) creada por miembros de la Institución Hispanocubana de Cultura (IHC), en la que también se integra. Calificado el donostiarra en aquella como “espíritu militante de avanzada”, no desmerece tal calificación si se tiene en cuenta su puntual y frecuente contribución de escritos, plenos de talento, a la misma. Asimismo, a modo de otro ejemplo, se podría entresacar su artículo “‘Concertino’, del maestro Julián Carrillo”³², en donde señala el acierto de este innovador músico mexicano, respecto a sus teorías de los sonidos. Otros números de esta revista, correspondientes a 1927, dan buena cuenta de distintas conferencias que el maestro donostiarra impartirá, o ha impartido, en el seno de la IHC, de entre las que se subraya la denominada “*¿Existe la verdad única en arte?*”, o incluso, se informa de diferentes notas y avisos para miembros del IHC, sobre sesiones de preparación de conciertos de la Orquesta Filarmónica.

Etapa española:

Tras este intenso período cubano de casi diez años, retorna en 1932 a España y sigue con su inacabable labor artística y musical.

³¹ Escribe en la sección “Charlas musicales” de *Diario de la Marina*, el 21 de julio de 1925 (ver bibliografía).

³² Escribe en la sección “Música Nueva” de 1927. *Revista de Avance*, el 30 de abril de 1927 (ver bibliografía).

Precisamente al poco de llegar, se le concede el Premio Nacional de Música, en 1934, por la ya varias veces arriba mencionada *Liturgia Negra*, y de este mismo año es su otra obra que lleva el título de *Boceto sinfónico* (1934). Sobre esta etapa, retoma la voz el crítico musical Enrique Franco³³:

En nuestro ambiente dominado por las inquietudes castellanistas de la generación de Ortega y Gasset, compone tres cuadros dedicados a *Castilla y Sones de Castilla*. Música evocativa, de directo poder expresivista y sustancialidad muy lírica, aparecen en ella directas alusiones a lo “folklorístico”: “Baile de pandero”, “Ronda” o “Canto de trilla”. (1977).

Habría que indicar que, asignadas por el crítico estas dos obras “castellanistas” a su recobrada “etapa española”, se da la peculiaridad de que tanto *Castilla* (1927) como *Sones de Castilla* (1928) fueron creadas y exhibidas antes en La Habana³⁴. La primera, descrita como “poema sinfónico”, se estrena en la capital cubana en el Teatro Nacional, acompañada de tres textos del escritor y ensayista cubano Jorge Mañach Robato (1898-1961), leídos para la ocasión; textos que, musicalmente hablando, se traducen en tres movimientos a la hora de su interpretación. El primero titulado “Panorama”, el segundo “En la llanura” y el tercero “Cantos de trilla”³⁵. Esta efeméride del estreno es comentada, largamente, por el crítico y periodista cubano Francisco Ichaso Macías (1901-1962), quien desgrana el magno acontecimiento y decanta su esencia artística corroborada por “la pura musicalidad de la obra”. Y añade que, “prescindiendo de toda vinculación étnica o geográfica, *Castilla* es la obra consagrada de Sanjuán. Y más, la obra capaz de situarle holgadamente entre las cuatro o cinco figuras que forman el núcleo de la producción musical española de este siglo”³⁶. Rubrica, en fin, su reflexión, al abordar las posibles influencias que

³³ En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, *El País*, 2 de enero de 1977.

³⁴ “...Pedro Sanjuán componía en La Habana esas dos obras inspiradas en el folklore español, *Castilla* (1927) y *Sones de Castilla* (1928), a las que se estima pertenecientes a su ‘etapa española’” (Greta Perón, 2012, 101).

³⁵ Mañach Robato, Jorge: “Tres estampas de *Castilla*”, 1927. *Revista de Avance* (1927-1930), 30 de junio de 1927, año I, n.º 8, pp. 183-185.

³⁶ Ichaso Macías, Francisco: “*Castilla*”, sección “Almanaque”, 1927. *Revista de Avance* (1927-1930), 30 de junio de 1927, año I, n.º 8, p. 206 (ver bibliografía).

ha visto en dicha pieza. Así, en primer lugar, evoca a Wagner, después a Debussy, cuyo eco, dice, se daría “en la esmerada fusión de los timbres, en la conquista de sonoridades tenues, imprecisas” (Ichaso 206) y, por último, muestra la huella de los rusos, entrevista “en el cromatismo deslumbrante, en el fuerte sabor folklórico” (206). Si esto sucede con *Castilla*, la misma valía y reconocimiento se decantan en la segunda obra, *Sones de Castilla*, obra para piano y orquesta de cámara, compuesta por los tres movimientos siguientes: “I. Crepusculo de la meseta”, “II. Danza del pandero” y “III. Paramera”. En 1931, el director de orquesta ruso-estadounidense, Nicolás Slonimsky, la dirigió en París, tras lo cual, el musicólogo y escritor Alejo Carpentier señalaría que: “Solo conocía las partituras grandes de Sanjuán, y mi fe en su obra se ve confirmada, después de haber escuchado dos fragmentos de esta suite, en que realiza tan fresca y hábil síntesis de planos y volúmenes.”³⁷

Habría que destacar, además de este retorno a tierras españolas tras su periplo cubano, el apego a la cultura popular que se respiraba en el ambiente de esos años, en especial en la década de los treinta. Lo subraya, de nuevo, el crítico musical madrileño Enrique Franco en su artículo en recuerdo a la figura de Pedro Sanjuán varias veces citado aquí. Dice que “la ILE y el Instituto Escuela Martínez Torner o Benedito han instalado en los jóvenes el gusto por lo popular al que se afiliaría Federico García Lorca en su ‘Barraca’ y del que, trascendido, nace la creación cimera de Manuel de Falla”³⁸. Desde este punto de vista, habla después en el mismo escrito de cuatro partituras “a citar en una provisional selección” de Pedro Sanjuán. Serían: *Afrodita, Boceto sinfónico, Rondó fantástico y Campesina*. Se distinguirían todas ellas, señala el madrileño, por su “buen orden estructural, precisión de ideas armónica, claro sentido plástico, continua evocación de la geografía, canción y la danza, asumidas como sentimiento evocador que, en definitiva, encuentra su raíz en el último Romanticismo”³⁹. En 1936, al

³⁷ Giro, Radamés, *Diccionario Encyclopédico de la Música en Cuba*, Editorial Letras Cubanias, La Habana, 2009, fuente documental de https://www.ecured.cu/Pedro_Sanju%C3%A1n

³⁸ En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, en *El País*, 2 de enero de 1977 (ver bibliografía).

³⁹ En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, en *El País*, 2 de enero de 1977.

iniciarse la Guerra Civil Española (1936-39), fundó una denominada Orquesta Proletaria y, en Valencia, dirigió bandas militares y colaboró en la revista *Nueva Cultura* (1935-36)⁴⁰. Compone, además, *Lírica y rítmica* (1936), impresiones sinfónicas. Ante la situación insostenible que se vivía, a mediados de 1937, exiliándose de España, volvió de nuevo a La Habana, lo que no impidió que su música se siguiera interpretando, por lo que se sabe, tanto en Valencia como en Francia. Así, con motivo de los conciertos de otoño de la Orquesta Sinfónica de Valencia, compartiendo otras obras españolas que figuraron en ellos como las de Pérez Casas o Pittaluga, se interpretó su cuadro sinfónico “Iniciación”, cuadro que, como se ha visto antes, forma parte de *Liturgia Negra*. El crítico Vicente Salas Viu (1911-1967) lo describió como “la pintoresca estilización de ritmos y estilos afrocubanos”⁴¹. Y en el mismo año, con motivo de la Exposición Universal de París, el 21 y 22 de septiembre de 1937, se celebraron dos festivales de música española en el Théâtre des Champs Elysées. En el primero, dentro de la programación, con compositores como Falla o Albéniz, aparece también Pedro Sanjuán con su obra *Liturgia Negra*⁴². A lo largo de los siguientes años, de nuevo en tierras cubanas, no cesa en sus actividades investigadoras y musicales, ya que, en junio de 1938, impartió en el IHC la conferencia “El humanismo en la música”, y volvió a desempeñarse como director de la Orquesta Filarmónica, hasta comienzos de la década de los cuarenta. Junto a esto, habría que anotar su actuación al frente de la Orquesta Fleischmann debido a la inauguración, en octubre de 1939, de la temporada invernal de Radio Conciertos⁴³.

⁴⁰ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (ver Domingo 508).

⁴¹ Salas Viu, Vicente: “Vida musical”, *Música* (editada en Barcelona por el Consejo Central de la Música, del Ministerio de Instrucción Pública), enero, número 1, 1938, p. 51 (ver bibliografía).

⁴² El crítico “B” se hace cargo de esta información, en “Música y músicos españoles en el extranjero”, *Música*, enero, número 1, 1938, p. 53 (ver bibliografía).

⁴³ En “7.-Diccionario-bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (ver Domingo 508).

Etapa norteamericana:

Después, se puede decir que, en 1941, inicia lo que se denominaría su “etapa norteamericana”⁴⁴. Ese mismo año, crea su obra *Invention to Oggun* (1941) para canto y piano con orquesta. Al año siguiente, en 1942, trabaja como profesor de composición en el Converse College de Spartanburg (Carolina del Sur)⁴⁵. También de este año son, tanto su obra *Canción yorubá* (1942) como *Danza Ritual (Ritual Danse)*, (1942). Al cabo de dos años, compone *Desert Caravan* (1944). En 1945, fue uno de los fundadores del Grupo Cubano-American de Compositores y saca a la luz sus obras, *Poema antillano* (1945) y *Primera sinfonía* (1945). Un año más tarde, *Sketch Caribe* (1946). En 1947 se convirtió en ciudadano estadounidense⁴⁶. Sin cesar su actividad musical creativa, un año más tarde compone *La Macumba*, sinfonía ritual (1948), y en 1949, *Parade, comparsa yoruba* (1949). Al inicio de la década de los cincuenta, en 1950, regresó a La Habana y en noviembre de este año, dirigió a la Orquesta Filarmónica en una importante función que se celebró en la Plaza de la Catedral. Después de esa fecha volvió a los Estados Unidos⁴⁷. Por esta actividad creativa musical, se puede decir que, en general, cosechó fama y éxito a lo largo del nuevo continente y firmó, como director, contratos con los mejores conjuntos orquestales de México, Los Ángeles, San Francisco y Nueva York. Mostró al público norteamericano composiciones recientes españolas y europeas (de Granados, Turina, Falla, Ravel, Honneger, Poulenc...), igual que las suyas propias. Además de su experiencia docente en Carolina del Sur, enseñó en la Universidad de Princeton, en la Universidad Rutgers, ambas en el estado de Nueva Jersey, tomó parte en el II Festival de Música Norteamericana, Mexicana y Cubana, celebrado en los Estados Unidos⁴⁸ y, en general, se ocupó de la dirección de festivales de música

⁴⁴ Giro, Radamés, *Diccionario Encyclopédico de la Música en Cuba*, Editorial Letras Cubanás, La Habana, 2009, fuente documental de https://www.ecured.cu/Pedro_Sanju%C3%A1n.htm.

⁴⁵ Etapa norteamericana de Pedro Sanjuán (ver bibliografía).

⁴⁶ Etapa norteamericana de P. Sanjuán (ver bibliografía).

⁴⁷ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (ver Domingo 508).

⁴⁸ En “7.-Diccionario bio-bibliográfico de los republicanos españoles exiliados” (ver Domingo 508).

en Carolina del Sur⁴⁹. En fin, numerosos músicos del siglo XX lo han reconocido como su maestro. Por lo demás, otras obras suyas aún sin que aparezca fecha de creación o edición serían: *Aires del campo*, para violín y piano; *Pastoral, Suleika y ¡Mira, la flauta está loca!*, canción con texto de Juan Ramón Jiménez. Además, *Parade, Concierto, para piano y orquesta*, *El Dragón de Fuego*, obertura para una comedia de Jacinto Benavente, *Symphonic Suite*, esta, interpretada en Washington en 1965, y *Tríptico de la montaña y el llano*⁵⁰. En definitiva, se observa en uno y otro caso, la realización en su haber de un número considerable de composiciones que habla de la capacidad y riqueza creativa del compositor y director vasco, en un exilio que, por otro lado, se ve que duró más de la cuenta, hasta el punto de que fue imposible el regreso definitivo.

En efecto, sus convicciones republicanas lo habían llevado a aislarse de su país de origen y, en todo caso, a volver de forma esporádica, solo al final de su vida. El crítico y compositor Enrique Franco termina de remata aquí, sus palabras sobre Pedro Sanjuán, cuando dice que por tal aislamiento “comienza la gran ausencia del compositor, en España, interrumpida por algunos viajes que le permitían vivir de algún modo el momento musical español”⁵¹. Incluso apunta a que “comenzaron sus frecuentes estancias en Andalucía, cuando lo musical español le mantenía en vida y en cierta actividad”⁵². Finalmente, culmina su semblanza del maestro donostiarra, al aludir al lugar en que está recopilada su obra y hacer votos porque se le conozca y reconozca como merece. He aquí sus palabras:

ingresó su obra (prácticamente entera) en la Sociedad de Autores Españoles (SAE), lo que significa una recuperación burocrática y espiritual del español ‘fuera de España’. Faltó y falta la real recuperación de un compositor: el conocimiento de su obra. La prolongada expatriación y, quizás, la mudanza de estéticas y procedimientos

⁴⁹ Referencias biográficas tomadas de Legorburu Faus, Elena, en DB~e de la Real Academia de la Historia (RAH) (ver bibliografía).

⁵⁰ Giro, Radamés, *Diccionario Encyclopédico de la Música en Cuba*, Editorial Letras Cubanias, La Habana, 2009, fuente documental de https://www.ecured.cu/Pedro_Sanju%C3%A1n.

⁵¹ En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, en *El País*, 2 de enero de 1977.

⁵² En “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”, en *El País*, 2 de enero de 1977.

dominantes en la música pueden ser explicación —que no justificación— de este como de otros olvidos. Tan acusado en el caso de Sanjuán que ni siquiera la noticia de su muerte ha sido capaz de mover atenciones y dedicaciones. (1977).

Pues bien, sin pecar de optimismo, acaso, ese conocimiento del que hablaba Enrique Franco se ha podido comenzar a tener, al contemplar estos días algunas de sus partituras y obras, reunidas en alguna que otra grabación y en diferentes soportes, interpretadas, principalmente, por medio de la participación de grupos corales y diferentes orquestas, en el contexto de ciertos eventos artísticos y diversas citas musicales, desarrollados de 1986 a 2022, casi siempre, en el País Vasco. En este material, se incluyen tres partituras no aparecidas hasta ahora, ni fechadas, salvo una⁵³. Es el compendio de algunas obras del músico guipuzcoano que hace la institución “Eresbil. Archivo Vasco de la Música”, en su Catálogo General, y que se referencia en la bibliografía. Junto a esto, también habría que destacar la labor de la Orquesta Sinfónica de Euskadi (OSE) que, en diciembre de 2011, recuperó dos de sus obras más conocidas —*Castilla y Liturgia Negra*— por medio de la publicación de un disco *Urruneko oihartzunak (Ecos de lo lejano)*, dedicado a su música y memoria y que la OSE, cuando Jon Bagüés Erriondo tuvo conocimiento de este músico, lo incorpora a la vez, dentro de su Euskal Konpositoreen Bilduma (Colección de Compositores Vascos)⁵⁴.

Conclusión

Una breve, pero necesaria conclusión de esta ponencia, llevaría a expresar, en primer lugar, la importante labor hecha por los nueve músicos estudiados aquí, exiliados en Cuba. En segundo lugar, relevante resulta la dimensión musical que adquieren, entre estos, tanto Joaquín Nin Castellanos, como, si se mira desde la óptica vasca, el donostiarra Pedro Eugenio Sanjuán. El empeño vital de este abarcó

⁵³ Se trata de *Misa de amor*, *Quiero junto a mi bahía* y *Tres movimientos para cuarteto de cuerda* (1962). Sanjuán, Pedro. Eresbil. Catálogo General (ver bibliografía).

⁵⁴ Urrutikoetxea, Ane: “Itxasoz bestaldeko musikaria”. *Berria*, 16 de diciembre de 2011 (ver bibliografía).

plurales facetas de dirección de orquesta, interpretación de varios instrumentos, composición musical, formación, investigación cultural y folclórica, impartición de conferencias y divulgación escrita, todo ello en un soporte historiográfico más conocido como el período cubano, y no tan conocido como el que corresponde al español y norteamericano. Con el acercamiento documental hecho aquí de su vida, reordenar lo poco que se sabe de ella, y obra, intento de búsqueda de piezas y de su organización cronológica, se observa una gran tendencia compositiva, lo que indicaría la posible existencia de obras aún por descubrir, aspecto este que podría llevar más allá de su conocida modalidad “afrocubanista”, así como de sus obras “castellanistas”. Finalmente, lejos aún del conocimiento de su figura en el país que lo vio nacer, la paulatina recuperación e interpretación de su obra, iniciada como se ha dicho a fines de los ochenta del pasado siglo, por alguna institución musical o con ocasión de certámenes programados, habría de tener continuidad, para que, en el futuro, la figura de Pedro Sanjuán llegue a formar parte de la primera línea de la música vasca.

Bibliografía

- ARRÚE y GALDÓS, José Martín: en *ERESBIL, Archivo Vasco de la Música*, “Gaikako webguneak. Arantzazu musikan”. Enlace: <https://www.eresbil.eus/sites/arantzazu/eu/bibliografia/>
- B. (letra inicial que acompaña al escrito): “Música y músicos españoles en el extranjero”. *Música*, enero, n.º 1, 1938, p. 53.
Enlace:http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev&cmd=art&sid=456&usr=tyt&art=1886
- CABALLERO, Gabriel y Ana URIBE: “Puntos de vista clásicos y románticos o las querellas inútiles”. *Musicalia* (1928-1929). Enlace: (<https://www.ripm.org/>), en <https://www.eresbil.eus/otros-enlaces.asp>.
- DOMINGO CUADRIELLO, Jorge: *El exilio republicano español en Cuba*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria: En la *Real Academia de la Historia (RAH)*, “Diccionario Biográfico (DB~e)”. Enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/6994/joaquin-nin-castellanos>.

- FRANCO MANERA, Enrique: “Pedro Sanjuán, olvidado y muerto”. *El País*. 2 de enero de 1977 (edición digital).
- GIRO, Radamés: *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, Editorial Letras Cubanás, La Habana, 2009, fuente documental de https://www.ecured.cu/Pedro_Sanju%C3%A1n.
- HALFFTER, Rodolfo: “Julián Bautista”. *Música*, n.º 1, enero de 1938, p. 12, en <http://nrevistasedp.edaddeplata.org/#/>
- ICHASO MACÍAS, Francisco: “Castilla” (Poema sinfónico de pedro Sanjuán Nortes). 1927. *Revista de Avance*, 30 de junio de 1927, año 1, n.º 8, p. 206. Enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/reader?id=4d97eb32-14b0-4a8b-ac58-5836773c3b0c&page=29>
- LEGORBURU FAUS, Elena: En la *Real Academia de la Historia (RAH)*, “Diccionario Biográfico (DB~e)”. Enlace: <https://dbe.rah.es/biografias/30085/pedro-eugenio-sanjuan-nortes>.
- MAÑACH ROBATO, Jorge: “Tres estampas de Castilla”. 1927. *Revista de Avance*, 30 de junio de 1927, año 1, n.º 8, pp. 183-185. Enlace:<https://hemerotecadigital.bne.es/reader?id=4d97eb32-14b0-4a8b-ac58-5836773c3b0c&page=3>
- PERÓN HERNÁNDEZ, Greta: “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo musical en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 23, enero-junio de 2012: 87-106.
- SALAS VIU, Vicente: “Vida musical”. *Música*, enero, n.º 1, 1938, p. 51. Enlace: http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev&cmd=art&sid=456&usr=tyt&art=1886
- SANJUÁN NORTES, Pedro, autor de *Una leyenda*, https://nl.wikipedia.org/wiki/Pedro_Sanju%C3%A1n_Nortes
- _____ : de *Rondó fantástico*, <https://www.encyclopedia.com/arts-dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/sanjuan-pedro>
- _____ : de *Paisajes y lugares y La Torre de los Lujanes*, https://nl.wikipedia.org/wiki/Pedro_Sanju%C3%A1n_Nortes y <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=ypynOj5bSk/BNMADRID/228621563/9>
- _____ : “El folklore cubano”. *Diario de la Marina*, sección “Charlas musicales”, 21 de julio de 1925, p. 2. Enlace: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2001097433

- _____: “‘Concertino’, del maestro Julián Carrillo”. 1927. *Revista de Avance*, sección “Música Nueva”, 30 de abril de 1927, pp. 77-78.
Enlace:<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c8cd7b3ac8cc-427b-9283-af94dc067097&page=9>
- _____: Sobre su etapa norteamericana.
Enlace:<https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/sanjuan-pedro>
- _____: Catálogo de algunas obras y grabaciones en ERESBIL
Enlace: <https://www.eresbil.eus/opac/abnetcl.exe/O7013/ID6d984ba2/NT1>
- URRUTIKOETXEA, Ane: “Itxasoz bestaldeko musikaria”. *Berria*, 16 de diciembre de 2011 (edición digital). Enlace: <https://www.berria.eus/paperekoa/1483/034/001/2011-12-16/itsasoz-bestaldeko-musikaria.htm>

LUIS MARIANO

José Andrés ÁLVARO OCÁRIZ
(Asociación Cultural Literatura y Sociedad)



Entre los exiliados vascos, una personalidad importante en el mundo de la canción fue, sin duda, Luis Mariano. A la historia le gustan los paralelismos. Cuando otro guipuzcoano ilustre, don Pío Baroja, acudió, el 15 de abril de 1935, al Museo Municipal de San Sebastián a inaugurar el busto que había realizado el escultor Victorio Macho, pronunció estas palabras:

Si se borra mi recuerdo y el busto persiste en su sitio, me contentaría, si esto fuera posible, con que la gente que lo contemplara en el porvenir supiera que el que sirvió de modelo a esta estatua era un hombre que tenía el entusiasmo por la verdad, el odio a la hipocresía y a la mentira y que, aunque dijieran lo contrario en su tiempo, era un vasco que amaba entrañablemente a su país.

Estas mismas palabras pueden aplicarse a Luis Mariano, otro guipuzcoano que habló así de su tierra: (Álvaro, 2014, 10).

Yo he nacido en un país maravilloso que se llama el País Vasco. Dicen que nací allí por azar... y es casi cierto. Por entonces, mis padres vivían en Burdeos, pero mi madre quiso en el último momento que su hijo naciera en Irún, en la misma casa donde ella vio la luz. Tuvo el tiempo justo en llegar.

El 13 de agosto de 1914 nació en Irún un niño al que le pusieron por nombre Mariano Eusebio. Sus apellidos eran González García, hijo de Mariano González y Gregoria García. Los padres de Gregoria, Eustasio García y Eufemia Molpeceres, nacieron en la localidad vallisoletana de Cogeces del Monte. De Valladolid se trasladaron a Irún, donde se casaron y donde nació Gregoria. Con el tiempo, conocería allí a Mariano González, mecánico de profesión, natural de Madrid, cuya madre, Leoncia González, nació en la localidad madrileña de Valdepiélagos. Ambos se casaron y fueron a vivir a Burdeos. Cuando estaba a punto de dar a luz, volvieron a Irún, a la calle Aduana 3, 2.^º, donde nació quien sería conocido artísticamente como Luis Mariano.

Pronto, la familia retornó a Burdeos, donde el padre del futuro cantante prosiguió su trabajo como chófer. A los dos años, volvió Gregoria a Irún ya que estaba nuevamente de parto. En esta ocasión, nació una niña a la que pusieron por nombre María Luisa. La familia fijó su residencia en el número 86 del irunés Paseo de Colón.

Cuando Mariano contaba con siete años de edad hizo su Primera Comunión. Se cuenta que a su madre se le olvidó retirar los cartones del interior de los zapatos, lo que le produjo un fuerte dolor al niño y provocó que, ante las burlas de sus compañeros, tuviera que hacer la Comunión en calcetines. Cuentan, también, que, por esa época, aunque algunos sitúan el hecho cuando Mariano tenía cinco años, se rodó una película en Irún y que el niño participó en alguna escena montado en un asno. El caso es que esa película no ha pasado a la posteridad, pero podría tratarse de sus primeros pasos en el mundo del espectáculo;

primeros pasos dados de una manera poco consciente. El título de esa obra era *El milagro de San Antonio*.

Mariano aprendió las primeras letras en la escuela de doña Ubalda, en la calle Fueros de Irún, para ingresar, posteriormente en el Colegio San Marcial de los Hermanos de La Salle. Acudía, además, a una academia de dibujo. La afición que sentía por el dibujo iba a reflejarse a lo largo de toda su vida. Considerando sus aptitudes para el dibujo, sus padres le inscribieron entonces en la Escuela de Bellas Artes que los Hermanos de La Salle tenían en su centro de San Sebastián. Mariano veía así ya la posibilidad de poder cumplir su sueño de ser arquitecto-decorador. Completaba su formación estudiando música. Su madre se empeñó en que el niño estudiara violín y la niña piano, justo al contrario de lo que ellos deseaban.

A los catorce años entró a formar parte del conocido orfeón de la sociedad *Irungo Atsegiaña*. Posteriormente, realizó unas pruebas para ingresar en el Orfeón Donostiarra, pruebas que superó en vísperas de un viaje que tenía que realizar a Madrid la agrupación donostiarra. En el Orfeón representó el papel de novio en *Doña Francisquita* y bailó una jota en *La bruja*. Durante aquella época trabajaba en San Sebastián, concretamente en Fotograbados Velasco, empresa sita en la Plaza del Buen Pastor. El joven aprovechaba sus ratos libres para acudir a la academia musical que un amigo suyo tenía en la calle Sánchez Toca, a escasos minutos de su lugar de trabajo, en el centro de la ciudad.

Mariano abandonó sus clases de violín y se centró en su carrera como cantante. Prosigió sus ensayos con el Orfeón y marchó a Madrid para que le escuchara el maestro Guerrero, el autor de zarzuelas como *El huésped del sevillano* o *Los gavilanes*. Mariano no sólo superó la prueba, sino que escuchó de labios del maestro una frase que se le quedaría grabada para el resto de su vida: “Como tenor eres el mejor”. (Álvaro, 2014, 14).

En 1935, formando parte de una compañía de Irún, participó en la representación teatral de *El negro que tenía el alma blanca*. En aquellos meses, actuó en las galas que algunos cines donostiarras, en el intermedio de las películas, preparaban para artistas aficionados. Al año siguiente, preparó las que, sin que ni él ni el resto de Irún saberlo, serían en mucho tiempo las últimas fiestas de San Marcial. Un mes después la guerra se impondría con su trágica nota de dolor y残酷.

A los pocos días de terminar los Sanmarciales de 1936 se producía el golpe de estado que abocó a la sociedad española a la guerra civil. Antes de que el coronel Beorlegui tomara Irún, los anarquistas quemaron la ciudad y los habitantes tuvieron que huir sobre todo a Hendaya. Entre los fugitivos estaban el matrimonio González García y sus dos hijos. La familia se asentó primeramente en la ciudad fronteriza, donde Mariano trabajó como dependiente en un comercio.

Pronto, el joven fue a vivir a Sara donde, impulsado por el Gobierno Vasco, se había creado el grupo *Eresoinka*. Ciento diez artistas vascos tomaron parte en este conjunto. Entre ellos se encontraba una joven llamada Pepita Embil, futura madre del tenor Plácido Domingo, y en el equipo directivo figuraba Manuel de la Sota, hijo del adinerado bilbaíno Ramón de la Sota. Debutaron el 18 de diciembre de 1937 en la sala Pleyel de París. A través de los medios informativos franceses se hizo llegar el mensaje de paz y amistad que *Eresoinka* transmitía. Las críticas positivas en la prensa fueron unánimes: “Espectáculo de imprescindible visión”, “espectáculo de relevante calidad”. (Álvaro, 2014, 28) De París, *Eresoinka* viajó a Bélgica, donde actuaron en Gante, Amberes y Brujas. Después, se dieron a conocer en Holanda y, el seis de abril de 1938, volvieron a presentarse en París. En junio se desplazaron a Londres. Posteriormente actuarían en Bayona, Biarritz, París, ... Finalmente, en 1939, por causas económicas, el grupo se disolvió. Hay que destacar que, con anterioridad, la coral había tomado parte en el rodaje de la película *Ramuntcho*, en la que Luis Mariano participó como figurante.

En relación con *Eresoinka*, Jorge Semprún recoge en una de sus novelas la siguiente anécdota: En 1937 su padre era el responsable de la legación diplomática española en La Haya. Junto con sus hijas se sacó una foto con la coral, foto que Jorge Semprún conservaba. En ella descubrió: (Álvaro, 2014, 10).

Un joven con una gran sonrisa que era uno de los cantantes solistas de la coral. En un peldaño superior se encuentra una joven, la futura madre de Plácido Domingo. El día en que este último fue decorado en la Embajada francesa, con la Legión de Honor, me acerqué a ella, presente en la ceremonia, para decirle que tenía su foto en mi despacho ministerial. Ella no comprendió bien. Le conté entonces la historia de la foto de *Eresoinka* en la legación de la República en La Haya, en 1937. Ella se acordó perfectamente. Palideció de emoción. Murmuró con emoción la palabra *Eresoinka* como quien dice una oración y unas lágrimas brotaron de sus ojos.



Algunas fotos de su época en *Eresoinka*.



La familia de Luis Mariano decidió trasladarse a Burdeos para trabajar en la vendimia, aunque pronto se instalaron en Fronsac, para trabajar allí como sirvientes en una explotación vinícola. Por desgracia el comienzo de la Segunda Guerra Mundial amenazó pronto la tranquilidad de que estaban disfrutando ya que Mariano contaba con veinticinco años de edad y podía ser movilizado. Para evitarlo, Gregoria pidió que en Irún falsificaran su partida de nacimiento, en la que figuraría como nacido en 1920. Se cuenta que entre un cura de Irún y el secretario del Ayuntamiento llevaron a cabo la falsificación. El caso es que Mariano, mediante este ardid, evitó ser alistado.

En su tiempo libre, el cantante en ciernes acudía a la Escuela de Bellas Artes. Allí se había formado un grupo de resistencia y se dice que Luis Mariano tomó parte en algunas acciones, entre ellas la voladura de un tren alemán que procedía de Portugal y al que se creía cargado de munición, pero que realmente transportaba vino de Oporto.

Al margen de su “actividad bélica”, había logrado ya cierta fama en Burdeos y solía actuar con frecuencia, en lugares como La Caveau o Le Cabaret du Swing. Fred Adison, jefe de orquesta en el Burdeos de la época, recuerda a aquel joven que se iniciaba en el mundo de la música y que no le pedía dinero a cambio de sus actuaciones sino sándwiches para que sus padres comieran.

Por esa época, Mariano conoció a André Varon, dueño de una empresa de tostado de café. André Varon ayudó económicamente a Luis Mariano y le animó a entrar en la orquesta de Rafael Canaro, con la que graba su primer disco. El nombre del tenor aparecía como solista por primera vez. Dos canciones conformaban el disco: “Olvídame” e “Illusion”.

En 1939, con el comienzo de la guerra mundial, los padres del cantante volvieron a Burdeos. Se sorprendieron bastante del cambio de ocupación de su hijo, pero él dijo a su madre: “Verás, voy a ser un gran artista. Me lanzarán flores y tendré un coche con un chófer para pasearos a papá y a ti”. (Álvaro, 2014, 31).

La familia trabajaba en un viñedo en Saint-Quentin-de-Caplong. Durante la labor, Mariano entonaba algunas de sus canciones. Un día, le escuchó el propietario del viñedo, Antonin Castang, quien lo recomendó a Gaston Poulet, director del Conservatorio de Música de Burdeos. Mariano pasó las pruebas, que consistían en la *Mattinatta*

de la ópera *I Pagliasi*, de Leoncavallo. El siete de diciembre de 1939 ingresó como tenor lírico en el Conservatorio de Burdeos. Poulet escribió: “Acabo de escuchar a un tipo formidable; se llama González. En Burdeos, el 7 de diciembre de 1939”. (Álvaro, 2014, 32).

Un día conoció a Jeanne Lagiscarde, responsable de una tienda de discos. Vio entrar a un joven que buscaba un disco, lo encontró y pidió permiso para escucharlo. En este disco, Mariano cantaba el estribillo en español acompañado por la orquesta de Rafael Canaro. Mariano dice a Jeanne. “Esta voz en la orquesta soy yo”. (Álvaro, 2014, 32). Durante diez años, Mariano y Jeanne serían inseparables.

En 1941, Mariano intervino en el rodaje de la película *Le cant de l'exilé*. Al año siguiente, Jeanne y Mariano deciden ir a París. Allí, Mariano va a conocer al maestro Miguel Fontecha, que le aceptó como alumno y le impartió clases gratuitas. Además de estas lecciones de canto, recibió clases de interpretación y de puesta en escena por parte de Maurice Escande. En 1943, cuando aún era Mariano González, interviene en una nueva película, *L'escalier sans fin*, de Georges Lacombe, con un pequeño papel en el que interpreta a un cantante de orquesta. Por aquella época, en Burdeos, justo antes de salir a escena antes de una sesión, cuando el presentador para anunciarlo dijo su nombre (Mariano González) el público estalló en carcajadas porque estaba de moda una frase humorística que decía: “Il s'appelait Ramon y Gonzalez y Cordoba”. (Álvaro, 2014, 33). Mariano acusó el golpe y le dijo a Jeanne que era preciso cambiar su nombre artístico. Había nacido Luis Mariano.

Mariano se presentó a las pruebas para sustituir a un tenor que debía interpretar *Don Pasquale*, de Donizetti. El 24 de diciembre de 1943 representa en la obra el papel de Ernesto. Posteriormente, interpretará tres obras de Puccini: *La Bohème*, *Tosca* y *Madame Butterfly*. En enero de 1944 volvió a cantar *Don Pasquale*, en esta ocasión en el Grand Théâtre de Burdeos. Después, del 7 de abril al 4 de mayo de 1944 lo hará en París. Durante los años 1944 y 1945 viajó para animar con sus canciones a las tropas del ejército francés. No vaciló en cantar en salas de hospitales en medio de los heridos. Conoció, además, a Saint-Granier quien le aconsejó dedicarse a la opereta. Le dijo: “Has triunfado en la ópera bufa. ¿Por qué no cambias de estilo y te dedicas a la opereta? Tienes cualidades para ello y tendrías éxito en París”. (Álvaro, 2014, 50). Saint-Granier sería su padrino en el mundo del

espectáculo y le pondría en contacto con quienes presentaban *La hora del soldado*, un programa de radio de gran audiencia en el que Luis Mariano también participó.

En esos meses tomó parte también en el espectáculo *Revue de la Victoire*. Podemos leer en la prensa de la época: “Retened bien el nombre de Luis Mariano. Este tenor de voz cálida, poderosa, feliz, con un rostro radiante. Pronto diréis: ‘Ah, sí fue en la ABC donde lo escuché por primera vez. Se va a convertir en una de las estrellas de Hollywood’”. (Álvaro, 2014, 51).

Su repertorio se enriqueció con dos temas: *Amor, amor* y *Bésame mucho*. Actuó en el Alhambra de París y grabó su primer disco con Pathé Marconi. El éxito del tenor irunés era ya un hecho. Sus fans empezaban a colecciónar todo lo que se refería a Luis Mariano. Además, la prensa continuaba hablando de él: “Es un ser luminoso. Ejerce la fascinación del seductor latinoamericano, con su sonrisa brillante, su voz cálida y sus negros cabellos”. (Álvaro, 2014, 51).

Grabó nuevamente un disco, en este caso con fragmentos de *Don Pasquale*. Sus galas le permitieron conocer a los grandes de la canción de los años 40 como Maurice Chevalier o Carmen Torres, y también a los que pronto, como a él le sucederá, se convertirían en estrellas: Edith Piaf, Yves Montand... Precisamente, el 24 de noviembre de 1945 actuó en París, compartiendo escenario con Edith Piaf. París entero pasó por las salas del Casino Montparnasse a ver el espectáculo. Incluso el destacado político francés Jacques Chaban Delmas, que fue alcalde de Burdeos y Primer Ministro bajo la presidencia de Georges Pompidou, dijo en una entrevista: (Álvaro, 2014, 56).

Es en el viñedo bordelés donde ha nacido su voz. Cuando él fue a París, su familia permaneció en Burdeos. Puedo decir que él nunca ha dejado Burdeos y que Burdeos tampoco ha abandonado nunca a Luis Mariano. *La belle de Cádiz* dio la señal de una oleada que traspasó las fronteras de Francia y es considerable la cantidad de discos por millares que continúan editándose hoy día. Es un fenómeno realmente interesante. Toda la generación de chicos y chicas de 25 a 30 años, particularmente las chicas, mucho más que los chicos, ha sido tomada y lanzada por los aires y Luis Mariano tenía un renombre considerable. He ido a ver *La bella de Cádiz* porque era un fenómeno sociológico. No se podía vivir en Francia, no se podía ser francés y no haber tenido un contacto visual o físico con este perso-

naje fabuloso. Como a mí siempre me ha gustado formar parte de la sociedad en que vivo, fui a ver *La belle de Cádiz*.

El número de fans del tenor irunés subió como la espuma. Las mujeres lo idolatraban y él se dejaba querer. Se vendieron millones de discos con las canciones de la obra y, en 1954, el club de Luis Mariano tenía más de 300.000 socios.

Luis Mariano instaló entonces a su familia en París, en el 164 de la Avenida Ledru-Rollin, en un apartamento de cinco habitaciones. La familia debía cohabitar con Jeanne, seguramente molesta por esta intrusión masiva en su universo ordenado hasta el último detalle. Posteriormente, pasaron a vivir en la *Rue de la Université*, muy cerca de la Torre Eiffel, y la familia, por supuesto, va a vivir con él. Como es posible imaginar, Gregorio hizo que la vida entre Jeanne y Mariano se convirtiese en un infierno. El cambio de vida no sólo afectó a la madre: el padre pasó a ser el chófer, uniformado, por supuesto, de Luis Mariano.

Alternando con las representaciones de *La bella de Cádiz*, Mariano rueda *Histoire de chanter* en la que representa el papel del protagonista. De ese año, 1946, es también el corto *Luis Mariano chante*. Mientras tanto, *La Bella de Cádiz* continuaba representándose. Viendo el éxito que estaban consiguiendo, pensaron embarcarse en un nuevo proyecto. Se trataba de *Andalousie* donde Luis Mariano era un vendedor de botijos que iba por los pueblos pregonando su carga y se enamoraba de la dueña de una posada. Se convertía en torero y era contratado para hacer una gira por América. Surgen los problemas amorosos y una cornada grave les lleva a la reconciliación. Se estrenó el 25 de octubre de 1947 en el teatro de la Gaïté Lyrique. La obra estuvo en cartel durante ocho meses sin interrupción.

En 1947, Luis Mariano protagonizó la película: *Cargaison clandestine* (Cargamento clandestino) en la que Mariano se veía envuelto en una intriga policiaca en torno a una orquesta gitana implicada en un asunto de estupefactores. La película se estrenó en España, en el cine Avenida de Madrid, el 13 de junio de 1952. En 1948 participó en otra película en la que interpretaba el papel de un vasco, *Fandango*, de Emil Reinert. En España se estrenó en el cine Capitol, de Madrid, el 24 de agosto de 1953.

Tras un viaje por el norte de África, en 1949, rueda la película *Je n'aime qu'à toi*, en la que comparte escena con Martine Carol, la

actriz más sensual del cine francés de los cincuenta. Surgió un idilio entre ambos. Se les veía juntos en París, Bruselas, Chamonix y, sobre todo, en Biarritz. Pero parece que nuevamente Gregoria fue la encargada de hacer que su hijo perdiera la ilusión y que se rompiera la historia de amor que estaba empezando a nacer. Esta historia es la que se cuenta en la siguiente película de Mariano, *Pas de week end pour notre amour*, en la que debutó el gran actor Luis de Funès.

Por aquella época, Mariano compró a Francis López un chalet en Vésinet, a las afueras de París. El estado ruinoso del chalet y el intento de estafa por parte de quien Mariano creía que era su amigo hizo que la amistad entre ambos quedase muy deteriorada. En Vésinet construyó, al final, un palacete al que se mudó con toda su familia. Le puso por nombre Magreluma, con las primeras sílabas de los nombres de sus padres, el suyo y el de su hermana. Estaba sito en la Avda. Carnet 86. Mientras, Mariano embarcaba en el trasatlántico de lujo *Liberté*, rumbo a EEUU y Canadá, donde permaneció durante un año. Allí se encontró con su gran amiga Carmen Torres quien le enseñó Nueva York. Cuando volvió, Jeanne ya le tenía preparada una reposición de *La belle de Cadix*.

Luis Mariano tuvo que ser operado entonces de apendicitis. Jeanne quiso estar a su lado, pero Gregoria se lo impidió. Jeanne puso entonces a Luis Mariano ante la tesitura de elegir entre su madre o ella y Mariano prefirió a su madre. Así le respondió a Jeanne: “¿Cómo le puedes hacer esa pregunta a un hijo?”. (Álvaro, 2014, 95). Gregoria no quería que nadie se mezclara en los asuntos de la máquina de ganar dinero en que se había convertido su hijo y Jeanne, después de haber dedicado diez años de su vida a que un oscuro y desconocido Mariano González se convirtiera en el famoso Luis Mariano, dejó de estar a su lado. La presencia y las exigencias de la nueva rica Gregoria lo hacía imposible.

A mediados de 1950 el cantante volvió a España. El 30 de junio de 1950 estaba en Irún, ciudad que no había vuelto a pisar desde que con su familia tuvo que salir exiliado: (Álvaro, 2014, 96).

Era la primera vez que volvía a España desde hacía 14 años. Era el día de San Marcial. Pasé la frontera y, por una vez, no había ni periodistas ni fotógrafos. Todas las personas que conocía de antes venían a saludarme. Mis antiguos amigos estaban allí. Fuimos en grupo a la iglesia y canté el “Ave María”.

De allí viajó a Pamplona y Madrid donde le esperaba el proyecto de rodar en español *Andalousie*. Es el momento en el que Carmen Sevilla entró en la vida de Luis Mariano. Carmen fue la elegida para acompañar a Mariano en la película que se tituló *El sueño de Andalucía*: (Álvaro, 2014, 96). Así lo explicaba la propia actriz española:

En verdad, fue la cosa más maravillosa de mi existencia. Yo era muy joven. Cantaba y bailaba. Comenzaba a rodar algunas películas, pero, claro, Luis Mariano era tan célebre en aquel tiempo... Desde que me vio, surgió entre nosotros una atracción irresistible. Para mí, fue una gran satisfacción personal el hecho de ser elegida para ser la protagonista de *Andalousie*. Estaba feliz por la idea de rodar junto a Luis, yo, que tanto había oído hablar de él como del más importante cantante de París. Después, él me quiso mucho y yo también, le amé enormemente, pero la vida y el destino decidieron otra cosa.

Sobre la relación entre ambos, diría Luis Mariano: “Carmen y yo hemos sido la pareja ideal de una época”. (Álvaro, 2014, 97).

Como anécdota, contaremos que, en esa película, Marujita Díaz protagonizó un pequeño papel. Estas son sus palabras: (Álvaro, 2014, 97).

Luis Mariano era un ser lleno de alegría, pero una alegría desbordante. Todo simpatía, y con unas enormes ganas de vivir y de apreciar la vida. Nunca olvidaré la primera vez que me llevó a cenar al Maxim's. Aqueello era para mí el summmum. Todo le parecía poco con tal de tenerme contenta. Me presentó a su familia en aquel palaceté que tenía a las afueras de París. Aquel primer contacto que tuve con él me pareció maravilloso y fue allí donde me di cuenta de que era verdaderamente un ídolo.

El 18 de julio de ese año, Luis Mariano cantó, junto con otros artistas, ante el dictador Franco y su familia. Cuando concluyó el acto, Luis Mariano le dijo al dictador: “General, mi padre es republicano y se encuentra, con el resto de mi familia, refugiado en Francia. Sería para mí una gran alegría que usted accediera a facilitarle la entrada en España”. (Álvaro, 2014, 98). Franco sonrió. No le prometió nada, pero le dijo que se interesaría por el asunto. Al día siguiente, los pasaportes para su familia ya estaban preparados en la Embajada Española en París.

Luis Mariano, con Carmen Sevilla y los padres de ella, fueron a la frontera a recibir a sus padres. Cuando estos llegaron, se encontraron

con un problema. El funcionario de turno no les dejaba pasar porque el nombre del padre figuraba en una lista de huidos. Eduardo Cortijo, familiar de Luis Mariano y teniente de alcalde de Irún, habló con el secretario de Franco y todo se solucionó al instante, si bien le costó el cese al celoso funcionario.

Al año siguiente, Luis Mariano rodó, a las órdenes de Richard Pottier, *Cita en Granada / Rendez-vous à Grenade*. En abril de 1951 realizó una nueva gira por los Estados Unidos y Canadá. Al volver, intervino en el cortometraje *Au Pays Basque* de Pierre Apesteguy, en el que aparecían las canciones “Biarritz” y “Adieu Saint Jean de Luz”.

El 15 de diciembre de 1951 estrenó en el Châtelet de París la opereta *El Cantor de Méjico*, que supondría la culminación de su carrera. Estaba ambientada en el País Vasco, París y Méjico. Habla sobre el cantante de un pueblo vasco que es elegido para triunfar en París. Una vez allí, lo utilizan para sustituir a otro que ha sido secuestrado en Méjico, con tan buena fortuna que consigue superarlo. Esta opereta conoció más de novecientas representaciones, siempre con la misma respuesta entusiasta por parte del público.

En 1952 rueda, de nuevo junto a Carmen Sevilla, *Violetas Imperiales*. Luis Mariano indica sobre su partenaire: “Cada vez, una presencia me galvanizaba. Era Carmen, mi Carmen y su sonrisa”. (Álvaro, 2014, 105). Ella hablaba así del rodaje: “La satisfacción de rodar cerca de Luis y los momentos agradables pasados en su compañía, son, para mí, el más fabuloso recuerdo”. (Álvaro, 2014, 107).

La boda que supone el final en la película *Violetas imperiales* pudo haberse llevado a cabo en la realidad. Luis la pidió en matrimonio. Las dos familias llegaron a conocerse, pero al final no pudo ser. Parece ser que una discusión entre las dos suegras puso fin a lo que era el romance del momento, pero la realidad no se sabrá nunca.

Luis Mariano realizó una gira por Hispanoamérica visitando Argentina, México... Cuando regresó, comenzó el rodaje de *La bella de Cádiz*, nuevamente junto a Carmen Sevilla. Esta película no tuvo la resonancia de las anteriores y supuso el final de la relación artística entre Carmen y el tenor porque Gregorio quería que el nombre de su hijo estuviera antes que el de Carmen en los créditos de la película. Pese a todo, en lo personal, fueron siempre muy buenos amigos: (Álvaro, 2014, 109).

Luis era todo. Era un hombre sensible, afectuoso, muy dulce, muy tierno, un señor, un caballero en la vida y un maravilloso profesional que adoraba su trabajo por encima de todo. La canción para él era su vida. Era un hombre divino. Un día él me pidió en matrimonio y yo le dije que no. En aquel momento, yo era demasiado joven. Yo quería ser actriz y trabajar para realizar una buena carrera cinematográfica. Reconozco que su nombre al lado del mío, me ha abierto muchas puertas a lo largo del mundo. Una gran amistad nos ha unido siempre pese a tres años de silencio.

Cuando Carmen tuvo un hijo se lo presentó a Luis diciéndole: “Mira, Mariano, podría haber sido tu hijo”. (Álvaro, 2014, 110).

Por esas fechas, recibió el disco de oro por haber vendido un millón de copias de su canción “María Luisa”. En septiembre de 1953, Mariano acudió a San Sebastián, a la I Semana internacional de Cine, origen de lo que, posteriormente, sería el Festival Internacional de la capital donostiarra. Al igual que Luis Mariano, estuvieron también allí Carmen Sevilla, Marujita Díaz, Emma Penella y Paquita Rico, entre otros. En 1954, protagonizó la película *Las aventuras del barbero de Sevilla*, dirigida por Ladislao Vajda y protagonizada por Lolita Sevilla quien acababa de actuar en la berlanguiana *Bienvenido Mister Marshall*.

El cantante aceptó entonces trabajar con Sacha Guitry en una versión de *Napoleón*, en la que Mariano representaba el papel de Pierre-Jean Garat, un destacado tenor vasco de la época. Poco después del estreno de *Napoleón*, Mariano participó en un nuevo film de Guitry, *Si Paris nous était conté* y en otro titulado *Quatre jours à Paris*. Por aquella época había dicho Luis Mariano: “Comprendo que no me pertenezco, que mi público es, en realidad, mi dueño y que soy un artista antes que hombre”. (Álvaro, 2014, 112).

Fue entonces cuando al padre de Luis Mariano le detectaron un cáncer, lo que hizo que el hijo se retirase durante un tiempo a la localidad vasca de Sara donde adquirió una casa. En octubre de 1955, Mariano estrenó una nueva opereta, *Chevalier du ciel*. Grabó, además, dos discos e inició una nueva gira que le llevó a Valencia, Marsella, Burdeos, Bélgica, Casablanca, Rabat, Egipto... Recibió, además, la medalla de bronce de la villa de Marsella en testimonio de admiración y reconocimiento. Cuando terminó su gira, participó en la versión cinematográfica de *El cantor de México*, dirigida por Richard Pottier.

Una noche de noviembre de 1956 falleció su padre en Sara. La víspera, Mariano padre había comprado una botella de oporto. Antes de cenar, él y Gregoria la degustaron en medio de una total tranquilidad. Por la noche, murió como un débil pajarillo que se duerme. Gregoria llamó a su hijo, que se encontraba en París, para darle la mala noticia y Mariano quedó abatido. Entre las personas que asistieron al funeral se encontraba Carmen Sevilla que tan buenos momentos pasó en compañía de quien hubiera podido llegar a ser su suegro.

Para cambiar de ambiente, Mariano aceptó la oferta de trabajar en el Circo Pinder. Aprovechando los ratos libres, rodó la película *Jamaica*, en la que la protagonista femenina fue Paquita Rico. En 1958 se presentó en Madrid con *La canción del amor mío*, ambientada en las guerras carlistas. Para poder trabajar más a gusto en Madrid, compró un piso en la calle O'Donnell.

Después de una nueva película, *Printemps à Paris*, Luis Mariano abordó un nuevo proyecto de la mano de Richard Pottier: *Serenata en Texas*. Realizó una gira por México, Canadá y EEUU donde fue presentado por el propio Frank Sinatra. Comenzó 1959 con una gira por España y Portugal, para reanudar su trabajo con el circo Pinder. Mientras, vendió la finca de Sara y compró una mansión en Arcangues. Antes de instalarse allí, cuando aún se encontraba en Vésinet, la muerte le sorprendió a su madre, el 28 de mayo de 1959, cuando Mariano se encontraba en el norte de Francia. A los funerales asistió, de nuevo, Carmen Sevilla, que se había casado ya con Augusto Algueró.

En noviembre de 1959 finalizó su contrato con el circo Pinder y fue sustituido por la cantante Gloria Lasso El 15 de diciembre de 1959 estrenó en París *Le secret de Marco Polo*, opereta que permaneció dos años en cartel en el Châtelet parisino, antes de salir de gira por Marsella, Lyon, Burdeos y Bélgica. En 1960 realizó una gira por España y protagonizó, de nuevo junto a Anny Cordy, una opereta: *Visado para el amor*. En 1961 aceptó tener un pequeño papel en la obra de Juan de Orduña *Nobleza baturra*. En 1964 rodó la que sería su última película *Les pieds dans la Plâtre*. Poco después, se repuso *El cantor de México*. Luis Mariano afirmaba: “Cantar forma parte de mi vida y creo que no podría vivir sin cantar”. (Álvaro, 2014, 123).

En 1965, acudió al festival de Cannes e intervino en una serie en la que tenía que interpretar 22 personajes diferentes. Al año siguiente,

realizó una gira por los países de la Europa del Este. Cuando volvió a Francia, empezó a preocuparse por su forma física ya que había engordado algo. Sobre su obsesión por el estado físico indicaba Lolita Sevilla: (Álvaro, 2014, 123).

Para entonces se había sometido a un plan de rejuvenecimiento, creo que en Suiza, y se habló mucho de si ello le había perjudicado el físico, algo que el artista cuidaba mucho, siendo esclavo de su aspecto externo. De los intérpretes de aquella época, nadie como él se preocupaba tanto de la imagen que proyectaba. Ni incluso actrices que yo conocí. Nadie se lo tomaba como él. Se ponía malo si le salía alguna pupa en la cara. Sus últimas apariciones en televisión ya denunciaban un envejecimiento que trataba de ocultar por todos los medios y es que sus cincuenta y tantos años se le notaban. De haber existido entonces el estirado de piel, se lo habría practicado. Le gustaba mucho tomar el sol porque le entusiasmaba estar moreno y el sol perjudica mucho la piel. Recuerdo que en esa última época de su vida se le apreciaban algunas arrugas en la comisura de la boca y en la frente. Tenía también las temidas patas de gallo. Repito que esto a él le afectaba muchísimo y es comprensible en un hombre que vivía del físico, de la imagen.

El tres de marzo de 1967, estrenó en el Châtelet la obra *El príncipe de Madrid*, en la que interpretaba el papel del pintor Francisco de Goya. La obra se mantuvo en cartel hasta septiembre del 68.

Se retiró durante una temporada a Arcangues. Se cuenta que un día recibió la visita de una señora que quería hablar con él. Patxi Lacan, amigo y mano derecha del cantante, le hizo pasar y ella entonces contó su historia a Luis Mariano. No le quería pedir dinero sino, simplemente, que supiera de su existencia. De pequeña, su madre biológica la había abandonado porque no podía mantenerla. Tuvo unos padres adoptivos, estaba casada con un arquitecto y vivía en Hondarribia. La madre biológica de esta señora había sido María Luisa, la hermana de Luis Mariano.

En noviembre de 1968, comenzó la gira de *El príncipe de Madrid*, que le llevó por toda Europa y Canadá. El 10 de diciembre recibió de manos del embajador español en Francia, Pedro Cortina Mauri, la Gran Cruz de Isabel la Católica, y el 19 estrenó en el Châtelet *La carabela de oro*. Durante esa época se había sometido, como se ha mencionado, a una terapia de rejuvenecimiento, la de la entonces famosa doctora

Aslan. Ello le produjo un gran agotamiento físico y una hepatitis vírica. El 10 de mayo de 1970 recibió por última vez los aplausos del público, aunque su última aparición pública fue en una recepción a la que le invitó Georges Pompidou. A partir de ese momento, se recluyó en Arcangues. La hepatitis le produjo una hemorragia cerebral. Fue conducido al Hospital Salpêtrière de París donde cayó en estado de coma y falleció el 14 de julio de 1970.

Bibliografía

ÁLVARO OCARIZ, J. A. *Luis Mariano, cien años, cent ans.* Desiréediciones, 2014. La segunda edición de la obra lleva por título *Luis Mariano, un corazón que canta. Un coeur qui chante*, Amazon, 2019.

XARMANGARRIA ZERA EDERKI DANTZATU Y NERE ETXEA: DOS CANCIONES VASCAS INÉDITAS EN EL CANCIONERO DE GUSTAVO DURÁN

Samuel DIZ
(Concertista e investigador.
Residencia de Estudiantes)¹

A Cheli Durán, salvaguarda de la memoria



Gustavo Durán con un grupo de amigos en una villa de Ategorrieta (Donostia), en 1928”.

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto de elaboración del *Catálogo musical razonado de Gustavo Durán* impulsado por la Residencia de Estudiantes, bajo la coordinación de Samuel Diz, con el apoyo del Ministerio de Política Territorial y Memoria Democrática.

El 23 de noviembre de 2023, el XVIII Congreso internacional dedicado a la música en el exilio organizado por *Hamaika Bide Elkartea* en la Universidad del País Vasco (UPV), acogió una emotiva conversación con Lucy Durán, profesora emérita de música de SOAS-Universidad de Londres, productora musical e hija del compositor Gustavo Durán (Barcelona, 1906 - Atenas, 1969), músico de la Generación del 27, destacado militar en defensa de la Segunda República y diplomático de las Naciones Unidas durante su exilio en los Estados Unidos. Este encuentro, presentado por José Ramón Zabala Agirre bajo el título *El cancionero de Gustavo Durán, un testimonio holístico del legado musical del exilio republicano de 1939: del manuscrito original al recuerdo familiar*, contó con la participación de Samuel Diz, concertista de guitarra e investigador de la trayectoria y obra musical de Durán².

Gustavo Durán nació en Barcelona, el 14 de noviembre de 1906 y estudió piano con José Tragó en el Conservatorio de Música de Madrid. En el verano de 1923 dedicó su primera composición localizada —*El corazón de Hafiz*— a Federico García Lorca. En 1926 publicó *Seguidillas de la noche de San Juan* en Litoral³, siendo la única creación musical impresa de forma íntegra en la principal revista de la Generación del 27'. Al año siguiente, compuso la obra de mayor dimensión de su catálogo: *El fandango de candil*. Se trata de un ballet para orquesta con libreto de Cipriano Rivas Cherif y decorados de Néstor de la Torre que Antonia Mercé, “La Argentina”, interpretó en Alemania, Suiza, Italia, Francia y Bélgica, a lo que se suma la grabación que realizó para el sello Odeón (1931). En 1929, Durán se

² En el disco “Memoria de la melancolía” grabado con la guitarra original de Federico García Lorca en la Huerta de San Vicente, Granada, Samuel Diz incluyó cuatro composiciones inéditas de Durán: *Berceuse (a la manera de M. Ravel) para dormir a Federico [García Lorca] cuando se vuelva pequeño*” junto a la violinista Isabel Villanueva, así como las canciones *Seguidillas de la noche de san Juan*, *El puerto de Guadarrama* y *Romance del cerco de Baeza* junto al tenor Jonatan Alvarado. En otoño de 2025, se prevé la publicación de un nuevo disco monográfico con una selección de la música compuesta por Gustavo Durán entre 1944 y 1963, en la interpretación del tenor Jonatan Alvarado y el guitarrista Samuel Diz, grabado en Dartington Hall, Inglaterra, con el apoyo de Dartington Hall Trust, la Universidad de Exeter y el mecenazgo de Marian Ash.

³ Durán (1926).

trasladó a París con el artista canario Néstor de la Torre, donde según reflejó en su *curriculum vitae*⁴ continuó su formación musical en contrapunto y fuga con Noël Gallon y en composición con Paul Le Flem. En la capital francesa compuso un conjunto de canciones para voz y piano⁵ que fueron interpretadas por diversas cantantes como Conchita Supervía o Vera Janacópolos. En 1934, rota la relación amorosa con el artista canario, Durán regresó a Madrid integrándose en la incipiente industria cinematográfica como supervisor musical de las producciones españolas y latinoamericanas de Fono España Studios. La Guerra Civil española marcaría un antes y después en su vida. Así mismo, lo reflejó en la redacción de su CV tras el fin de la contienda:



De izquierda a derecha, Samuel Diz, Lucy Durán y Jose Ramon Zabala Agirre durante la presentación en el XVIII Congreso internacional “La música en el exilio”. Fotografía de Beatriz Fontán.

During the Spanish War, I supported the Constitutional Government, and, enlisting as a private, was eventually promoted to the command of the XXth Army Corps of the Loyalist Army. Therefore, my musical activities stopped during these years. The

⁴ CV personal de Gustavo Durán, documento mecanografiado, redactado en Rye, N. Y., ca. 1940. Colección familiar.

⁵ Grabación en tiempos modernos de *Romances castellanos en los Balcanes, Dos cantigas de ledino, Al alba venid y Zarza florida* en Estévez y Hervás (1999).

only thing worth mentioning was the publication, by the Spanish Board of Education and Fine Arts, of two sets of my melodies, “La amante”⁶ and “Dos cantigas de ledino”⁷.

Tras esta intensa actividad militar Gustavo Durán se exilió en Inglaterra, donde el 4 de diciembre de 1939 contrajo matrimonio con la estadounidense Bonté Crompton (Nueva York, 1914 - Cambridge, 2002), celebrando un emblemático banquete en el Great Hall de Dartington Hall⁸. En mayo de 1940, la pareja se trasladó a los Estados Unidos, donde Durán se integró rápidamente en el departamento de cine del Museum of Modern Art como director musical. También realizó investigaciones musicales en la Library of Congress que se materializaron en emisiones radiofónicas del programa South American Way en la WNYC o en publicaciones como *14 Traditional Spanish Songs from Texas* (1942). Sin embargo, de forma paulatina, su actividad musical quedó relegada a un ámbito privado a favor de numerosas labores diplomáticas para el Gobierno de los Estados Unidos, así como en las Naciones Unidas, una trayectoria marcada por dolorosas persecuciones políticas de McCarthy o Franco, períodos donde la música fue su refugio personal⁹.

El principal testimonio musical de estas décadas de exilio lo conforman un conjunto de tres cuadernos manuscritos inéditos dados entre 1944 y 1963 en los que Durán fue creando un cancionero musical totalmente personal en el que reflejó sus inquietudes y gustos musicales. Conservados actualmente en la *Residencia de Estudiantes*, estos cuadernos muestran su interés por el folklore europeo y latinoamericano, con presencia de numerosos ritmos y melodías populares, así como arreglos de canciones en una gran diversidad de idiomas. La melancolía del exilio se presenta como otro elemento unificador en este cancionero, con influencias de Felipe Pedrell o Federico García Lorca, así como numerosos romances y canciones en catalán, galaico-portugués, gallego o euskera.

⁶ Durán (1938a).

⁷ Durán (1938b).

⁸ Mount (2019).

⁹ Sobre la biografía diplomática de Gustavo Durán consultar Juárez (2009).

En concreto, el primero de los cuadernos¹⁰ incluye en sus páginas 77 y 78 una breve composición para voz y piano en euskera a partir de una melodía de carácter popular. Durán no escribió un título para la misma, ni tampoco indicó la fuente empleada o el lugar y fecha del arreglo, lo que no nos permite adentrarnos en la intrahistoria personal de esta composición. Únicamente por contexto con el resto de las páginas del cuaderno, situamos esta creación en el año 1947, probablemente en Nueva York. La letra de la canción, con grafía castellana de principios del siglo XX, invita al continuo juego amoroso presente en el cancionero del compositor, amor que en numerosas ocasiones no puede ser correspondido, lo que nos invita a reflexionar sobre la identidad sexual de Gustavo Durán, su bisexualidad y la imposibilidad moral y legal de manifestar estas relaciones frente a las convicciones sociales del momento¹¹:

Charmangarriya zera ederqui dantzatzu
zure pecho nobliac nau ni consolatzen.
Baña nic pena bat daucat andiya.
Dantzazen da zurequin nai ez tu dan guztiya¹².

Gustavo Durán y Bonté Crompton tuvieron tres hijas: Cheli (Nueva York, 1941), Jane (La Habana, 1944) y Lucy (Nueva York, 1948). Durante los veranos, las tres hermanas se trasladaban a la casa de sus abuelos maternos en el pueblo de Wilton, en el estado de New Hampshire. Allí, en 1951, Cheli recibió desde Francia una postal que contiene una representación gráfica de una escena rural, de trazo limpio, junto a la melodía de la canción popular “Nere Etchea”, con las diez estrofas de su letra impresas en el reverso.

¹⁰ Residencia de Estudiantes: Fondo Gustavo Durán, caja 4, carpeta 4.

¹¹ En 2025, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía acogió la exposición temporal *Néstor reencontrado* comisariada por Juan Vicente Aliaga, muestra en la que la relación amorosa de Gustavo Durán con el artista canario Néstor de la Torre ocupa un lugar central.

¹² Transcripción de la letra original escrita por Gustavo Durán. Mi agradecimiento a Joxerra Zabala por la ayuda en la transcripción del manuscrito, así como por realizar esta traducción: "Eres encantador [o encantadora], bailas muy bien, tu pecho noble me consuela. Pero yo tengo una pena grande. No se baila contigo todo lo que se quiere".

[Xarmangarria zera ederki dantzatu] *

Gustavo Durán (1906-1969)

Voz Xar - man - ga - rri - a ze - ra e - der - ki dan - tza - tu,

Piano

Voz zu - re pe - txa no - bli - ak nau ni kon - tso - la - tzen.

Pno.

Voz Bai - na nik pe - na bat da - u - kar han - di - a.

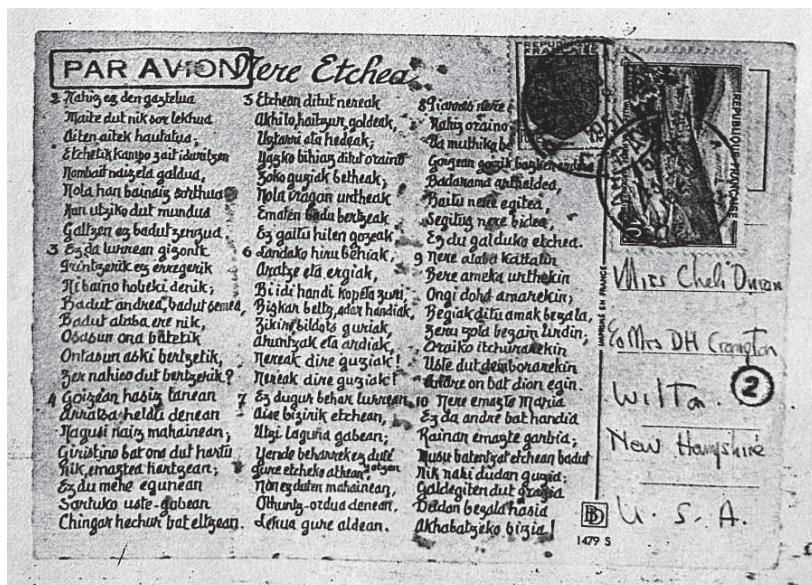
Pno.

Voz Dan - tza - tzen da zu - re kin nahi ez tu den guz - ti - a.

Pno.

* Esta edición incluye la letra de la canción en grafía euskera actual, frente a la grafía castellana de inicios del siglo XX empleada por Gustavo Durán en su manuscrito. Nuestro agradecimiento a Joxerra Zubala por su ayuda en este proceso.

© Herederos de Gustavo Durán / Revisión y edición de Samuel Díz (2025)



Postal enviada a Cheli Durán, 1951. Colección familiar.

Desconocemos quién envió esta postal en un momento muy duro para la familia Durán, ya que el 30 de agosto de 1951 el anticomunista Joseph McCarthy realizó una intervención en la que mostró una foto de gran tamaño de Gustavo, vestido con el uniforme de oficial del ejército republicano. Una campaña de persecución, tal y como nos traslada Juárez, donde el senador estadounidense “acusó a Durán de ser un agente comunista y, blandiendo la foto, aseguró que «Durán fue la cabeza visible de algo llamado SIM en Europa, que formaba parte de la policía política rusa»” (2009: 340). Juárez analiza la respuesta de la prensa “a favor o en contra, destacando un influyente artículo publicado en la revista *Time* el 10 de septiembre que calificó al senador de demagogo. La nueva denuncia no generó mayores consecuencias judiciales, pero sí agudizó la crisis nerviosa que Gustavo sufría desde meses atrás” (2009: 340).

En esta crisis nerviosa producida por este proceso de difamación, Durán encontró en la música su refugio personal iniciando la escritura de un segundo cuaderno musical¹³. La primera composición de este álbum lleva por título “Nere Etchea”, con firma en Old Westbury el 17 de noviembre de 1951. Se trata de una composición para piano solo compuesta a partir de los primeros nueve compases de la melodía impresa en la postal que meses antes había recibido su hija Cheli. Con indicación de tempo *Calmo*, la obra tiene una estructura de A-B-A’ que se desarrolla tras una introducción. Destaca el pedal rítmico *obstinato*, en ritmo de habanera, sobre el que se desarrolla la melodía desde el inicio de la obra, una melodía grave en sus primeros compases que nos transporta a un estado de profundidad, un carácter con el que Durán podría reflexionar sobre el propio significado del título de la melodía: “mi casa”.

¹³ Residencia de Estudiantes: Fondo Gustavo Durán, caja 4, carpeta 5.

Nere Etchea

Gustavo Durán (1906-1969)
Old Westbury (Nueva York), 17 de noviembre de 1951

Calmo

Piano

pp

5

9

13

17

The musical score consists of five staves of piano music. The key signature is A major (three sharps). Measure 21 starts with a forte dynamic. Measure 25 features a melodic line with eighth-note patterns. Measure 29 includes dynamic markings like f and p . Measure 33 shows a change in time signature between 2/4 and 3/4. Measure 37 concludes the page with a final dynamic marking.

The musical score consists of five staves of music. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom four staves are for the piano. The music is in common time and major key signature. Measure 41 starts with a piano dynamic followed by a vocal entry. Measures 45 and 49 show sustained notes with grace notes. Measure 53 features a melodic line with eighth-note patterns. Measure 57 concludes the page with a final cadence.

A través de este contexto histórico esperamos haber despertado el interés en la figura de Gustavo Durán¹⁴ en continuación a la conversación compartida con Lucy Durán en San Sebastián en 2023, junto a la publicación de ambas partituras en este volumen gracias a la generosidad de los herederos del compositor. Para Gustavo Durán, la música fue el lenguaje más íntimo y profundo de sus sentimientos, expresando en cada una de sus composiciones sus dolores y pasiones. Un corpus formado por más de un centenar de composiciones, en su gran mayoría inéditas, en dieciséis idiomas o variantes dialectales compuestas en España, Francia, Cuba, Chile o Estados Unidos.

Bibliografía

- DIZ, Samuel: *Memoria de la melancolía* [CD]. Vigo: Poliédrica, 2020.
- DURÁN, Gustavo: *Seguidillas de la noche de san Juan*. Revista Litoral, n.º 2. Málaga: Imprenta Sur, 1926.
- _____: *Si me fuera, amante mía*. Revista Música, n.º 3, suplemento. Barcelona: Ediciones del Consejo Central de la Música, 1938a.
- _____: *Dos cantigas de ledino*. Ediciones del Consejo Central de la Música, Barcelona, 1938b.
- _____: *14 Traditional Spanish Songs from Texas*. Washington D. C.: Pan American Union-Music Division, 1942.
- ESTÉVEZ, Estrella y HERVÁS, Francisco: *Canción de arte* [CD] con libreto de Jorge de Persia. Aragón: Arsis, 1999.

¹⁴ En paralelo a la publicación de Juárez (2009), se recomienda el póodcast de Documentos RNE *Tras los silencios de Gustavo Durán: arte y guerra*, producido por Lara López con la participación de las hijas del compositor Jane y Lucy Durán; Isabel García Lorca, amiga de la familia; la periodista Inés García-Albi, sobrina de Gil de Biedma; el poeta y editor Alejandro Duque Amusco, editor de *Días finales en Grecia. Cavafis, Gil de Biedma, traducciones originales de Gustavo Durán* (Barcelona: Pre-Textos, 2019); así como las interpretaciones musicales de Jonatan Alvarado y Samuel Diz. <https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/tras-silencios-gustavo-duran-arte-guerra-14-06-24/16148468/> (última consulta: 1 de julio de 2025).

JUÁREZ, Javier: *Comandante Durán: leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Barcelona: Debate, 2009.

MERCÉ, Antonia “La Argentina”: *El fandango de candil* [disco de pizarra]. Barcelona: Odeón (203.214), 1931.

**RAMON MUGURUZA ZUBILLAGA,
HERNANITIK VALPARAISORA.
EUSKAL ABESBATZEN AKUILUA ERBESTEAN.**

**Josu CHUECA INTXUSTA
(EHUko irakasle ohia. Hamaika bide Elkartea)**

Ramon Muguruza Zubillagari buruzko hainbat zertzelada

Hernanikoa genuen Ramon Muguruza Zubillaga, hor jaio baitzen 1905ko maiatzak 13an. Aita eta ama, baserritarrauk zituen eta famili haundiko partaidea zen. Izan ere bera zen anai nagusia, eta ondoren zetozentzat beste zortzi anai arreba gehiago (Lina, Catali, Ramonita, Angel, Jose Antonio, Juana, José e Isabelita). Musikan oso gazte hasi zen Hernaniko udal bandan parte hartuz. Talde horretan fliskorronoa jotzen zuen eta 1930an taldearen zuzendari ordea genuen Ramon. Ordurako ikasi zuen konposizio, harmonia eta zuzendaritza. Udal bandaz gain inguruko talde musikaletan aritu zen gerra hasi baino lehen, esate baterako “Orquestina la Cla” delakoan.

Baina behargina zenez, langile mugimenduan ere buru belarri aritu zen eta bere jarduna ordaindu zuen kartzelaldiarekin. 1934.ko Urriko iraultza zela eta, Hernanin greba eta liskar dexente suertatu zirelako, berak parte hartu zuen eta horren ondorioz, atxilotu eta kartzeletu zuten 1934.ko urriaz gerotzik. Gertu zituen Ondarretako kartzelan

hasieran eta gero Guadalupeko gotorlekuan egon zen preso, 1936.ko otsaileko amnistia esker kaleratu zuten arte.

Baina, jakina denez, 1936ko aldi demokratikoa laburra izan zen. Urte horretako uztailak 18koan burututako Estatu kolpeak gerra ekarri baitzuen eta Ramon Muguruzaren bizitza goitik behera aldatu zen. Hernanitik alde egin behar izan zuen Ramonek eta Bizkaian eta Santanderren gudari bezala aritu zen “Dragones” Bataloian. Kantabria aldean, Santoñan hain zuzen ere, euskal armadaren gehiengoak amore eman zuenean berak eta beste pare burkideek alde egin zuten Bizkaian eta Gipuzkoan barrena. Kontutan izan behar da orduan frankistek erabat menpe zitzuten lurrik zirela. Hala eta guztiz ere lortu zuten Pirineotatik muga zeharkatzea eta Frantziara iristea. Hortik Le Perthusen barrena Kataluniara, hots, lurralte errepublikanora. Hortxe Muguruzak berriro armak hartu zituen eta “Brigada Vasco Pirenaica” delakoan sartu zen. Pirineo aldean, Lleidako herrixka den Areun egon zen 1938.ko azken hilabetetan. Hor zegoelarik, antolatu zuen Abesbatza bere gudakide batzuekin.

Behin betiko erbesteruntz

1939.ko urtarrilean, berriro behartuta egon zen mugaz bestaldera joateko. Behin betiko “Erretirada” izan zen hora. Frankistek 1938ko gabonetan indartu zuen Kataluniaren aurkako erasoaldia eta orduan Bartzelonan bertan zegoen Gobernu errepublikanoak ere alde egitea erabaki zuen. Figueresko gotorlekuan Errepublika garaiko Gorteen azken saio egin zuten bitartean, milaka gizonez, umez eta andrez osatutako exodoa gorpuztu zen Gironako errepidetatik. Militzianoek ere, erresistentziarik egin gabe Perthusetik, Lliviatiak eta Camprodonetik mugaz bestaldeko Kataluniara bideratu ziren. Ramon Muguruzak 142 Brigadakoekin ere hara jo zuen.

Frantziako agintarien jarrera hasieran ez zen aldekoa izan. Urtarrilaren azken egunetan mugak itxi zitzuten Frantziako armadak eta Garde Republicaine Mobileko partaideek. Bainaz azkenean, otsailak 4.an berriro ireki zitzuten Le Perthusetik, La Vajoletik eta Bourg Madametik zihoazen pasa lekuak. Dena den, harrera ez zen bat ere abegikorra izan. Argi eta garbi esan zuen Albert Sarraut Barne Ministrariak, Frantziako mugan bertan egindako adierazpenetan: “Umeak, zaharrak,

andreak eta ezgaituak sar daitezke Frantziara, zaurituak artatuko dira, baina armadarako gai direnak berbidaliko ditugu”.

Azken multzo horretan zegoen Ramon Muguruza beste ehun ta hirurogei mila militziano eta gudari ohiiek. Guzti horiek mugan bertan desarmatuak izan ostean, Frantziako soldaduek lagunduta, oinez joan ziren barne aldera, Argeles sur Mer eta Saint Cypriengo ondartzetan gelditzeko. Frantziako agintarien asmoa lehen bailehen Spainiaratzea baldin bazen ere, errefuxiatuen gehiengoak ez zuen inolako asmorik bueltatzeko Spainia frankistara. Horren ondorioz, behin behineko gor-delekua izan beharko zuena behin betiko aterpea bilakatu zen 1939.ko otsailaz geroztik. Argelesen, Saint Cyprienen eta Le Barcaresen eraiki zituzten, egurrezko etxolekin Frantziako lehen kontzentrazio zelaiak, Bigarren Mundu gerra amaitu arte iraungo zutenak.

Kontzentrazio zelaietan kantari



(Argeles sur Merreko ondartzan, “Euzko Ametsa” abesbatza. Ramon Muguruza zuzendaria delarik).

Ramon Muguruzak eta 142ko Brigada Vasco Pirenaicakoak, mugatik zeunden 30 kilometro oinez burutu ostean, otsailak 12 an iritsi

ziren Argeles sur Merrera. Horko zelaiko mutur batean, ikurriña bat seinale erakargarria zutelarik euskaldunak hasi ziren elkartzen. Horren ondorioz, “Gernika Berri” deitutako zelaia antolatzen hasi ziren hainbat errefuxiatu euskaldun, erbestean zegoen Eusko Jaurlaritzaren bultzadaz. Izan ere Gobernu horren eskutik errefuxiatu horiei laguntzeko asmoz, batzorde bat bidali zuten Perpinyara. Hiriburu honetatik inguruhan zeuden Argeles, Saint Cyprien eta Le Barcareseko zelaietara baita barku ospitaletara, Ander Bereziartua, Andres Irujo, Jesus Luisa... egunero joaten ziren euskaldunei laguntza emateko. Lehen urratsa horretarako zen jakitea zeintzuk eta zenbat ziren eta bide batez elkar- tzea nubait eman ziezaieketen laguntza errezteko.

Testuinguru horretan sortu eta gorpuztu zen aipatutako “Gernika Berri”, Argelesko zelaiko barne zelaia. Hori izan zen Frantziaratu berriak ziren euskaldunen bilgune nagusia. 7000 inguru euskaldun orduan zelaietan sartu baziren, 1785 Argelesen egon ziren. 142 Brigadakoak bere osotasunean, 255 militzianoak osatutakoa Argelesean ere kokatu zen. Ramon Muguruza beste lau kapitainekin, hara joan zen, gertu zeuden beste aterbe eroosoagoak (Narbonne, Sete, Pezenas...) baztertuz. Ziur aski pentsatzen zutelako, orduan gorpuzten ari zen “France des camps” hori harrera leku duina izanen zela eta ez kontzentrazio zelai sorta errepresiboa.

Berehala Argelesko ondartzak kontzentrazio zelaiaren itxura hartu zuen heinean bixtan gelditu ziren gabeziak eta akatsak. Hori dela eta, hortxe bertan, ondoko Saint Cyprienen eta Le Barcaresen zelaiak eraikitzeari ekin zion Frantziako gobernuak, errefuxiatuekin batera. Horren ondorioz hasierako behin behineko aterpeak (Armadako kanpindendak, ondarrean bertan zulatutako etxolak) egurrezko barrakoiekin eta oinarrizko logistikak (sukaldeak, komunak...) hasi ziren altxatzten Mediterraneoko urak alde batetik eta txarrantxek bestetik inguraturik. Kontzentrazio gunek baziren ere egokitzat jo zituzten hara iritsitako errefuxiatuek. Aldi berean, jakinik, Ekialdeko Pyreneetako barrutik kanpo antzeko esparruak eratu behar zituztela, Ipar euskal herrian bertan, euskaldunak laketzeko eta laguntzeko esparru bat prestatzen hasi ziren.

Helburu hori dela medio, oso adierazgarria da Eusko Jaurlaritzak bidalitako Telesforo Monzon, Jesus Luisa eta Leonardo Salazarren aldetik eta Frantziako Militarren partetik, Fagalde eta Menarden aldetik izan zituzten harreman zuzenak euskaldunendako izan beharko zuen zelaia atontzeko. Gursen azkenean eraiki zutena, Ipar Euskal herrian

bertan jartzeko zena, Maule eta Baionan artean kokaturik, euskal erre-fuxiatuendako hiri berri eredugarria izan beharko zuena. *Euzko Deyan* azaldutako kroniken bitartez asmo horren bilakaera ikus daiteke. Horien arabera, Argelesen bertan sortutako “Gernika Berri” deitutakoa izanen zen Ipar Euskal Herrian beranduago sortuko zen zelai-hiri berri horren muina.

Baina, errealtitatea bestelakoa izan zen. Alde batetik, Ipar Euskal Herritik at eraiki kokatu behar izan zutelako euskaldunendako zelai hori. Izan ere, errefuxiatuen etorrera hainbat herrik (*Ogeu les Bains, Navarrenxek...*) arbuitatu ostean, Biarnoko Gurseko herrixkan jarri zuten. Kokapenaz gain, Gursek izan zituen ezaugarriak ez ziren ezta urrundik ere, hiri eredugarri batenak, kontzentrazio esparrukoak baizik. Tamalez, “Gernika Berri”ren ametsa, laster osoz bihurtu zen amets-gaiztoa. Hala azaldu zuten, orduko lekuoek. *Gesalibarrek*, Argelesko zelaitik, “Gernika berri”ren asmoa goraipatzen zuena, Gursera iritsitakoan berehala kritikatu zituen horien ezaugarriak. Denbora dexente beranduago, Euskal esparruko bigarren nagusia izan zen Celestino Uriartek, saminez bera arrengura azaldu zien Eusko Jaurlaritzako ardu-radunei ere.

Testuinguru berezi horretan, eguneroko eginbeharrok burututakoan, denbora libre dexente zuten barrakoieta zeuden barneratu horiek. Eta zelai guzietan egondako lekuoen testigantzek nabarmendu dituzte, eztabaidea politikoen garrantzia eta era berean martxan jarri zituzten ekimen kulturalak eta artistikoak.

Erbesteratu euskaldunek 1937.z geroztik garatu zituzten hainbat ekimen musical. Eusko Jaurlaritzak berak bultzatu zuen “Eresoinka” bezalako goi mailako abesbatza ospetsua. Era berean, kolonia, ikastetxe edo aterpetan euskal folkloreak eta musikak leku handia hartu zuten eguneroko jardunetan. Donibane Garaziko Zitadellen, Cadaujaceko kolonian edo Britania Handiko kanpalekuan (Stoneham) eta ondorengo aterpetan dantza taldeak eta korralak ugaldu ziren. Helduei dagokienez, La Roseraieko ospitalean, Jatxouko aterpean abesatzak osatu zituzten bertan aritzeko baita inguruko eskualdetan kantatzeko ere. 1939.ko uztailak 29.an esate baterako, “La Chorale des Blessés d’Euzkadi” delakoak kontzertua eman zuen Tarbesen.

Baina “La Retirada”ren bitartez eta zelaietan barneratuta suertatu zirenak gogorik izanen al zuten kantutan aritzeko? Erantzuna baiezkoa

izan zen. Argeles sur Merreko ondartzan egindako argazki esanguratsua lekuo. Hortxe, Ramon Muguruzak zuzentzen zuen multzoa, 40 inguruko errefuxiatuena azaltzen da kantari. Bi hilabete inguru eman zituzten Argelesen Muguruzak eta erbesteratuberri euskaldunek. Izan ere otsailean sartu ziren eta apirilak 12 rako gehien gehienak gurseratuak ziren. Tarte horretan saio dexente eginen zituzten eta zelaian bertan kantatzeaz gain, kanpora ere joan ziren hainbat kantalditan parte hartzeko. Esate baterako, martxoak 30.an, Kontzertua eman zuten Frantziako agintari militarren aurrean.

Kantaldi horren esku programa oso adierazgarria zen: Zortzi kanta eta guztiak euskeraz ziren:

Agur Jaunak;
Boga Boga;
Ez da Munduan;
Gona Gorria;
Ume Eder bat;
Ilunabarria;
Negar egin.

Euskal Kanta herrikoiak ziren eta ez zuten inungo zer ikusirik orduko testuinguru politikoarekin edo gerrarekin. Bestetik, nahiz eta Frantziako militarrei eskeini lehen emanaldi hori ez zegoen arrastorik Frantziako kantuen aldetik. Ez folklore herrikoikoak ezta “La Marseillaise” bezalako ereserkirik ere, erabat onartua izan arren. Kontuan izan beharko dugu II. Errepublika aldarrikatu zuten egunetik Estatu espanyiarrean zuen ospe etaonarpen eta ezagutza itzela abesti horrek.

Kantu horien artean dantzak izan ziren Hilario Harri eta J. Sanchezeren partetik. Kontzertuaren data ikusita, martxoak 30koa alegia, berau izan zen ziur aski azken agurraren emanaldia. Izan ere laster oso, apirilak 4an Gurs aldeko espedizioak hasi ziren gauzatzen.

Gurseko orkestrak eta abesbatzak

Gurseko zelaian adierazpen kultural, artistiko eta musikalak nabarmen indartu ziren. Abesbatzez gain orkestra desberdinak sortu ziren. Batzutan benetako tresna musikalekin eta bestetan kartoiz eta egurrez egindako hala moduzko celloak, bibolinak etab. Orkestra guzti

horien artean, nabarmendu ziren hungariarrekoa, austriarrekoa eta euskaldunetako. Julian Castejon, errefuxiatu donostiarak ongi azaldu zuen, Guruko 40. urtemuga zela eta kaleraturiko aldizkarian, esanez:

“Euskaldunen zelaian orkestra bat zuten. Espainiatik ekarritako kitarrez, mandolinez, tronpetaz, saxoz, klarinetez osatuta. Gasteizko kontserbatorioko irakaslea izan zen Regino Sorozabalek zuzendutako”. Castejonek ere parte hartu zuen eta berak zioenez: “Edozein gertaeran, jendearen irteerak, etorrerak edo eguneko ordu batzuetan jotzen genuen”. Eta ederki laburbildu zuen musikaren eragina errefuxiatuengan: “Musikak ikaragarri lagundi gintuen, Gursen egon ginen bitartean. Kanpotik, errepidetik zihoa jendeak guri entzunda pentsatuko zuten gogoz jotzen genuela. Ez zekiten musikak laguntzen gintuela gainditzeko horko errealitye gordina, sustengatzen gintuela eta ematen zigula, neurri batean, barneratzeak eragozten ziguna: Itxaropena zerbait ederrean izateko”.

Aipaturiko Regino Sorozabalek zuzendu zuen Gursen bertan, sortutako abesbatza, “Lauaxeta” izena hartu zuena. Horren berri zuzena eman zigun beste lekuko esanguratsua, Cecilio Arreguik hain zuzen ere. Berak idatzitako “*¡Por Rojo! liburu biografikoan*” kontatu zuen nola sortu zen “Lauaxeta” Abesbatza. Egun batean bera ta Regino Sorozabal, joan ziren Nazioarteko Brigadisten zelaira germaniarrek osatutako abesbatza entzuteko. Ziur aski, austriakoena izanen zen hauek abesbatza indartsua antolatu zutelako Gursen bertan. Biak arras hunkiturik itzuli ziren euskaldunen zelaira eta Arreguik apal apalean galduen zionean Sorozabali ea euskaldunek egin zezaketen antzeko korala, Sorozabalek erantzun zion, baietz eta gainera, egitekotan, “obe-kiago” arituko zirela.

Cecilio Arregui arduratu zen izan zitezken kantariak biltzeko eta Sorozabalek zuzendu zuen Gursen eratutako abesbatza hori. 80 parraidez osatutakoak bikoitzu egin zuen Argelés ko “Euzko Ametsa”, Donostiako, Billboko eta Iruñeko Orfeoietako hainbat kantari ohiak gaineratuz. Pentsatzekoa da Ramon Muguruza ere hor arituko zela Juan Eslava, Ignacio Fagoaga, Isaac Andueza bezalako eskarmentu handiko kantari zein musikariekin batera. Cecilio Arreguik dakarrenez, ekitaldi eta festa askotan (Iraultzen urtemugetan, nazionalitate desberdinako data esanguratsuetan...) parte hartu zuen euskaldunen korralak ohikoa bihurtu zuten jokaerarekin. Euskal barrutietatik ateratzen ziren, ikurriña eta txistularia aitzindari zituztelarik eta ospakizunaren arabera joaten ziren zegokien barruti batera edo bestera.

Gehienetan beraiek mota horretako ekitaldiak antolatu zituzten arren, aukera oso berezia izan zuten Zelai osoko ospakizunetan parte hartzeko 1939.ko uztailak 14.ko Frantziako festa nazionalean hain zuzen ere. Izan ere urte hartan Frantziako iraultzaren 150. urtemuga zela medio Estatu horretako agintarieki indartu egin nahi izan zituzten ohiko ospakizunak. Urteurren hori, mende t'erdikoa izanda, esanguratsuagoa izateaz gain, II. Mundu gerrateko bezperetako testuinguru zailari erantzun nahi zioten festa nazional berezi horrekin.

Guzti horrek egundoko eragina izan zuen Kontzentrazio zelaian eta hor zeuden errefuxiatu gehienek bat egin zuten Frantziako agintariekin ospakizun hori aurrera eramateko. General Menardek berak eskatuta zelai guztieta ardura eta laguntza handiz prestatu zuten festa hori. Horretan parte handiena musikak eta dantzak osatu zuten. Gursekoan, ospakizunek 12 ordu iraun zituzten. Goizeko 8tan hasi zen jardunaldi berezia, “Frantziako banderari” ohorea eginez. Ekitaldi horretan, Frantziako soldaduekin batera, lau errefuxiatu sortak, Gurseko lau kolektiboak (euskaldunenak, espainolekoak, nazioarteko brigadistak eta hegazkinlarienak) ordezkatzen zituztenak parte hartu zuten. Goizean zehar, ariketa gimnastikoak burtu zituzten, baita futboleko partida ere jokatu zuten. Atsaldean, 4 ordutan zehar, folklorea eta musika nagusitu ziren festa mamitzeko. *Marseillaiseren* kantuarekin hasi zen atsaldeko 4tan eta gero nazionalitate desberdinetako folkloreak alaitu zuen zeliaia. Zazpi abesbatzek (Alemaniarrek, austriarrek, judutarrek (sic) txekoslobakiarrek, tiroliarrek, italiaurrek eta euskaldunek osatutakoak) heuren herrialdetako kantak abestu zituzten. Euskaldunek osatzen zuten “Lauaxeta” abesatzak, Regino Sorozabalek zuzendurik, “Ilunabarria” eta “Boga Boga” kantatu zituen. Bestetik, euskal dantzari talde batek *Ikurrinaren dantza*, *Makil Dantza* eta *Azken Dantza* eskeini zituen. Jardunaldia amaitzeko berriro abesbatzek gainontzeko barneratuekin batera *Marseillaise* kantatu zuten. Zelaiko komandantea Lavergnek ospakizun horretaz egindako txostenean, hunkituta bezain harro, azpimarratu zuen 17000 abotsek kantatu zutela Frantziako ereserkia. Baino tamalez 1939.ko uda horretan zelaietan egin ahal zutena debekatuta zuten barneratuek txarrantxez bestaldean egitea. Alde batetik, zelaiko agintarieki debekatu zieten Gursen eratutako talde artistiko horiei kanpoan aritzea. Nahiz eta inguruko hirietatik, Olorouetik, esate baterako, eskaerak izan herri horretan, Gurseko taldeek kantatzeko, debekua izan zuten zelaitik kanpo aritzeko. Bestetik, errefuxiatuekiko jarrera, Frantziako

agintarien aldetik gogortuz joan zen, denbora pasatu ahala. Eta erre-fuxiatu ugari, gogoz kontra ba zen ere, hasi ziren Hendaiatik estatu espinolera itzultzen.

Aitzitik beste asko erbesteratze leku berriaren bila hasi ziren. 17000 errefuxiatu horiek ordurako 6 hilabete luze zeramazkiten txarrantxen artean, barrakoieta gatibu mouan eta zelaietatik kanpo mugitzeko askatasunik gabe. Frantziak aterpetu zituen arren bakarrik askatzen zituen Spainaratzeko edo Amerika aldera joateko antolatzen ari ziren hainbat expedizioetan parte hartuz gero.

Itsasoetan barrena kantari. Winnipegko abesatzak

Bidai horiek, 1939.ko udaberriaren bukaeran hasi ziren egiten. Setetik edo Bordeletik abiatuta milaka lagun Veracruzeraino eraman zituzten *Sinaia*, *Ipanema* eta *Mexique* itsasontzietan. Orduz geroztik expedizio erraldoi horietatik aparte errefuxiatu ugarik utzi zuten Europa beste barku edo expedizio txikiagotan, Santo Domingo, Venezuela edo Argentinara joateko asmoz.

Guruko errefuxiatuei dagokienez, expediziorik garrantzitsuene-takoa izan zen 1939.ko udan SEREkoek Chileko gobernuaren laguntzaz prestatu zutena. Winnipeg barkuan 2500 errefuxiatu Frantziako Pauillacoko portutik Valparaisoraino eraman zituena hain zuzen ere. 200 inguru gurstarrek aukera izan zuten zelaietatik eta Frantziatik alde egiteko. Chile helmuga izanda, bidai luzeagoa izateaz gain, herrialde hori ez zen Mexiko edo Argentina bezain ezaguna eta gertua, baina aukera berezia zen askorentzat Zelaietako purgatorirotik alde egiteko baita eta Europan indartzen ari zen giro gatazkatsua saihesteko ere.

Hori dela eta, 1939.ko uztailaren azken egunetan, hilabete batzuk lehenago egin zuten bidaiaaren kontrakoa burutu zuten. Kamioiez Oloroueko geltokira joan ziren eta hortik trenez Bordeleraino. Gertuko Pauillacen igo ziren zain zuten Winnipeg itsasontzira, Pablo Nerudaren eta bere taldekideen kontrolpean. Expedizio horretan parte hartu zutenen ia ia erdia kontzentrazio zelaietatik zetorren, eta haien artean bos-ten bat Gursetik hain zuzen ere. Valparaiso iristeko, Atlantikoa eta Ozeano Barea zeharkatuz, hilabete bat zuten. Denbora nahikoa eta aukera galanta zelaietan edo aterpetan egindako ekimen kulturalak garatzeko.

Zeharkaldiko hasieratik bertatik, musikak eta abesbatzek bere lekua eta ohiartzuna izan zuten barkuan. Izan ere Girondetik Winnipeg itsasoruntz zihohan unetan, katalandar talde batek “l’Emigrant” eta “Senyera” kantuekin alaitu zuen hego hemisferioko muturreraino abiatzen ari zen espedizioaren irteera. Bainaz hori ez zen une berezi horretako adierazpen zirarragarri bakarra. Hurrengo egunetan, barkuko leku desberdinetan, abesbatzak joan ziren egituratzeko. Zeharkaldian zehar argitaratu zuten “2000 del Winnipeg Diario de a bordo” deituriko egunkariak azaldu zuenez, hiru abesbatza osatu zituzten. Bata, kantabriarek, asturiarrek eta galegoek osatuta, itxasontziko txopan elkartzen zena. Beste bat, katalandarrek osaturik, Joan Arnó tenore ospetsuak zuztentzen zuena. Eta azkenean, Ramon Muguruzaren zuzendaritzarekin, euskaldunen abesbatza.



(Winnipegeko Euskal Abesbatzaren partaideak).

Horretan elkartu ziren “Gernika berri”ko “Euzko Ametsa”n eta Gurseko “Lauaxeta”n aritutako hainbat abeslari. Izan ere horien artean genituren, Ramon Muguruza, Fidel Mostajo, Francisco Domingo Beriain, Jaime Uriarte Cestona, Antonio Soto, Amador Iturbe, Martinez Garcia anaiak ziren Ponciano, Fidel eta Francisco... Horiez gain beste esparrutan edo aterpetan egondako hainbat kantari, esate baterako, Santos Bustu Mujika donostiarra, “Eresoinka”n aritutakoa, edo Angel Ibaceta zein Guillermo Exposito.

Guzti horiek 30 partaideen abesbatza osatu zuen Ramon Muguruzak zeharkaldi luzean aritzeko. “2000 del Winnipeg” egunka-

riko orri puxka batean irakurri daitekenez, behin Emakumeen jantokian egindako jaialdi batean aritu ziren, Asturiar-galego eta kantabriaren koruarekin batera. Bakoitza bere lurraldetako abestiak eskeini zituen eta euskaldunek kantatutako “Gona Gorria” zein “Ilunabarra” izan ziren txalotuenak.

Jakina denez, 1939.ko irailak 4an Valparaisora iritsitakoan, behin betiko erbestaldia hasi ziren Txilen. Euskal Herritik oso urrun izateaz gain, politikaren aldetik Francoren diktaduraren garaipenak eta irauzenak itxi zizkien itzultzeko aukera guztiak. Gehienak, Muguruza bezala ez ziren sekulan itzuli sorterritara eta lurralte australean berrosatu zuten familia eta bizimodua. Muguruzaren kasuan, bere emaztea Brigida Aizpeurrutiak eta bere bi alabak Mari Carmen zein Juana txileratu ziren beranduago Ramonekin elkartzeko.

Muguruza txilen: Ofizioz eta afizioz musikaria

Winnipegekoak Txile osoan zehar barreiatu ziren baina gehienagoa Valparaison eta Santiago aldean laketu zen. Gerra aurretik bazeuden komunitate euskaldunak eta garrantzisuna Santiago bertan zegoen, eta gainera “Euzko Etxea” deitutako elkartea handia zuten, etorbide Vicuña Mackennan altzatzen zen baserri handiko itxura zuen egoitza ederrarekin. Hortxe jarraipen bikaina izan zuten zelaietan eta itxaropenezko barkuan sortutako abesbatzek Ramon Muguruzaren eskutik. Horrek, lehen aipaturiko hainbatekin eta beste batzuekin, hala nola, Valentín Alti, Felipe Navascuesekin... eta Santiacoko euzkal etxeko lagun batzuekin eratu zuen gaur egun arte iraun duen abesbatza. Erbesteratu hernaniarrak 1984 arte zuzendu zuen abesbatza hori, beraz 45 urte luzez.

Euskal koral hori arras heterogeneoa zen. Bera bezalako erbesterautuak abesbatzaren muina baziren ere, aurreko belaunaldiko euskal migranteen semeak aritu ziren baita beste hainbat txiletar peto petoak zirenak ere. Homogeneotasuna euskal folkloreak eta kantek ematen zioten aritzeko eta eusteko.

Dena den Muguruzak berak Txilen konposizio berriak (La Trankera; La Palomita; Rayo de Luna;) prestatu zituen euskal kanten sorta aberasteko eta inguruari ere begirune eta arreta egiteko. Ramon Muguruzak musikarekiko zuen afizioa ofizio egin zuen aberri berrian.

Izan ere bizi izan zen hirietan, Quilpuen zein Santiagon, koruak sorta-razi edota zuzendu zituen. Aipatutako Quilpuen udal banda antolatu eta zuzendu zuen. Oinarrizko mailatik, musika tresna desberdinaren irakasle gisa aritu zen. Hainbat ikastetxean (Salestarren Eskoletan, Aita Frantziarrren ikastetxean...) koruak zuzentzen jardun zuen. Beste batzutan, esate baterako, Santiagoko San Pedro de Nolascoren musika irakaslea izan zen.



(Santiagoko Euskal Etxeko Abesbatza. Lehen lerroan, ezkerretik 5na, Ramon Muguruza).

Baina guzti horien gainetik, Muguruzaren ospe merezitakoa izan zen Euskal Etxeko abesbatza, 1984 arte zuzendu zuelako, 45 urtez, ia ia bere bizitza amaitu arte. Izan ere abesbatza horren zuzendaritza lagata eta hurrengo urteko 1985ko maiatzak 15an hain zuzen ere hil zen. Gaur egun, Santiagoko euskal etxeko areto nagusiak Ramon Muguruza izena darama eta hortxe bertan ari diren koruak Muguruzak eta gainontzeako erbesteratuek ekarritako euskal musikaren eta kulturaren haziak zabaldu dituzte Amerikan zehar. Gerrak Euskal Herriari kendutakoa ederki garatu egin da musikari esker, erbesteratu horien bitartez.

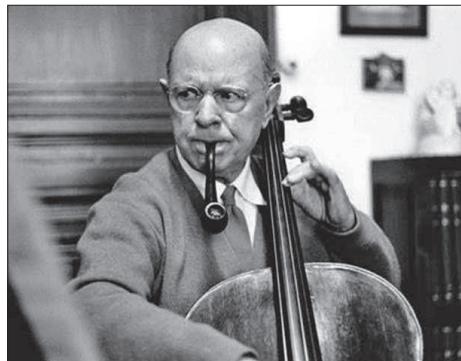
MUSIKARIAK ERBESTEAN / MÚSICOS EN EL EXILIO



Manuel de Falla.



Matilde Muñoz.



Pau Casal.



Oscar Esplá.



Bal y Gay.



Miguel de Molina.



María Teresa Prieto.



Salvador Bacarissem.



Pepita Embil.



Teresa Rebull.

III.

MUSIKA ETA LITERATURA /

MÚSICA Y LITERATURA

**PROPAGANDA, CULTURA, AMOR:
FICCIONAR ERESOINKA EN
LA HORA DE DESPERTARNOS JUNTOS
DE KIRMEN URIBE**

**María BUENO MARTÍNEZ
(Hamaika Bide Elkartea - Ateneo de Granada)**

Karmele Urresti conoció a Txomin Letamendi en París, de esto no hay la menor duda, en diciembre de 1937. Karmele contaba entonces con sólo veintidós años, mientras que Txomin ya frisaba los treinta y seis. Aunque desconozcamos el día exacto de aquel primer encuentro, ambos ya aparecen en una fotografía del grupo folklórico al que pertenecían y que fue sacada a la sazón por los estudios Lipnitzki; ella vestida de bailarina tradicional vasca y él con levita de instrumentista de orquesta, trompeta. Formaban parte de un conjunto llamado Eresoinka que agrupaba a un buen número de bailarines y músicos desterrados, y promovido por la embajada cultural del Gobierno Vasco. En concreto. La fotografía pertenecía a la serie destinada a promocionar los recitales programados para los días 18, 19, 20 y 23 de diciembre de 1937 en la sala de conciertos Pleyel de París. (22-23).

Así nos narra Kirmen Uribe el inicio de una historia de amor, la de Karmele Urresti y Txomin Letamendi, a la que dedica su novela *Elkarrekin esnatzeo ordua*, publicada en 2016; ese mismo año, en noviembre, aparece la traducción al español (*La hora de despertarnos*

juntos), de la mano de José María Isasi. Antes de centrarme en esa historia de amor, es necesario conocer ¿cómo nace este grupo que posibilita su encuentro? Y, sobre todo, ¿por qué nace?

Aunque el nacionalismo vasco había utilizado, antes de la guerra, las técnicas más modernas de propaganda del continente europeo, sobre todo en las campañas Pro-Estatuto, será con la ofensiva sobre Bizkaia cuando intensifique su labor propagandista. Dos van a ser los frentes: los bombardeos sobre la población civil y la evacuación de niños. A lo que se irá uniendo la creación del equipo de fútbol *Euzkadi*, la recomposición del grupo infantil *Elai-Alai* en el exilio y la formación de un coro nacional vasco, *Eresoinka*. Iñaki Anasagasti y Koldo San Sebastián en su libro *Si caemos sigan cantando. Eresoinka por dentro* (2020): resaltan que “Resulta sorprendente que en los momentos más trágicos de la guerra en Euzkadi, con Bilbao cercado, el presidente vasco se ocupase de la formación de un coro. Sin embargo, no se trataba de una ocurrencia. Formaba parte de un plan de propaganda diseñado en plena ofensiva franquista” (9). Veamos cómo lo narra Uribe en su novela:

José Antonio Agirre, el presidente vasco en el exilio, había recibido poco antes consejo decisivo de un político europeo, supuestamente suizo: «Perderéis la guerra; ganad la propaganda», le había recomendado. A decir verdad, el Gobierno Vasco había asumido casi desde el comienzo de la guerra civil que las posibilidades de victoria apenas existían. El frente norte se hallaba aislado y sitiado. A falta de aviones, no quedaba sino preguntarse cuánto más podría resistir un ejército popular encabezado por voluntariosos soldados. Si abrigaban alguna esperanza, recaía en la comunidad internacional y en la creencia de que tarde o temprano tomarían partido en nombre de la democracia, combatirían y, finalmente, derrotarían a Franco. Sin embargo, esa intervención salvadora nunca llegó. [...]

Ante tanta calamidad, cuando en junio cayó Bilbao, a miles de personas no les quedó otro remedio que huir y cruzar la frontera. Pero para Agirre aún quedaba otra forma de lucha. Según la estrategia planificada, mantendrían la resistencia desde el destierro. Difundirían la causa vasca por todo el mundo, viajarían por el extranjero y contaría los desafueros sufridos, y para ello se valdrían del deporte y de la cultura. (23-24)

Cuando Txomin, años después, le cuenta a Karmele que tienen que volver a Euskadi porque se lo ha pedido el propio Lendakari, ella le pregunta: “Respóndeme a una cosa: «¿no hemos hecho ya suficiente

por nuestro pueblo? ¿Cuánto más tenemos que dar? Luchaste en la guerra, yo fui enfermera del Ejército Vasco, estuvimos en Eresoinka...» (173-174). Eran conscientes de que el coro fue un eslabón más en la propaganda del Gobierno Vasco.

El Gobierno dirigió todas estas acciones para convencer a los católicos europeos. No participaron en actos promovidos, por ejemplo, por los comunistas. Iñaki Anasagasti y Koldo San Sebastián recuerdan dos casos: «Un médico, el doctor Strozer, que atendía gratuitamente a los niños del *Elai Alai*, pidió que el grupo actuase en la fiesta organizada por el periódico *L'Aube Nouvelle*. Desde el Gobierno se contesta a Olaeta que “no juzgamos oportuna la participación de los niños en la fiesta”. Algo parecido ocurrió cuando el diario comunista *L'Humanité* invitó a Eresoinka a participar en un acto de propaganda. Antón de Irala comunicó a Pedro M.^a de Gárate que el grupo se abstuviese de participar en este o en cualquier otro acto de carácter similar. Esto tuvo consecuencias, ya que, en algunos países, organizaciones de izquierda boicotearon a *Eresoinka* por no convertir sus actuaciones en “actos antifachistas”». (24-25). Esta decisión fue uno de los dos fracasos de esta iniciativa. Su objetivo era distanciarse del catolicismo franquista que estaba ganando al mundo católico, y los apoyos a la República, en Europa, no procedían de ese entorno. También tuvo contratiempos con el mundo católico. Así lo vuelven a recoger Anasagasti y San Sebastián: «La Nunciatura apostólica en Holanda pide a los tres curas del grupo, Ramón Laborda, Fernando Sesé y Elordi, que manifiesten su adhesión a Franco. Al negarse, les prohibieron su ministerio y celebrar misa. La intervención del cardenal Verdier logró solucionar el problema, pero solo parcialmente» (110). El segundo es el fracaso económico, del que hablaré posteriormente.

¿Cómo nace *Eresoinka*?

En sus memorias, *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín*, José Antonio de Agirre, recuerda su nacimiento de este proyecto:

Sobre nuestra tierra habíamos terminado la guerra, pero no por eso nuestro espíritu se había muerto para el mundo. Quisimos mostrar en el extranjero cómo vibraba aquella alma vasca que había sido sacrificada en aras del totalitarismo que amenazaba invadir la humanidad, y organizamos periódicos, revistas y espectáculos te-

trales. Estando yo en Santander, tres días antes de su caída, olvidé por un momento las amarguras que estábamos viviendo, y llamando a un notable músico vasco, le hablé así: «Es posible que nosotros no podamos salir de aquí. Pero por eso no ha de concluir la lucha, que quiero sea llevada también al campo artístico. Le encargo a usted salga inmediatamente para Francia y forme entre nuestros refugiados el coro más selecto posible, que lleve por el mundo a través de nuestras melodías el recuerdo de un pueblo que muere por la libertad, porque todavía no saben en el extranjero que se lucha por ella. Si caemos nos dedican un recuerdo y sigan cantando».

Salió el director en *El Negus*, y el coro que se llamó *Eresoinka* cantó en las principales ciudades de Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra, esparciendo nuestro arte al mismo tiempo que iba cambiando la opinión. Propaganda, sí, propaganda por la libertad, porque cantando solamente pueden desparramarse semillas espirituales. Y cantando, los vascos anuncianaban al mundo que la misma fuerza bruta que había desterrado de Euzkadi aquellas bellísimas canciones, era capaz de sellar los labios de los pueblos que se creían más seguros. Mas el mensaje de nuestros artistas fue oído, pero no entendido por muchos de aquellos que iban a ser víctimas de los nuevos invasores. (73-74).

El encargado de montar este coro no será otro que Gabriel Olaizola, director de *Eusko Abesbatza*.

La andadura oficial de *Eresoinka* se inicia el 19 de agosto de 1937, cuando el presidente del Gobierno de Euzkadi, como reza el membrete del impreso, «autoriza a don Gabriel

Olaizola, de 46 años de edad, para que utilice el avión de “Air Pyrenées” en el próximo viaje a Francia». Pero no será hasta el día 22 cuando inicie su viaje, retraso debido a la preparación de la documentación personal. En su viaje lleva Olaizola una credencial de la Presidencia¹

¹ El texto de la credencial, recogido por José Antonio Arana (60), dice exactamente: Euzkadiko Jaurlaritza, Lendakaritza, Gobierno de Euzkadi, Presidencia. “Por los méritos artísticos que concurren en DON GABRIEL DE OLAIZOLA he convenido en nombrarle director de la masa coral que ha de organizarse inmediatamente. Este cargo oficial lleva consigo la plenitud de facultades necesarias para dicha organización, selección de personal, admisiones y exclusiones, que libremente podrá verificar hasta constituir la masa coral. A todas las Delegaciones de

y una carta de presentación² del proyecto redactada por el propio presidente, dirigida a Rafael Picabea y Felipe Urkola de la Delegación del Gobierno en París. Por tanto, el 22 de agosto partió Gabriel Olaizola en *El Negus* hacia el aeropuerto de Biarritz, iniciando de inmediato el reclutamiento de los refugiados que creía más idóneos para la formación del coro.

En cuanto al nombre del coro, según recoge José Antonio Arana, para algún miembro el nombre se debe a José Etxabe, aunque según Enrique Jordá el nombre se lo impuso Manuel de la Sota, sobre el que recaía la presidencia de esta singular empresa artística. Neologismo cuya traducción sería “danza cantada” o “grupo que canta y baila”, incluso “pies cantarines”. En octubre ya se hablaba de *Eresoinka* en Sara y en París. Oficialmente hasta unos días antes de la llegada del coro a la capital francesa no se inició la propaganda impresa. La insignia o símbolo de *Eresoinka* fue creada por Antonio Guezala: una hoja

...

mi Gobierno, particularmente de Bayona y París, ordeno se le presten las máximas facilidades en su labor y ruego a todas las autoridades con quienes hubiera de tratar le atiendan en sus demandas. Y para que conste donde sea conveniente, expido esta credencial en Santander a veintidós de agosto de mil novecientos treinta y siete.” El Presidente (Fdo.: José Antonio de Aguirre).

² “Mis queridos amigos: El portador de esta carta, el amigo Gabriel Olaizola, a quienes Vds. Conocen, lleva oficialmente la importante misión de crear el Coro Nacional Vasco, a base de voces tan selectas y de un conjunto tan perfecto que sea material de primera clase para teatros, los más principales de Europa y América. Como advertí a Urkola, mientras ahí estuve, en su preparación y debut no puede regatearse nada. Empresarios, críticos musicales, maestros, directores de orquesta, etc., han de ser pulsados “convenientemente” si es preciso. Quiero que en toda esta labor ayuden Vds. al Sr. Olaizola con todo entusiasmo, pues tengo la ilusión de que nuestro coro sea el mejor que haya escuchado los públicos selectos de Europa y América.

El Sr. Olaizola lleva mis instrucciones sobre la forma de presentarse la masa coral ante esos públicos, que no puede hacerse de ninguna manera, sino en teatro de primerísima categoría o salas de concierto de reputación conocida en todas partes. Olaizola ya conoce la vida de entre bastidores, pero Vds. dos hoy bien situados en París harán lo demás. Es empresa por la que tengo enorme ilusión y espero que entre todos la haremos triunfar. A trabajar, pues. Ya nos pondremos en comunicación el Sr. Urkola y yo sobre el montante económico de esta empresa. Un abrazo para cada uno de Vds. de su buen amigo. Fdo.: José Antonio de Aguirre” (Arana 60-61).

de roble con dos bellotas, enmarcado todo ello en una estrella o hexágono de lados curvos. Apareció en propaganda impresa en unos pequeños anuncios publicados en *Paris Soir*, el 21 de noviembre de 1937.

Será en la pequeña localidad de Laburdi, Sara, donde el coro se organizará y realizará los ensayos de su repertorio. Sus miembros se fueron reuniendo los últimos días de agosto y los primeros de septiembre. A principios de octubre el coro estaba completo: 63 son los componentes que aparecen en la primera fotografía oficial del debut en la sala *Pleyel* de París. Casi la mitad del grupo, unos 30, habían pertenecido a *Eusko Abesbatza* o al Orfeón Donostiarra. El primer ensayo en Sara será el 22 de septiembre y el último el 17 de noviembre. En total se preparó un repertorio de 43 obras, de las que salió el programa con que hacer frente a las cuatro primeras representaciones de París. En la capital francesa, una parte de la junta directiva de *Eresoinka* llevaba también un tiempo trabajando en la preparación de decorados, vestuario, coreografía y música de cuadros escenificados y dedicando tiempo y esfuerzo a gestiones para su digna presentación.

El 18 de diciembre de 1937 se presentó, por fin, *Eresoinka* en París, cosechando un gran éxito. En París se prepararán para una larga gira por Bélgica y Holanda, gira que durará un mes y medio. A finales de marzo de 1938, vuelven a París, para preparar sus actuaciones en Londres. Viaje que se realizó en junio de 1938.

A su vuelta de Londres *Eresoinka* tiene preparada una hermosa mansión que daba acogida a todos y disponía de los servicios necesarios para ensayos de coro y danzas: El *Château du Belloy*, que había sido cedido al Gobierno Vasco, por una millonaria sudamericana de procedencia vasca, apellidada Zabala. En septiembre de 1938 vuelven al País Vasco francés, donde las actuaciones van a contar con un público exigente, ya que es conocedor de su folklore, por lo que serán unas actuaciones muy especiales. A partir de su vuelta a París, será el coro el único que mantenga una actividad cultural. Con el nuevo año, 1939, vendría la derrota y la disolución del grupo *Eresoinka*. Muchos de sus componentes tomaron el camino del segundo exilio en América y otros prefirieron bajar al País Vasco francés con la esperanza de que pronto podrían pasar a sus pueblos de origen.

Se conserva una carta de Aguirre a Olaizola, fechada en París, el 4 de diciembre de 1939, donde le expresa su agradecimiento y destaca la extraordinaria labor llevada a cabo por sus miembros: «‘*Eresoinka*’

ha cumplido con su misión de despertar en diversos públicos, y sobre todo en personalidades determinadas, una emoción de afecto noble hacia la Causa de nuestro pueblo, emoción de afecto que difícilmente pudiera haberse logrado por otros procedimientos de propaganda» (Arana 251). Para Kosme M.^a de Barañano: «Probablemente la manifestación artística más importante acontecida en el periodo de la guerra civil es la llevada a cabo por el grupo artístico *Eresoinka*, sobre el que apenas se ha llamado la atención. Importante, en un primer sentido, por la aglutinación plástica, canto y danza en un solo espectáculo, trascendiendo así las actividades individuales cartelistas de Arteta, José Arrue o Martínez Ortiz al servicio del Gobierno republicano, o de Sáenz de Tejada, colaboracionista del alzamiento franquista» (88). Y es que desde el punto de vista artístico es un gran éxito, con bastante repercusión en los medios periodísticos. El éxito de la primera representación lo recoge Kirmen Uribe en los siguientes términos:

Después de un agotador ensayo general en la iglesia de Santa Genoveva de Montmartre, por fin llegó el día del estreno. Tal y como Sota había previsto, el éxito de la representación fue rotundo, aunque existieran, según he leído en algunas de las cartas privadas de los integrantes del coro, insignificantes fallos de afinación. Los numerosos reportajes, crónicas y críticas que los periódicos más importantes de París realizaron de la sesión fueron formidables, y como consecuencia de su extraordinaria acogida, durante el año de 1938, el espectáculo se representó de nuevo en Bélgica, Holanda, Londres y otra vez en París, hasta que, en el otoño de 1939, con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, inevitablemente, el grupo se disolvió. (55-56).

El segundo fracaso de *Eresoinka*, como adelanté más arriba, es el económico. En una carta de Pedro M.^a de Gárate a José Antonio Aguirre, fechada en Bruselas, el 12 de febrero de 1938 y que transcriben Anasagasti y San Sebastián, se puede leer.

El éxito artístico no puede ser mayor [...] Desgraciadamente, no puedo darte la misma impresión en cuanto a la entrada. Francamente, no sabemos qué hacer, pues las entradas son muy pobres. [...]

Estamos altamente preocupados y será cosa de pensar si conviene limitarnos a hacer solamente Bélgica, Holanda e Inglaterra, para volver a París y hacer un *reprise* para ver qué resulta, sin comprometernos a otras cosas ni contratos. Yo digo esto porque desconozco las posibilidades económicas que podéis contar, para el caso de que las cosas continúen así. La propaganda es desde luego

grande, pero de seguir así, no nos costaría menos de 250.000 francos mensuales. (109).

La guerra se va perdiendo, y económicamente el coro es insostenible. El Lendakari se dirige al Comité de *Eresoinka* en los siguientes términos:

Acordado por el Gobierno que los servicios que él mismo viene manteniendo sean reducidos a los límites estrictamente mínimos que las circunstancias permitan, para que los ciudadanos vascos, que han venido siguiendo la sureste de aquel, vayan encontrando los medios corrientes de vida según su propia y personal iniciativa y posibilidades. Esta presidencia se ve obligada a disolver por ahora el grupo coral *Eresoinka* ya que carece de medios económicos para su sostenimiento. (Anasagasti 129).

Los miembros que todavía permanecían en el grupo recibieron un subsidio de 450 francos y los directivos una mensualidad completa. Pero para terminar este apartado quiero leer un fragmento de la carta que Pedro M.^a de Gárate le escribe a José Antonio de Agirre, fechada en París, el 1 de marzo de 1938:

Esta ilusión de tantos y de toda la vida, se ha llevado a cabo con un éxito artístico, claramente maravilloso. Difícilmente ni aun en tiempo normal podrá repetirse cosa semejante, pues sería difícil montar el espectáculo a base de voces que trabajan en una oficina, tienen un negocio o su profesión y en su mayoría son casados. Me apena pensar que cuando hayamos acreditado el espectáculo, tengamos que abandonarlo por falta de recursos. Nuestro pueblo hasta ahora puede decirse que se desconocía totalmente en Europa. Ha tenido que venir la guerra para que superficialmente se nos conozca un poco. Nunca mejor momento que estos en que se empieza a conocernos para hacer esta labor artística. A mi juicio has tenido un gran acierto al pensar en la creación de *Eresoinka*. Ha salido como tú pensabas y me decías en Cabo Mayor: «Nuestro coro llamará poderosamente la atención por la calidad de nuestras voces». Desgraciadamente, en lo económico, han fallado todos nuestros cálculos. (Anasagasti, 129-130).

Este es el escenario del inicio de una historia de amor. Uno de los capítulos de la novela de Uribe lleva como título, precisamente, «Amor en Belloy». ¿Cómo llegan estas dos personas, pertenecientes a ambientes tan distintos, a encontrarse en Belloy?

La familia de Karmele Urresti (Ondarroa, 1916-2010) poseía un astillero floreciente en Ondarroa. Sus padres se preocuparon para que ella y sus hermanos tuvieran un oficio. Karmele «se graduó en enfermería en la Universidad de Valladolid y encontró pronto un trabajo en el hospital de Basurto, en Bilbao. Por aquel entonces, del cuidado de los enfermos se ocupaban únicamente las monjas, y Karmele pasó a ser una de las primeras enfermeras profesionales del centro, lo que despertó el recelo de las religiosas» (Uribe 33). Hay que recordar que hasta 1915, en España, no se establecieron las bases legales para la obtención del título oficial de enfermería. En la Universidad de Valladolid esos estudios se iniciaron durante la Segunda República, en concreto, en el curso 1931-1932.

En cambio, Txomin Letamendi (Bilbao, 1901-Madrid, 1950) era hijo de un humilde latonero. «Su madre se divorció cuando él y sus hermanos eran todavía pequeños, abrió una panadería en el popular barrio bilbaíno de Castaños, y ella sola tuvo que sacar adelante a la familia, sin apenas ayuda de su exmarido, que abandonó a sus hijos y dio pocas señales de vida» (39). Me gustaría subrayar que, en esa época, en España, legalmente no existía el divorcio. No sé si es un desliz del narrador o del traductor. Sería más adecuado hablar de separación.

En ese mismo párrafo escribe Uribe; «A Txomin lo salvó la música» y unas frases antes escribe: «Si Manu Sota, un pez gordo que jugaba al golf y practicaba esgrima, se hizo amigo de Txomin Letamendi, el humilde hijo de un latonero, sólo pudo ser gracias a la música» (38-39). A Manu de la Sota, el lendakari le encomendó la dirección artística de *Eresoinka*, dada su trayectoria y conocimiento en el mundo de la cultura. Así, siguiendo los datos que nos aporta el novelista ondarrutarrar: «desde muy joven obtuvo una plaza en la Orquesta Sinfónica de Bilbao y, aparte de los conciertos clásicos, por las noches ofrecía actuaciones con su banda en cafeterías de la ciudad y alrededores, o tocaba en las fiestas que organizaban hasta el amanecer en el selecto Club Náutico de Getxo, donde se reunían los hijos de papá durante aquellos alocados y musicales años veinte, y donde conoció y trabó amistad con Manu de la Sota» (39). El grupo en el que Txomin tocaba la trompeta se llamaba *Elola Band*, con el que viajaría a Nueva York. Supongo que el apodo de «Turuta» lo utilizaría cuando se dedicaba a esta música.

El capítulo inicial de la primera parte de la novela lleva como título «Noche de artistas en Ibaigane», título homónimo del lienzo del

pintor Antonio Gezala, que será otro de los que participan en la puesta en marcha de *Eresoinka*; el cuadro recrea una fiesta celebrada en el palacio bilbaíno en 1927, organizada por de la Sota y donde Gezala retrata la banda que interpreta la música, entre ellos a Letamendi. Más adelante, cuando se encuentren en París, Uribe recreará un diálogo entre Letamendi y Gezala:

Más tarde, entre los bocetos, Letamendi encontró varios esbozos del cuadro *Noche de artistas en Ibaigane*, pintados a la acuarela.

—Antonio, siempre me he preguntado por qué nos pintaste sin rostro.

—Porque no quería que se reconociese a nadie. Aquella fiesta ocurrió de verdad, pero para mí lo más importante era el cuadro en sí mismo, los colores, la composición. No quería un retrato. No era para nada esencial que se os reconociera. Me inspiré en un hecho real, sí, pero al final mi intención siempre es crear una realidad diferente. Me interesa lo que quedó de aquella fiesta en mi memoria, la sensación que me causó y ser capaz de transmitir todo eso de la forma artística idónea. Para mí eso es lo fundamental, lo que yo percibí, no lo que en verdad sucedió. El acontecimiento no, sino su impresión en mí. (95-96).

En una entrevista que Félix Ibargutxi realizó a Uribe para *El Diario Vasco*, ante la afirmación: «Así pues, ha hecho literatura en base a hechos reales», el novelista responde en los siguientes términos: «Pues sí. Hace poco estuve en el *Hay Festival*, en Arequipa, y David Foenkinos, que escribió *La delicadeza*, me dijo que eso es lo que se hace hoy en día en Francia: novelar historias verdaderas, pero sin saber del todo lo que hay detrás de la historia, por lo que acaba siendo un proceso de búsqueda. Es un cambio de paradigma muy hermoso». El periodista le comenta que: «Casi ha trabajado como el periodista que elabora un reportaje de investigación», a lo que el novelista matiza: «Pero este libro no es como los de Truman Capote, que se inventaba la mitad de las cosas, y tampoco está escrito de manera demasiado periodística, sin valor literario». Es decir, estamos ante la ficcionalización de hechos reales, pero con la mirada literaria de Kirmen Uribe, utilizando la técnica de Gezala en sus cuadros.

La mayoría de los datos sobre la vida de Letamendi son los que nos aporta Uribe en su novela:

Cómo se convirtió en comandante de todo un batallón de soldados un simple trompetista de orquesta sin el menor conocimiento del régimen militar y de su férrea disciplina e, incluso, en su condición de músico, habituado justo a lo contrario, a la improvisación y a la libertad de las noches de conciertos en garitos de ciudad, cómo aun así Txomin Letamendi logró su ascenso hasta comandante es una pregunta a la que no he podido responder con certeza, aunque debió de producirse por la suma de dos factores: de un lado, ya contaba con treinta y cinco años y destacaban su relativa madurez y experiencia vital; del otro, gracias a su conocimiento exhaustivo de los montes de los alrededores de Bilbao, los cuales había recorrido docenas de veces debido a su temprana afición montañera. (47).

Un dato que sí se conoce es que “a punto de caer Bilbao, cuando, como último recurso para la defensa del Cinturón de Hierro, se envió un destacamento a posicionarse en un emplazamiento tan estratégico como expuesto al enemigo, Txomin se subió a un montículo y, desde allí encaramado, despidió a los soldados al sonido de su trompeta.” Les dedicó el *Agur Jaunak* (49). Tampoco hay datos fiables sobre su salida de Bilbao, «el rastro de Letamendi reaparece gracias a un certificado médico francés con fecha del 17 de junio de 1937, en el que se acredita que tal día pasó un reconocimiento de salud en el puerto de Baiona» (51).

Continuando con la narración-investigación de Uribe: «Gracias a un compañero en el exilio llamado Pako Zamakona, quien lo acogió en su estudio del número 26 del Boulevard Saint-Denis, Txomin enseguida encauzó su vida en París y se ganó el sustento gracias a sus dotes de trompetista después de que, tras una prueba de acceso, fuera admitido en la orquesta de tangos del reputado compositor uruguayo, nacionalizado argentino, Francisco Canaro, y bajo su batuta actuó habitualmente en el hotel Ambassador y en el prestigioso teatro Olympia» (51-52). En la visita que al castillo realiza el lendakari, Kirmen Uribe introduce un diálogo entre éste y el músico:

—Bueno... ¿Y? Me ha contado Manu Sota que tienes un éxito estupendo con la orquesta de Canaro en París.

—Sí, lo mejor es que te vengas una noche con tu mujer y lo compruebes con tus propios ojos. ¿Os atreveríais a bailar un tango?

—La cintura no me lo permite, Txomin, ni el cargo tampoco. Tenéis un nuevo cantante, ¿no?

—Sí, Luis Mariano. Se puso enfermo el cantante habitual y le comenté a Canaro que yo conocía a un joven que cantaba como los ángeles.

—Te refieres a Luis, el de *Eresoinka*.

—Sí, y ahora Canaro no quiere saber de ningún otro. Se ha enamorado de la voz de Luis Mariano.

—Le espera una gran carrera a ese muchacho, si la situación no empeora demasiado. (93)

Pero ¿cómo nos narra Uribe la llegada de Karmele a *Eresoinka*?:

—¡Uf! Y tú Karmele, ¿cómo conseguiste llegar hasta aquí?

—Yo acabé de enfermera en el ejército y me movía por donde iban los gudaris. Me puse a las órdenes del doctor José María Bengoa; le conocía de mi trabajo en el hospital de Basurto. Al principio montamos un hospital de campaña en Limpias. El bombardeo horrible de Karranza lo sufrió allí mismo...

—A Karmele se le humedecieron los ojos al recordarlo—. Cada vez estábamos peor. En el último momento conseguimos embarcarnos junto con muchos soldados heridos en el *Santander*. Así llegué a Lapurdi. Luego nos instalamos en el hospital de *La Roseraie* y, con el doctor Aranguren, nos dedicamos a atender a los soldados que cruzaban la muga. Fueron días terribles, aunque siempre quedaban momentos para el consuelo, ya sabes. Hasta formamos una coral de enfermeras.

—¿No será verdad?

—Pues sí, y mira por dónde, mientras trabajaba en el hospital de La Roseraie, se presenta mi primo Paulin y me dice que necesitan voces para la coral de *Eresoinka* que se está formando en Sara. Y todo lo demás, hasta el día de hoy, ya lo sabes, Txomin. (85-86).

Pero volvamos un poco al inicio de *Eresoinka*, en el que no fue fácil conseguir las voces para el coro, a lo que habría que unir el que fuera un coro mixto, como bien lo recogen Anasagasti y San Sebastián: «Pero no solo era cuestión de dispersión. Había problemas para incorporar mujeres al grupo. Pedro María de Gárate habla de “dificultades de familia”. No estaba bien visto que mujeres jóvenes y solas conviviesen con hombres. En el reglamento de *Eresoinka*, se especificaban las obligaciones de unos y otras en determinadas cuestiones: “El espíritu

del reglamento es convertir *Eresoinka* en una familia vasca con sus mismas costumbres. Los hombres no tienen hora impuesta para retirarse. A las mujeres se les pide estén en el hotel a las diez, por el respeto que se deben a sí mismas” (78). Este último párrafo pertenece a una carta de Telesforo Monzón a José Antonio Aguirre (Brexelles, 15 de febrero de 1938). Claro, una familia católica, lo que motivó que el lendakari nombrara un capellán para *Eresoinka*, además de contar con el apoyo de otros dos sacerdotes integrantes del coro.

Kirmen Uribe: recrea este ambiente así:

La mayoría de los cantantes, bailarines y músicos vivían allí como si formaran parte de una comuna, aunque en verdad no fuera para tanto y de hippy tuviera poco, ya que hombres y mujeres dormían por separado y, además, siempre andaba un cura merodeando, ojo avizor, por si alguno pecaba, pero sí que acondicionaron las dependencias para disponer de una pequeña taberna, un comedor y una capilla, y aprovecharon la finca para montar una pequeña granja de animales. Bajo un árbol gigantesco del jardín, instalaron algo parecido a un escenario, donde realizaban los ensayos. La vida siguió su curso en el Château de Belloy y, conforme pasaron los días y los meses, los huéspedes se adaptaron a la convivencia en armonía y se sucedieron los noviazgos y los matrimonios. (66-67).

Del acercamiento entre Txomin y Karmele voy a destacar el que inicia, precisamente, el capítulo «Amor en Belloy»:

Un huevo rodó sobre la hierba recién cortada y giraba de tal manera que la punta más achata de su cáscara trazaba una trayectoria curva impredecible, como la de una rueda que se escapa de un carrito de bebé, hasta que Karmele lo atrapó con su mano.

—Txomin, ha sido culpa tuya. Tenías que haberte callado, —le recriminó entre risas.

En los jardines del Château de Belloy, Karmele participaba en una divertida carrera junto a otras mujeres de *Eresoinka*. Con las manos sujetas a la espalda, ganaba quien cruzara la meta sin que se le cayera el huevo de una cuchara que debía sostener con la boca por el mango; huevos que habían cocido previamente para que no se rompiera contra el suelo ni se desperdiciaran así alimentos en aquellos tiempos de penuria. Karmele ocupaba la primera posición cuando se le cayó el huevo por un descuido del que enseguida culpó a Txomin, quien la había distraído desde el inicio de la carrera

debido a los exagerados gestos y gritos de ánimo que profería desde lo alto de un muro, tan desmedidos y graciosos que a Karmele le había entrado la risa sin remedio. (77-78).

Como escribe Uribe, «Entre ardientes juegos y caricias dulces, Karmele no tardó en quedarse embarazada» (100). El tema del embarazo está tratado de una forma bastante suave teniendo en cuenta el fondo católico donde se desarrolló la aventura cultural, pero se resuelve con la alegría del nacimiento de su hija Ikerne y posterior boda: «Pocos días más tarde, el día de San Ignacio, el último día de julio —el cumpleaños de Karmele, además—, Txomin Letamendi y Karmele Urresti se casaron en el Château de Belloy, mediante una sencilla ceremonia que ofició Joseba Urresti, el hermano cura, y que contó con el lendakari Agirre como notario, pues él firmó el certificado de matrimonio. Karmele lució un vestido blanco vaporoso de corte imperio que disimulaba su tripa de puérpera. Cumplía veinticuatro años» (106). Su amigo Manu Sota no pudo asistir a la boda, pero recibe una carta de Antón Irala, fechada el 3 de agosto de 1939, donde se lo cuenta:

El día de San Ignacio estuve en el Château pasando el día y presenciando la boda del bueno de Txomin. Resultó muy hermoso, y la boda, no exenta de emoción. Los casó un hermano de la novia. A pesar de la fecha tan trascendental para Txomin, éste no eludió los requerimientos del público, y más de una vez tocó el cornetín. Por cierto, que ejecutó el himno de los Gudaris, la alegría general se transformó en un campo de sollozos. Así que no faltó de nada. (107).

Una de las preocupaciones de Karmele al quedarse embarazada: «es que no sé qué va a pasar. Todavía no se lo he dicho. Estoy perdida. Txomin es quince años mayor que yo, nos conocemos hace pocos meses... Tal y como están las cosas, quién sabe si seguiremos juntos» (101). Ellos seguirán juntos hasta la muerte de Txomin, demasiado temprana, pero lo que sí estaba a punto de acabarse era el grupo *Eresoinka* y con ellos, un segundo exilio; esta vez hasta Venezuela, llegando a Caracas, el 12 de mayo de 1940, donde permanecerán hasta 1943 cuando la familia Letamendi Urresti regresa con destino a Barcelona: «En el Cabo de Buena Esperanza se embarcó un agente secreto vasco, sí, pero también, y en apariencia, un simple músico y padre de familia» (177). Fue una vuelta marcada por la tragedia familiar. Pero eso se corresponde con la segunda parte de la vida de los protagonistas.

Bibliografía

- AGUIRRE Y LECUBE, José Antonio de: *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín*. 1.^a de. 1943. Madrid: Foca, 2004.
- ANASAGASTI, Iñaki, Koldo SAN SEBASTIÁN: “*Si caemos sigan cantando*”. *Eresoinka por dentro (1937-1939)*. Bilbao: 2020, Ikeder.
- ARANA MARTIJA, José Antonio: *Eresoinka. Embajada Cultural*. Vitoria: 1986, Servicio Central de Publicaciones Gobierno Vasco.
- BARAÑANO, Kosme M.^º de: “Eresoinka”. *Muga* 13 (Febrero 1981): 87-90.
- IBARGUTXI, Felix: “Kirmen Uribe: ‘Mi madre siempre decía que Karmele Urresti tenía una buena historia detrás’”. *El Diario Vasco*, 19 de diciembre de 2016.
- REGNIER, Philippe: *Ereseoinka. De Sara à Paris*. Bayonne: 2013, Éditions Iru Errege
- URIBE, Kirmen: *La hora de despertarnos juntos*. Traducción de José María Isasi, Barcelona: 2016, Seix Barral.

DEL GRITO AL CANTO EN *TRÁNSITO* DE MAX AUB

**Rebeca GÓMEZ CIFUENTES
(Hamaika Bide Elkartea)**

“En la música todos los sentimientos vuelven a su estado y el mundo no es sino música hecha realidad”.
Arthur Schopenhauer

¿Quién no ha viajado alguna vez en el olor de un plato recién cocinado? ¿Quién no ha sentido cerca a la portadora del aroma que hoy nos lanza la dependienta? ¿Quién no ha transitado mil veces por una canción de la infancia? Cuando una percepción sensorial nos despierta un recuerdo, lo denominamos *efecto proustiano*. Dicha caracterización se la debemos al novelista francés Marcel Proust y su extraordinario y famoso pasaje de la magdalena¹. Según muchos expertos, el verdadero responsable del *efecto proustiano* no es el sabor, es el olor. Porque el olfato es, posiblemente, el sentido más relacionado con la memoria, ya que está conectado con áreas que generan respuestas emocionales a los olores y los vinculan con experiencias. Cada sentido aporta un marco de referencia distintivo a través del cual se percibe el mundo.

¹ En él, un personaje recuperaba vivamente un recuerdo de su infancia saboreando uno de estos dulces. Porque era el mismo sabor de la magdalena mojada en té que le daba su tía cuando era pequeño.

De esta manera, los sentidos no sólo existen en tanto mecanismos fisiológicos generando *sensaciones*, sino que además poseen una cualidad cultural que es la que permite mediar entre la realidad y la experiencia (Merleau Ponty, 25-27). El poder de nuestros sentidos es inmenso, con un “simple” sonido, sabor u olor podemos retrotraernos a instantes del pasado que creímos olvidados, pero que permanecen en algún lugar de la memoria y son revividos tras haber sido pulsada la tecla correcta. Un papel destacado en esta re-vivencia lo juega la música, siendo capaz de situarnos de nuevo en ese lugar que dejamos atrás. A través de la escucha los sujetos distinguimos y actualizamos los espacios sonoros, construyendo y reconstruyendo nuestra identidad y memoria, nuestra forma de relacionarnos y nuestra manera de ser y estar en el mundo.

“No recordamos días, recordamos momentos” C. Pavese

Los sonidos poseen un carácter referencial que excede los rasgos acústicos e incide en la representación del espacio. Hace poco se hizo viral el video de una anciana que, sentada en una silla de ruedas, con los ojos cerrados, ejecutaba con sus manos movimientos de ballet como si estuviera frente a un auditorio repleto, mientras escuchaba la famosa pieza de Chaikovski. Lo cierto es que no estaba frente a un abarrotado auditorio, sino en un geriátrico. Su nombre era Marta González, padecía alzhéimer y murió poco después de la grabación del video, pero había estudiado ballet en Cuba y los compases del *Lago de los Cisnes* no los había olvidado a pesar del avance de la enfermedad. El lugar, el instante, los recuerdos, se activaron al escuchar la música. ¿Cómo puede ocurrir esto, si uno de los lugares más afectados por el alzhéimer es el hipocampo? Podemos afirmar que “la música es la llave de entrada a muchos recuerdos que se encuentran todavía alojados en nuestra memoria, a pesar de que suframos una enfermedad degenerativa”, explica Lucía Amoruso². Además, al ser los pacientes quienes escogen las canciones, se registran aún mejores resultados porque toda la información que rodea nuestras canciones favoritas se relaciona con el tipo de memoria que activa en nosotros y de cómo ha ido almacenando los recuerdos. Además, cuando una canción nos gusta la

² https://psicologia_udp.cl/?persona=lucia-amoruso

repetimos constantemente, lo que favorece que quede grabada en nuestra memoria y condiciona la manera en que reaccionamos al escucharla nuevamente.

La memoria es un proceso psicológico imprescindible para codificar, almacenar y recuperar información. Dicha recuperación puede producirse de forma involuntaria (memoria implícita) o deliberada (memoria explícita) pudiendo retrotraemos al pasado para recordar algo que ya sucedió (memoria retrospectiva) e incluso anticiparnos al futuro para obtener información sobre algo que ocurrirá (memoria prospectiva). Hay informaciones que se pierden rápidamente y otras que permanecen en nuestro recuerdo toda la vida. Es la increíble aptitud por la cual podemos retener y recordar el pasado. Como suponemos, la memoria no es algo homogéneo, no es un bloque único, sino que, los diferentes tipos de memoria están relacionados entre sí y se solapan. De este modo, una canción puede trasladarnos a un momento concreto, como el nacimiento de un hijo, un acontecimiento inolvidable o simplemente el viaje a una tarde cualquiera, pero con el “artífice” de dicha melodía. La voz que canta la conocemos bien, conocemos sus rasgos, sus historias y la conexión que mantiene con nosotros, activando también la memoria semántica, identificando música, hechos y conceptos. La música se hace palabra.

“A veces llamamos escuchar música a lo que, en realidad, es escuchar recuerdos” C. M. Cortés

Como comentábamos en líneas anteriores, la música, considerada un lenguaje universal, destapa los recuerdos y los devuelve a la vida. Determinadas canciones nos trasladan a un tiempo remoto, nuestro cuerpo y nuestra mente viajan a ese instante concreto y de nuevo *somos* la persona que éramos en aquel momento. A dicho proceso se le conoce en psicología como “golpe de reminiscencia”. No es mera nostalgia, es mucho más intenso, incluso podemos experimentar las sensaciones que recorrían nuestro cuerpo en ese preciso instante.

El reconocimiento de que el arte musical era practicado antes de aparecer la agricultura y de que no existe grupo humano sin actividad musical, sólo puede explicarse porque ésta pudiera haberse encargado de sincronizar el estado de ánimo, favoreciendo la preparación de las actividades colectivas. Desde el inicio de los tiempos, los conocimien-

tos que iban creando las primeras civilizaciones en las diferentes culturas pasaban de generación en generación a través de la tradición oral. De ello dependía la supervivencia de la especie. A pesar de la cantidad de teorías que manejamos, no sabemos a ciencia cierta en qué momento apareció la música en la vida del ser humano. Entre todas ellas hay una hipótesis sugerente: alude a la música como la herramienta que usaron las primeras madres para calmar a su descendencia. “En la prehistoria, las madres tenían que dejar a sus bebés a intervalos regulares para tener las manos libres para otras actividades, y usaban una forma temprana de hablar como bebés, o ‘modo maternal’, para tranquilizarlos”, explica Dean Falk, antropóloga de la Universidad de Florida en su libro *Cómo los humanos lograron sus palabras* (Falk, 134). Somos capaces de comprender la música antes que las palabras y es la musicalidad, el tono con el que nos hablan especialmente nuestras madres, lo que favorece la creación de nuestro primer vínculo social, que marcará nuestro futuro, y abrirá los primeros canales de la memoria. Robert Zatorre, músico, psicólogo y fundador del laboratorio de investigación *Brain, Music and Sound*, le explica a BBC Mundo que cuando escuchamos una melodía nuestro centro de placer se activa liberando dopamina y produciendo la felicidad, pero ahí no acaba el proceso sino todo lo contrario. A menudo, la música toca nuestras emociones y produce sentimientos. La música no solo crea memorias y evoca emociones, sino que también condiciona nuestro comportamiento y nuestros recuerdos. Al final, las canciones remiten a lo más universal y común que tenemos los humanos, que no es más que la emoción. No es solo una forma de arte, sino una herramienta poderosa que puede provocar cambios emocionales, cognitivos e incluso físicos, afianzando su papel vital en la sociedad. Es la memoria sonora³ (Herrero y Lutowicz 169-181) que se activa con los sonidos más cotidianos y sobre todo en determinados momentos históricos, cuando de la percepción de un

³ De este modo, el concepto de memoria sonora podría definirse como los diversos valores semánticos que adquieren los sonidos en función de la experiencia social y cultural de cada individuo, y que deriva del recuerdo emocional que éste tiene asociado a dicho sonido. Así, un mismo evento sonoro puede tomar distintos significados en función de la persona que los perciba, independientemente que ambos lo escuchen en el mismo momento. Por otra parte, ese cúmulo de significaciones particulares pueden ser afines entre distintos sujetos, construyendo así la memoria sonora de una comunidad.

sonido y del reconocimiento de su significado depende nuestra supervivencia ante una situación límite⁴.

Cuando definimos anteriormente el concepto de memoria sonora nos referimos a él como una construcción basada en la experiencia social, cultural, emocional y hasta psicológica. Los sonidos que recordamos son aquellos que toman un valor concreto para cada uno, y ese sentido se funda en un vínculo con el entorno, que puede ser permanente o circunstancial, pero en cualquiera de los casos será significativo para el individuo. Debemos tener en cuenta que uno no recuerda solo, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares, los recuerdos individuales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales⁵. Todas estas consideraciones nos llevan a contemplar al sonido como generador de conocimiento. Hablamos de música y pensamos en voz, pero ¿y el silencio?

“El silencio es tan profundo que lastima nuestros oídos” Hariri Murukami

El silencio que rodea cada sonido permite que el sonido signifique. Esta concepción se acerca a la visión oriental del silencio. Para ellos “es por el vacío que un vaso contiene, que un laúd suena, que una rueda gira, que un animal respira”⁶.

El silencio es una propuesta de expresión para Max Aub sobre todo en sus textos dramáticos. En el género teatral, para algunos más que en ninguna otra manifestación artística, es posible la plasmación del silencio de la palabra en el gesto del actor, en la luz de la escenografía o en la ausencia de la música o cualquier otro efecto sonoro. El final de *Morir por cerrar los ojos* ratifica este tandem expresivo. María, que se siente ultrajada porque se ha vendido para nada y ha sido

⁴ Todos recordamos la relación de Ana Frank y el resto de judíos con los sonidos mientras permanecían escondidos en la habitación trasera de unos almacenes. El sonido suponía la posibilidad de ser descubiertos y denunciados a la Gestapo.

⁵ <https://archive.org/details/ricoeur-paul.-la-lectura-del-tiempo-pasado-memoria-y-olvido-ocr-1999>

⁶ <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/5616>

violada, alza la voz en señal de protesta y aunque intentan silenciarla, consigue entonar el himno nacional que es seguido por los presos y los soldados (Aub 2007, 230)

Por lo que fuere, quizá por la fuerza de su himno nacional, los Soldados no se atreven a ello [callarla]”. Sin embargo, los himnos, componentes propios de los que refuerzan las características de la unión y de la hermandad, arranca “de los pechos de los internados, con la emoción de la muerte y los más diversos acentos, sale, a coro, La Marsellesa.

Este final se contrapone totalmente a la propuesta de silencio absoluto de *San Juan* (Aub 2006)⁷. Aub potencia nuestro sentido auditivo, sin embargo, el significado es el mismo: la tragedia.

“(atrueña la sirena del barco. Todos se sobrecogen) [...] Se oye, jadeante, el luchar desacompasado de los motores, el ulular del viento el ruido de las olas al romper contra el casco del San Juan. Todos estos ruidos se combinan” (155 y 159) “el ruido de las máquinas se hace más intermitente” (173); “la luz empieza lentísimamente a bajar” (174); “el ruido de los motores es cada vez más intermitente”, “los motores han acabado por cesar” (175); “se arma un gran barullo” (176); “algunos sirenazos débiles” (177); “la luz baja visiblemente”, “sube el ruido del viento y el mar” (178); “viento, mar, rezos”, “luz imperceptible” “el grito de lucha de su club” (179); “la luz se apaga” (180); “se apaga la vela. Suben los ruidos y al momento cesan”. Los sonidos y la luz se disponen en un perfecto equilibrio conforme la luz disminuye, aumenta el ruido hasta desaparecer”. “Oscuridad, silencio” “Silencio absoluto” (181).

“Llegamos a estar cansados y fatigados de nuestros sentimientos cuando se acercan demasiado a menudo y duran demasiado tiempo” Pascal Mercier

La mente emocional es mucho más rápida que la mente racional y se activa sin pararse a considerar lo que está haciendo porque desde el punto de vista evolutivo, los organismos que se detienen a reflexionar tienen menos probabilidad de sobrevivir. Las emociones, por tanto, juegan un papel adaptativo con el cual la emoción prepara

⁷ *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio.

al organismo para la acción. Además, al expresar nuestro estado de ánimo y el de los otros, facilitan la interacción social para que podemos predecir comportamientos. Una emoción se transforma en sentimiento cuando somos conscientes de ella y emitimos un juicio sobre la misma. No hay sentimiento sin emoción. Ambos tienen que ver con lo irracional, es decir con la manera subjetiva con la que experimentamos una situación. La amígdala asume el control y realiza una comparación emocional asociativa. Así, cuando un suceso se asemeja a un recuerdo del pasado cargado emocionalmente, la mente emocional responde activando los sentimientos que acompañaron al suceso en cuestión, es decir, reacciona al momento presente como si se hallara en el pasado⁸. La cuestión del significado de la música no puede desvincularse de su interacción con la emotividad de la naturaleza humana, es decir, la respuesta emocional frente a un estímulo musical está estrechamente vinculada con el significado que cada individuo le otorga⁹. Debemos considerar el elemento subjetivo de cada oyente, su historia personal y su estado de ánimo en el momento de la escucha, sus anhelos, conflictos, carencias, recuerdos, tristezas y alegrías. Por su capacidad para actuar sobre las emociones de los oyentes y por ser un medio ideal para popularizar mensajes simples y claros, la relación entre música y sociedad es innegable y constante a lo largo del tiempo. El canto ha demostrado su eficacia ya que procura mensajes que prenden en la gente con independencia de cualquier otro aspecto cultural o social. Además, posee “unas propiedades idóneas para anclar experiencias en el tejido neuronal de la memoria” (Goleman, 345). Sobre todo, cuando está bien estructurada, la música es una de las formas más rápidas y seguras de evocación capaz de sumergirnos emocionalmente en cualquier tiempo o lugar. Ha infundido coraje al pueblo, ha ayudado a recordar las gestas y los personajes más importantes de la historia, ha sido vehículo de los distintos enfoques sociales y además ha perdurado en el tiempo como un instrumento de huida a las frustraciones e insatisfacciones (Baer, 18)¹⁰.

⁸ Curiosamente, un ensayo demostró que esos efectos solo se producen ante voces reales, no sintéticas. Tenemos, por ende, un mecanismo nervioso especializado para captar la emoción en el lenguaje.

⁹ <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-emociones-y-la-musica/html/>

¹⁰ Son la literatura, la música y las artes las que permiten experiencias “minoritarias” frente a las versiones oficiales.

“Dice la leyenda que el cisne canta antes de morir; sólo el hombre canta antes de matar”. La frase se refiere a la antigua creencia de que los cisnes producen un sublime canto en el momento justo antes de morir, después de haber estado en silencio la mayor parte de su vida. Así, desgraciadamente, podemos afirmar también que “todas las guerras y revoluciones se hacen al son de cánticos y músicas, por paradójico que esto pueda parecer” (Vega Toscano, 177-193) para lograr un sentimiento de unidad e identificación en todos los que escuchan. Los artífices de estos cantos son conscientes de que lo que se necesita en esos instantes es un repertorio de experiencias vitales que sacuda, evoque, emocione, que nos haga sentir, nos identifique y nos provoque una reacción determinada. Quizá nos encontraremos con composiciones que no pasarán a la historia de la música, pero que son obligadas si lo que pretendemos es reflejar la música de la Historia, porque no hay nada tan verdad como un sentimiento colectivo. Son las historias de la gente que las vivió las que han traspasado el terreno de lo histórico y se han instituido en el ámbito de lo simbólico.

“Exilio, es el otro nombre de la muerte” Shakespeare

Hablar de exilio supone hablar de la frustración más absoluta del ser humano. Se trata de una experiencia traumática donde se quiebra el proyecto vital, a la que debemos añadir la derrota moral. Si además el exiliado es separado de sus familiares, perseguido, detenido, torturado o si se le considera extranjero en el país de acogida el trauma se intensifica y se ven incapaces de afrontar una nueva vida. Pierde su identidad, sentir que existe, el sentirse aceptado y reconocido por los otros, por su grupo y por su cultura.

Consiste en la unidad inseparable del hombre y de la calle por la que camina, del café donde toma un trago, de las informaciones que recibe, de las relaciones que establece. Cotidianidad que es a la vez una percepción y vivencia de la experiencia compartida en un mundo compatible grupalmente. Cotidianidad que supone continuidad de tiempo y espacio, repetición de significaciones, reconocimiento de sí y de la propia experiencia, sin cortes ni rupturas (Carrasco, 89).

Esta pérdida de identidad le imposibilita en muchas ocasiones su “nueva” vida y los sume en un profundo fracaso. El deseo de volver y recuperar lo perdido provocan una inestabilidad emocional y material ante la vana esperanza de una vuelta cercana.

La experiencia de desarraigo y de confrontación con el nuevo medio ambiente, definida en el lenguaje popular como ‘destierro y destiempo’, es decir, ‘desquicio’ de lugar y tiempo, significa para los afectados un proceso de transculturación de profundas consecuencias (Riquelme, 165).

Tratan de reaprender nuevas costumbres, a veces otras lenguas y, sobre todo tratan de aceptar la realidad en que viven, lo que alternan con el intento de mantener su identidad. A veces, no lo consiguen. Es la metáfora de Jano, la que ilustra de manera magistral el sentir del desterrado¹¹: La patria ha emigrado con nosotros y el grito gestado en el silencio de un pueblo que ama la libertad y lo da todo por conquistarla es un grito permanente que resuena en sus compatriotas. De este modo, en el exilio se recrean lugares donde se anhela estar y el “hilo musical” del país de origen guía sus momentos más íntimos. El tiempo más usado en la literatura es el presente, dándole así fuerza al rasgo de no ser un tiempo acabado, pero desde el que no se concibe el futuro¹². Alejados de la patria, no podrán ser partícipes de lo que en ella estaba acaeciendo; lo que dará lugar en muchas ocasiones a determinados patrones de conducta donde se intensifica la rigidez ideológica y se tacharán de traiciones muchas actuaciones, hasta llegar a comportamientos de *fetichización del sentimiento irracional de la lealtad*. En *Tránsito*, como en otras obras, Max Aub utiliza la traición amorosa como modelo de la traición política. Todos somos traidores porque vivir es traicionar.

¿Qué desterrado de su patria puede huir de sí mismo?
Horacio

Al terminar la contienda Max Aub se exilia. Restarle al hombre espacios en donde ser, deviene arte. Cree que lo decisivo es ser fiel a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio, aunque es inevitable que aflore la duda de si en realidad ha servido para algo. El exilio es

¹¹ Un (rostro) vuelto hacia el pasado, expresa la ruptura. El otro rostro mirando el futuro extraño.

¹² Va a establecer una serie de pautas que caracterizan el destierro. Distingue obligación, compromiso, lealtad, y fidelidad. La polítóloga aboga por la lealtad como la más duradera: se puede respetar u obviar, pero no traicionar. Cuatro términos que “invitan al conflicto” y que el exilio intensificará estas desavenencias.

el castigo por ser leal a sus ideas, pero los que se quedan pueden interpretar el viaje como una huida¹³. Y alza su voz contra ello, testimonia, grita la ruina física y moral de todas aquellas personas a las que la Historia les debe una explicación. Los exiliados —supervivientes-testigos-narradores— rememoran el pasado como si hubiera acaecido casi en ese mismo instante y lo dotan de una intensidad emocional que otorga a sus relatos una fuerza especial y en palabras de Pollack debe ser considerado un instrumento de *reconstrucción de identidad*¹⁴. Aub, ante esa necesidad de rearmar la existencia y a pesar de que el régimen se ha encargado también de que nadie lo lea, ve cómo el silencio crece, en palabras de Octavio Paz: “Brotá del fondo del silencio otro silencio, aguda torre, espada, y sube y crece y nos suspende y mientras sube caen recuerdos, esperanzas, las pequeñas mentiras y las grandes, y queremos gritar y en la garganta se desvanece el grito: desembocamos al silencio en donde los silencios enmudecen¹⁵”. Sus personajes viven, gritan, se levantan de la obra y caminan hacia la verdad. Toda ideología, todo comportamiento, todo vale porque todo fue.

Entre el “lector” y los personajes se producen transferencias cognitivas, emocionales... que pueden ser pensadas como aprendizajes y a partir de aquí, entra en juego el trabajo de la memoria colectiva y la elaboración del relato común. La memoria no es recuerdo subjetivo de cómo éste o aquel individuo vivió un suceso, sino la proyección pública de esa experiencia sobre el presente. No es una memoria histórica sino una memoria que pide Historia. El dolor necesita espacio para poder expresarse y las formas esenciales son el *grito*, el *llanto* y el *canto*. El grito retrotrae al hombre a una fase prelingüística y precultural, incapacitado para articular su experiencia del mundo. En el llanto la subjetividad se vuelve lágrima y deviene imagen, pero en el canto el dolor adquiere voz, modulación y tono. La muestra del dolor inasumible es el grito que pide auxilio, compañía. Sufrir el sufrimiento del otro

¹³ Esto es manifestado por una amiga de Rodrigo Muñoz en Las vueltas cuando afirma: Tú regresas ahora. No sabrás nunca lo que fue esto, de 1940 a 1950. Las cárceles llenas. El miedo. El hambre... Metida en una poza sin que nadie se acordara, ni quisiera acordarse, de mí. Vosotros, fuera: en diez años, nadie me envío ni un saludo...

¹⁴ Idea expresada por Pollack.

¹⁵ <https://ciudadseva.com/texto/silencio-paz/>

es, al final, el modo de acompañar su propio dolor. Como dice María Zambrano, el escritor “espera como el que se queja, ser escuchado, espera que al expresar su tiempo se cierre su figura, adquirir por fin la integridad que le falta (77)”. Primero en el contexto sociocultural de la República y después en el largo exilio de los republicanos españoles, Aub es consciente de pertenecer a un pasado próximo que es susceptible de iluminar y dar lecciones al presente. Concretamente su teatro posee contenido y esencia de identidad, conserva “esquemas” o “sistemas” que tienen estrecha relación tanto con la memoria histórica como con la memoria colectiva y tiene como función principal la legitimación de la cohesión grupal. El teatro de Aub es más bien un teatro pirandelliano donde los actores se van encontrando el planteamiento dramático en lugar de que éste sea previo al espectáculo. Los personajes dialogan, polemizan, discuten ante el espectador y hablando, se descubren ante él. Un teatro vanguardista, de ideas, de conflicto permanente del yo interior de los personajes, más en la línea de Valle Inclán, donde retoma el eterno problema de la incomunicación del ser humano y que lleva implícita una imperativa “invitación” a la acción. Su lucha lleva el germen de un mañana más hermoso, por eso los personajes que nos presentan son sobre todo hombres de palabras, que razonan y debaten, que piensan¹⁶.

*“En el exilio, la melodía de la patria
se convierte en un eco lejano que nos tortura”*

Max Aub entiende su estancia en México como una espera, como un estado transitorio que no puede durar muchos años; por ello, no conviene adaptarse en exceso a la nueva vida en los primeros años de exilio. El conflicto entre esperar una pronta vuelta a España y la necesidad de arraigarse definitivamente a la tierra que le acoge, queda reflejado en la obra teatral *Tránsito* (1944). Plantea un acontecimiento único con varias voces que lamentan y piensan su tragedia. Voces que no siempre *pueden* hacerse oír. No sólo fue un antídoto para luchar contra la derrota moral que supuso el fracaso militar, sino también el medio con que lidiar la tergiversada historia oficial gestada por el régimen franquista porque, desde la instauración de la dictadura, la historia estaba contraída bajo la mentira.

¹⁶ <https://www.redalyc.org/journal/6958/695878997013/html/>

Poco después de llegar a Méjico publica *San Juan*, en 1942, donde nos plantea el exilio como una tragedia colectiva donde también la culpa es compartida. La frustración es el estado final del exiliado. Si revisamos “Los Transterrados” compuesta por 4 obras: *A la deriva 1943*, *Tránsito*, *El puerto*, *El último piso 1944* notaremos que la situación límite de los personajes culmina en el último piso, un lugar que no da a ninguna parte. *Tránsito*, que destaca por contener la primera referencia directa al problema del regreso, es quizá una de las mejores, porque en ella se comprende el desgarro del destierro en un personaje anclado entre dos mundos y dos vidas muy diferentes. La nostalgia retiene a Emilio en el pasado, impidiéndole sortear el presente. Cruz le conmina a que acepte el destino y él ejerce su libertad en el único plano donde puede hacerlo, el onírico. El sufrimiento se intensifica a medida que ese “tránsito” no tiene un final. Condenado a la invisibilidad incluso en su propia familia, pues también se ha desvanecido para sus hijos, el regreso tampoco es la salida puesto que no supone la reintegración social sino la mera presencia física. A pesar de que la obra esté escrita en 1944 presagia el fracaso de las ideas de cambio en la sociedad española.

Tránsito, una obra en un acto con un limitado número de personajes y un escenario único donde los personajes no están muy desarrollados, porque el autor no pretende ofrecernos soluciones, ni siquiera sabe si las hay, sino que lo que procura es plantear los problemas de la sociedad contemporánea: “Hay quien cree que la Historia es cuestión de señores. Yo no sé nada de los otros pueblos capitán. Aquí la Historia es cuestión del pueblo (Aub 1945, 261)”. No necesitamos más que a Emilio, despierto en su cama, mientras a su lado Tránsito, su actual compañera, duerme. Realidad y ficción se mezclan y nuestro protagonista comienza a hablar, lo que parece ser un hábito bastante usual, con la mujer que dejó en España, Cruz. La elección de los nombres nos va sumergiendo en el conflicto. La conversación nos hunde en la tragedia del exilio dejándonos claro que el problema no es solo espacial, “es curioso: de pronto el futuro ha desaparecido. Cada día es un paso en el vacío”. El protagonista da rienda suelta durante una noche de insomnio a todos los fantasmas, peligros, desasosiegos, inquietudes y miedos que atormentan su conciencia. Sobre todo, le preocupa el silencio epistolar de su hijo Pedro. “El que me preocupa es Pedro. [...] Yo sé que le metieron en la cárcel. [...] No sé por qué me niegas que se ha metido en política. Él era bastante mayor para

eso cuando yo me fui. Me quería más que ninguno”. Emilio reflexiona sobre el tiempo que no ha sido, y sobre el que no llegará a ser. Ni siquiera el exilio supone el fin de la amenaza, presente que a Pedro le ha sucedido algo:

EMILIO.- [...] Contéstame de una vez; ¿está en la cárcel? Estoy seguro de que le ha ocurrido algo grave.

CRUZ.- ¿En qué fundas tus presentimientos?

EMILIO.- En nada. Mejor dicho, sí: no me dices nada preciso de él. Hace meses me escribiste que pensaba como yo.

La figura de *Cruz* prende mientras se apaga *Tránsito* y vemos que “va vestida de luto” guarda silencio lo que inquieta aún más a Emilio. “¿Por qué no me dices nada de Pedro en tus últimas cartas?” El silencio es la eficaz arma que empuña Max Aub, porque hay silencios ensordecedores. Pedro, convertido en guerrillero, comparte con su padre unos valores y unos ideales, pero Emilio ante el giro que ha tomado España y la imposibilidad de estar a su lado, “la distancia engendra la impotencia”, “mi hijo ya no es mi hijo, el que hubiese sido mi hijo”, teme que sus hijos estén interpretando su exilio como una huida y un abandono. “Me echan en cara el que tuviera que huir, que abandonaros, como si fuera un ladrón. Como si fuese un extranjero” Cruz claro ejemplo de la metáfora “mujer nación”, trata de alimentar la esperanza del exiliado y evita hacer partícipe a Emilio de que su hijo Pedro ha sido fusilado por la Guardia Civil. Aun así, aunque Emilio decide acostarse, su conciencia le lleva a imaginar el diálogo con su mujer recriminándole al hijo de ambos que no escriba a su padre. Cuando Pedro explica su silencio, su respuesta no tiene vuelta de hoja y corrobora la temida obsesión de su padre:

PEDRO.- No. Él estará tan tranquilo, tan ricamente. La buena vida hace olvidar a los pobres. El café, el azúcar, el pan blanco, son muy buen telón para impedir ver desgracias y borrar los recuerdos.

CRUZ.- Estoy segura de que no es así.

PEDRO.- ¿Qué pruebas tienes? Cuatro cartas insulsas, escritas de cualquier manera. «Tengo ganas de veros». «A ver si este año es el último en que estamos separados». ¿Qué hace él por nosotros? Desunidos, desperdigados, con el único interés de forjarse una vida nueva en aquel nuevo mundo.

CRUZ.- No sabes, hablar por hablar.

PEDRO.- Que vengan aquí, a aprender lo que es vivir.

CRUZ.- Lo supieron.

PEDRO.- Y con eso ya basta, ¿no? «Ahora que sufran otros, ¡que nosotros ya llevamos lo nuestro!»

CRUZ.- ¿No es justo?

PEDRO.- No. O se es hasta la muerte o no se es.

Estas palabras son un jarro de agua fría. Su hijo Pedro, investido con la autoridad moral del dolor y sacrificio de ser un guerrillero caído en combate por defender los ideales que su mismo padre le inculcó, reprocha duramente a este y a todo el exilio republicano el egoísmo y el olvido frente a la buena vida y el *pan blanco*. Emilio corrobora un nuevo triunfo franquista: les han enseñado a odiar lo que amaban. Pedro es un héroe de tragedia, se ha enfrentado a un poder que rebasa sus fuerzas y ha sucumbido inevitablemente, pero con el honor de haber encarado la muerte, no como Emilio. En la cama de esa *habitación cualquiera* y por lo tanto presentada como ajena, como un lugar de paso, acostada junto a él, se encuentra *Tránsito*, que simboliza México. Esta cree que el desasosiego de Emilio es la consecuencia de “hace mucho tiempo que no tienes carta de tu casa. ¿Es eso lo que te preocupa?”. Emilio la manda constantemente a dormir, ella se acuesta. Necesita enfocar su cabeza y su corazón, en Cruz que finalmente confiesa:

CRUZ.- Pedro ha muerto. (Tránsito se acostó, se emboza.)
Pedro ha muerto.

EMILIO.- Ya lo sé.

CRUZ.- Volaron un puente.

EMILIO.- Cerca de Teruel. Lo leí en el periódico hace ocho días.

CRUZ.- Luego, los vino a buscar la Guardia Civil.

EMILIO.- Los fusilaron a medio camino. A él y a cinco más. Lo leí.

CRUZ.- ¿Cómo supiste que Pedro era uno de ellos? No venían los nombres.

EMILIO.- Eso se sabe porque sí. Nada más.

CRUZ.- Pero Pedro se escapó. Anda por el monte. Es guerrillero. No ha muerto.

EMILIO.- Se me hace muy cuesta arriba creerlo así.

CRUZ.- Te lo digo yo. Anda, acuéstate. Abrázala.

EMILIO.- Déjame.

CRUZ.- Abrázala, y piensa que soy yo.

EMILIO.- Pedro dormirá en tierra. ¿En tierra o en la tierra?

CRUZ.- En el pajar de la casa de unos labradores. No te preocupes. Toda España es guerrillera. Quizá no como dicen, pero de otra manera.

Al igual que otras obras del autor, *Tránsito* tiene estética de reportaje. La simultaneidad e inmediatez hace que el tiempo se torne intemporal, y que trascienda la cronología. Más allá del individuo y del acontecimiento, hay otra historia más lenta, la intrahistoria casi inmóvil de la relación del hombre con el medio que lo rodea. El tiempo de Aub es el tiempo geográfico, porque la guerra ha alterado el espacio. La historia de España es la historia de lo cotidiano porque Aub también es consciente de que la tragedia española va más allá de España. Ese trauma de cómo una vida particular puede ser completamente mediatisada y modificada por el devenir histórico. Los personajes se expresan en imperfecto porque no sienten el presente, ni el porvenir, parecen estar “muertos”. Lo único que poseen es pasado, por eso se afellan a unos recuerdos cada vez más lejanos y desdibujados. La discontinuidad de lo narrado, el paso de una historia a otra y de un personaje a otro, plasma el sinsentido de la existencia lo que concuerda con la forma que tenemos los humanos de captar la realidad. Es esta difusión de un alma en las almas lo que nos transporta de *Tránsito* a la universalidad de la Historia. Más que una mera actitud lúdica, la difusión de los límites de la realidad y la ficción en la literatura aubiana, ha de entenderse como un aviso a los lectores sobre la necesidad de ser críticos y activos ante lo leído. La música está bastante ligada a este tipo de planteamiento, se mece entre la ensoñación y la realidad más abrupta.

“La música es amor buscando palabras”
Lawrence Durrel

La Segunda República planteó un proyecto musical comprometido, la música es un arma más a la hora de luchar en una guerra, la música es una forma de expresión y una herramienta. Las palabras pueden tener más fuerza que un cañón y ser más afiladas que una espada, y cuando estas palabras se acompañan de una melodía que hace que inconscientemente las repitamos en nuestra cabeza, su poder de persuasión aumenta. Es el elemento de cohesión grupal, las canciones sirvieron para animar a las tropas a luchar y generar unidad, para resistir, aludiendo a los sentimientos más que a la razón¹⁷. El siglo XIX desarrolló la llamada “música programática”, es decir, aquella que es concebida no como algo puramente abstracto, sino como una experiencia creativa e intelectual reflejo de otros aspectos extramusicales. Dentro de ella, la ópera es el género que con mayor precisión permite la transmisión de un mensaje concreto. Convencido de que la música podía utilizarse como un agente de cambio social, Weill planteaba la resurrección de lo que él denominaba “*poder socialmente creativo del arte*”, o, lo que es lo mismo, su capacidad para despertar la conciencia política. El medio más poderoso para alcanzar este objetivo era, en su opinión, la ópera. Es la transformación de un género “socialmente exclusivo” en la manifestación artística de una “comunidad que avanza”.

En el año 2020, Jesús Torres con la colaboración del Teatro Real y el Español, crea una ópera de cámara edificada sobre la obra teatral *Tránsito* de Max Aub. Por un lado, Eduardo Vasco que se ocupa de la puesta en escena, y, por otro, Jordi Francés, al frente de una agrupación de 18 instrumentistas que reproduce, en pequeña escala, una orquesta sinfónica. La ópera de cámara es una acertada elección por la cercanía e intimidad con el público. La pieza mantiene intacta la literalidad en un 90 %, lo que supone un acierto al mantener su rudeza original. Austeridad, pocas palabras en carne viva que lo dicen todo. La dificultad vocal de los actores es enorme puesto que las emociones y conceptos que subyacen deben traspa-

¹⁷ No olvidemos que el adoctrinamiento franquista en las escuelas vino en parte por la música, en los campos surgieron composiciones clandestinas contra la reeducación y la tortura.

sar letra y sonido. Para ello, la voz es acompañada con instrumentos como el acordeón, el piano o la percusión, capaces de trasladarnos muy lejos en el tiempo y en el espacio. La escena en dos partes. A la izquierda aparece la cama con su robusto armazón de época en la que *Tránsito* intenta conciliar el sueño y, a la derecha, una peana inclinada que ocupa Cruz, a modo de virgen. España y México se conectan a través de las cartas que cruzan los personajes, entre los que hay que incluir otros dos masculinos. Son: Pedro, el hijo de Emilio, enrolado en el maquis, que considera a su progenitor un cobarde, y Alfredo, que irrumpie en el silencio de la noche para revelarle a su amigo la intención de regresar a España, lo que provoca una discusión, habitual entre ambos. Emilio acusa a Alfredo de traidor, Pedro y Cruz lo hacen con Emilio... Entretejiendo los sentimientos y las ideas de estos cinco seres desesperados Aub expone una tragedia universal en su dimensión radicalmente humana. Para Jesús Torres la falta de dogmatismo de la obra lucha contra la actual banalización del pasado. La atmósfera surrealista es reforzada por una partitura que lo que pretende contarnos es una historia de sufrimiento inacabable. Mientras los personajes vagan como sonámbulos, la música evoca la épica intensidad de su mundo interior, de lo épico al romanticismo, del melodrama clásico a la tragedia contemporánea, reforzada con unas proyecciones que intercalan escenas cotidianas de la vida en España y en México. Cuentan con el apoyo de una línea melódica favorable a la dicción castellana porque lo principal es que lo que cantan se entienda perfectamente y sugiera las emociones que esconden las palabras, porque lo realmente importante es contar una historia, no hallar respuestas¹⁸. *Tránsito* es esencialmente un canto de amor a la patria, a la libertad y a la dignidad. Y habría que añadir a la reconciliación. Emilio deja muy claro el camino que condujo, cuatro décadas después, a la cuestionada pero crucial transición, cuando le advierte a Alfredo en su amargo diálogo: “No te olvides de los otros. De los otros que eres tú, que son más tú que tú mismo”.

¹⁸ Dice Torres que «Quien venga a encontrar respuestas se equivoca, pues, lo que hallaremos son preguntas. Toda la ópera se podría entender como una pequeña ventana a la conciencia de quien vive en el exilio dentro de esa especie de sueño, de invención que tiene un punto borgeano y que, sí, se puede relacionar con este presente de dura pandemia que estamos viviendo».

*“El arte de la música es el que más cercano se halla
de las lágrimas y los recuerdos”*
Oscar Wilde

Lo que *Tránsito* ofrece no es lo que aquella época sabía de sí misma, sino lo que aquella época aún no podía saber y que sólo el tiempo ha revelado. Frente a un teatro histórico museístico hay otro en el que el pasado, indómito, amenaza la seguridad del presente. Un teatro que le haga incómodas preguntas al presente. No saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada. No hablar por la víctima sino hacer que resuene su silencio. El teatro, arte de la voz humana, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido.

Max Aub nos ha legado textos como *Tránsito*, cargados de *sacudidas*. Entendemos a Emilio, pero también a Pedro, Cruz y a la propia Tránsito, todo ello para crear la voz universal que espera justicia. Sonido y silencio. Desde las campanadas lejanas que dan comienzo a la obra y que parecen “tocar a muerto”, Emilio personifica la voz que retumba en su cabeza, exige hablar a Cruz mientras silencia a Tránsito —y viceversa— y asistiremos a la repetición de ciertas frases a modo de estribillo para que nos queden bien grabadas, a modo de exorcismo: “yo no tengo la culpa de que perdiéramos la guerra”, “para lo que ha de servir” o “acuéstate, abrázala como si fuera yo, dile que laquieres”. De nuevo un sonido, un timbre a las cuatro de la mañana y un Alfredo decidido a volver a España porque ha perdido “hasta el acento”. Voces que expresan dolor hasta llegar al clímax, el grito desgarrado de una madre que ve morir a su hijo en su regazo. Un grito que despierta la pesadilla y el silencio posterior… todo sigue igual¹⁹.

A *Tránsito*, la pieza dramática de Aub solo le faltaba música para transformarla en un lenguaje que todos entendiéramos, que expresara lo que no puede decirse con palabras, pero no puede permanecer en silencio. La música es un arma, puede cambiar a las personas y les

¹⁹ CRUZ: ¡Pedro! ¡Pedro! ¡Hijo! ¡Te han matado! Tu padre tenía razón: te mataron. ¡Mírame! ¡Levántate! Dime que es un sueño. ¡Grita que es un sueño! Despierta. ¡Despiértame! ¡Despierta tú, Emilio! ¡Emilio, óyeme! ¡Estás soñando! ¡Despiértate! (Se levanta.) Estás en México, en tu cama, con TRÁNSITO. Vuélvete, revuélvete; tócala; date cuenta. España está lejos. Lejos, tras el mar.

hace soñar juntas tratando de cambiar el mundo. El ritmo y la armonía encuentran su camino hacia el interior del alma. Todo el universo tiene ritmo, todo baila. Los que de niños nos hemos dormido acunados por las notas del “*El Barranco del Lobo*”, aquellos que recordamos perfectamente la emoción y el sentimiento patente en esa voz entonando “*La Internacional*”, los que hemos visto brillar de nuevo los ojos de nuestros abuelos al oír los compases de una copla, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que, para tener memoria, el mundo creó la música y mientras esta suene, nada muere para siempre.

Bibliografía

ALONSO, María Soledad, AUB, Elena. y BARANDA, Marta: *Palabras de exilio: De los que volvieron*. México D. F. Secretaría de Educación Pública. 1988.

ARANGUREN, José Luis: “La evolución espiritual de los españoles en la emigración” *Cuadernos Americanos*, XIV, n.º 38. 1953.

ARROYAVE, Myriam: “¡Silencio!... Se escucha el silencio”. *Calle 14*. Vol. 8. n. 11. 2013.

AUB, Max:

_____: *Teatro Completo*. Aguilar. México. 1968.

_____: *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997.

_____: *El Laberinto Mágico*. (2001). Pre-textos. Valencia. 2001.

_____: “Sobre algunos mitos fascistas”. *Aub, testigo del siglo XX*. Valencia. 2003.

_____: *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006.

_____: *Morir por cerrar los ojos*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2007.

AZNAR SOLER, Manuel: *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Renacimiento. Sevilla. 2003.

BAER, Alejandro: “La representación del Holocausto y sus límites”. *Raíces* n.º 50. 2002.

BECERRA, David: “Max Aub, el exilio y el abandono de la realidad”. UAM. 1984.

- CARRASCO, Juan Carlos. “Juntos lograremos amanecer”. En: Escritos sobre el Exilio y Retorno 1978-1984. FASIC. Santiago. Chile. 1984. 89.
- DÍAZ VIANA, Luis. *Canciones populares de la guerra civil*. Madrid: Taurus. 1985.
- DULONG, Renaud. “La implicación de la sensibilidad personal en el testimonio histórico”. *Revista de Antropología Social* n.º 13. 2004.
- FALK, Dean. *The Fossil Chronicles: How Two Controversial Discoveries Changed Our View of Human Evolution*. University of California Press. 2011.
- FUBINI, Enrico: *Musica e linguaggio nell'estetica contemporánea*. Turin. Piccola Biblioteca Einaudi. 1973. <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/153>
- HERRERO, Alejandro y Analía LUTOWICZ: “La memoria sonora. Una nueva mirada para la historia argentina reciente”. En S. Espinosa (Comp.) *Escritos sobre Audiovisión: lenguajes, tecnologías, producciones*. Libro 4. Lanús. 2010. 169-181.
- LACAPRA, Dominick:
- _____: *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2005.
- _____: *Historia en tránsito, Experiencia, identidad, teoría crítica*, Traducción de Teresa Arijón, FCE. Buenos Aires. 2006
- LÁZARO SANZ, Esther. Acercamiento a la obra dramática inédita de Max Aub. Vol. 102 Núm. 325 (2022): Boletín de la Real Academia Española, diciembre-junio 2022.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península, Barcelona, 1975.
- MEYER, Leonard B. (1956): *Emotion and meaning in music*, University of Chicago, “Emoción y significado en la música”, Traducción de TURINA, J. L. Alianza Editorial. Madrid. 2001.
- MORALEDA GARCÍA, Pilar: *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*. UCO. 1989.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: “Max Aub, dramaturgo”, *Segis-mundo*. 1974.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio. “*Destierro y destiempo de Max Aub*”, discurso leído el día 16 de junio de 1996. Artes Gráficas. Madrid. 1996.
- PERETZ, Isabelle. “Music and emotion: perceptual determinants, immediacy and isolation after brain damage”. *Cognition*. Vol. 68. 1998. 111-141.
- PIÑEIRO, Joaquín. *La música como fuente para el análisis histórico*. UCA. 2004.
- POLLACK, Michael. *Memoria, olvido, silencio*. Ed. Al Margen. La Plata. Argentina. 2004.
- RIQUELME, Horacio. *Ensayos Psicoculturales*. Ed. Búsqueda. Argentina. 1987. 165.
- RODRÍGUEZ, Héctor. La música es un fenómeno universal. *National Geographic España*.
- https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/es-musica-fenomeno-universal_14977
- SHKLAR, Judith. *The bonds of exile*. Hoffman, Stanley (ed.). Political Thought and Political Thinkers. Chicago. University of Chicago Press, 1998.
- VEGA TOSCANO, Ana. “Canciones de lucha: música de compromiso político en la guerra civil española”. En B. Lolo (ed.), *Campos interdisciplinares de la musicología* Volumen 1, Madrid: Sociedad Española de Musicología. 2002. 177-193.
- WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós. Barcelona. 2003.

ÍNDICE / AURKIBIDEA

ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA EN EL EXILIO. ERBESTEKO MUSIKARI BURUZKO IKERKETAK

Rebeca Gómez Cifuentes
(coord.)

*Página
Orrialdea*

Sarrera / Introducción	
Josu Chueca Intxusta: "Erbestea eta Musika"	9

I.

ERBESTEKO EUSKAL MUSIKA ETA DANTZA: HURBILKETA GLOBALA / MÚSICA Y DANZA VASCA EN EL EXILIO: UNA APROXIMACIÓN GLOBAL

1. “Músicos vascos y exilio: Una panorámica general”. Jon Bagüés	15
2. “Euskal dantza tradizionala erbestean”. Faustino Aranzabal	35
3. “Eresoinka (1937-1939)”. Miren Garmendia Etxenike	55

II.

MUSIKARIAK ETA MUSIKAGILEAK ERBESTEAN /
MÚSICOS EN EL EXILIO

4. “De los privilegiados de la catástrofe”: el doble exilio de la compositora María Rodrigo (1939-1967). Noelia Lorenta	77
5. “El exilio en París con <i>España en mi corazón</i> . Recepción en España de la obra para piano del compositor alcoyano Carlos Palacio”. Noelia Palacio Ramírez	99
6. “Joaquín Nin-Culmell y los intelectuales españoles en los Estados Unidos”. Ricardo Vivancos-Pérez	123
7. “Jorge de Riezuren Euskal Kanten lore sorta”. Jose Ramon Zabala	143
8. “Mis recuerdos de Emiliana de Zubeldia”. Ana Mary Ruiz de Guilarte	157
9. “Músicos en el exilio cubano. Un acercamiento a Pedro Sanjuán”. Iñaki Aduriz	165
10. “Luis Mariano”. José Andrés Álvaro Ocáriz	189
11. “ <i>Xarmangarria zera ederki dantzatu y Nere Etxea</i> : dos canciones vascas inéditas en el cancionero de Gustavo Durán”. Samuel Diz	205
12. “Ramón Muguruza Zubillaga: Hernanitik Valparaisora. Euskal abesbatzen akuilua erbestean”. Iosu Chueca	219
13. <i>Musikariak erbestean / Músicos en el exilio</i>	231

III.

MUSIKA ETA LITERATURA / MÚSICA Y LITERATURA

14. “Propaganda, cultura, amor: ficcionar Eresoinka en <i>La hora de despertarnos juntos</i> de Kirmen Uribe”. María Bueno	235
15. “Del grito al canto en <i>Tránsito</i> de Max Aub”. Rebeca Gómez	251



Gasteizko Errepublikar Abesbatzaren emanaldia.



Melina Burlaud eta Gorka Roblesen kontzertua.
Gipuzkoako Foru Aldundiaren Areto Nagusian.



Batzarraren parte-hartzaile batzuk EHUKO Antzerki Ikerketako
Unibertsitate Taldearekin.



Batzarraren itxierako bazkaria.

Saiakera - ensayo

