

Música



Música

Música

REVISTA
DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 32 (2025)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Directora — D^a Consuelo de la Vega Sestelo
Doctor Mata, n.º 2, 28012 MADRID
Tel.: +34 91 539 29 01
<http://www.rcsmm.eu/>

🎵 *Música*

Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).
N.º 32 (2025).
revista@rcsmm.eu

Consejo científico editorial

Dirección: YAGO MAHÚGO CARLES (RCSMM)

Secretaría: MARGARITA RAMÍREZ SANTA PAU (RCSMM)

ANTONIO ARIAS-GAGO DEL MOLINO (Orquesta Nacional de España)
TERESA BARRIENTOS CLAVERO (Escuela Superior de Canto de Madrid)
TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO (Universidad de La Rioja)
JORDI COMELLAS SOLÉ (Conservatorio Profesional Padre Soler)
PATRICIA GARCÍA GIL (Cornell University)
HÉCTOR GUERRERO RODRÍGUEZ (Conservatorio Profesional Arturo Soria)
FÉLIX LABRADOR ARROYO (Universidad Rey Juan Carlos)
MIGUEL ÁNGEL MARÍN LÓPEZ (Fundación Juan March)
ALBERTO RODRÍGUEZ MOLINA (Universidad Internacional de La Rioja)
IVÁN SOLANO ARIZA (Université de Strasbourg)

MARÍA GONZÁLEZ MORAL (RCSMM)

UXUE URIZ (RCSMM)

EDUARDO DÍAZ LOBATÓN (RCSMM)

MANUEL ARIZA (RCSMM)

NEREA RODRÍGUEZ (RCSMM)

ALBERTO CEBOLLA (RCSMM)

Diseño gráfico - JOSÉ J. DOMÍNGUEZ
Imagen de portada - Colección de batutas
Fuente: Museo RCSMM

Edita: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I.S.S.N.: 0541-4040

Depósito legal: M-20558-1992

Fotocomposición e impresión:

IMPRENTA TARAVILLA, S.L. • Navales, 44 • 28923 Alcorcón (Madrid)

e-mail: taravilla.sl@gmail.com

La comisión editorial de la revista *Música* del RCSMM, con el ánimo de mantener el principio de libre expresión, opta por aceptar artículos de opinión o estudios que la contengan, aunque no se hace responsable de las consideraciones particulares vertidas por los autores en la redacción de sus contribuciones. Los artículos de la presente publicación han sido evaluados y aceptados de acuerdo al proceso de doble revisión ciega a través de los miembros del Consejo científico editorial.

Música

REVISTA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID

N.º 32 (2025)

CONTENIDO

Presentación: <i>Yago Mahúgo Carles</i>	9
COLABORACIONES:	
Arturo de las CASAS ESCOLAR <i>Proceso compositivo de una glosa renacentista a partir del motete Duo seraphim, de Tomás Luis de Victoria</i>	13
María Pilar NOSTI ESCANILLA <i>Las óperas de cámara en los conciertos de la Asociación de Cultura Musical: Parte I</i>	39
Adela RODRÍGUEZ YUS & Julián ÁVILA SAUSOR <i>Aplicaciones del uso de sensores en la creación musical</i>	73
Cristina SANZ VILLALBA <i>Emilio Rey García: aproximación a su trayectoria docente e investigadora</i>	93
Vega VÁZQUEZ MARTÍN <i>Escenarios del género ínfimo: el salón japonés (1900-1902)</i>	123
Alejandro VILLAMAYOR FRAILE & Lola FERNÁNDEZ <i>El flamenco en soleares de Joaquín Turina: fidelidad o inspiración</i>	149

CONTENIDO

MEMORIA

RCSMM

Memoria de recursos humanos y alumnado RCSMM – Curso 2024-2025.. 187

Memoria de actividades Curso 2024-2025 192

NORMAS DE PUBLICACIÓN..... 203

PRESENTACIÓN

 Yago MAHÚGO CARLES

Aquí está el número 32 de la revista *Música* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, correspondiente al año 2025. Nos acercamos a cumplir con el propósito que nos marcábamos en el número anterior como uno de los objetivos más inmediatos: que la revista vea la luz dentro del marco temporal que le corresponde. Este hecho, que podría parecer menor, constituye en realidad una condición necesaria para la consolidación de cualquier proyecto editorial, y debe entenderse como un paso firme hacia la estabilidad y la continuidad de esta publicación. Esperamos que el próximo número salga antes de finalizar el año 2026.

Mantener viva la revista —segundo objetivo de aquella línea de actuación— implica no solo asegurar su periodicidad, sino también sostener un espacio de reflexión, investigación y difusión que dé cabida a la pluralidad de enfoques que caracterizan la vida académica de nuestro conservatorio. En este sentido, el presente número vuelve a reunir contribuciones que, desde perspectivas diversas, dialogan con la historia, la teoría, la práctica y las nuevas tecnologías aplicadas a la música.

El tercer objetivo, el más ambicioso, continúa planteándose como un horizonte a medio plazo: la proyección de la revista en el ámbito académico mediante su progresiva digitalización, indexación y apertura a un contexto más amplio, tanto nacional como internacional. Su consecución dependerá, en buena medida, del respaldo institucional que este proyecto pueda seguir recibiendo y, por supuesto, de que la revista continúe desarrollándose en un entorno cuidado y responsable, en manos capaces de sostener y proyectar su crecimiento futuro.

El presente número reúne seis artículos que ofrecen un recorrido amplio por distintos ámbitos de la investigación musical. En primer lugar, Arturo de las Casas Escolar propone una aproximación práctica y teórica al fenómeno de la glosa renacentista a partir del motete *Duo seraphim* de Tomás Luis de Victoria, abordando la disminución no solo como recurso ornamental, sino como forma de creación musical históricamente informada.

Por su parte, María Pilar Nosti Escanilla presenta un estudio sobre la presencia de la ópera de cámara en los conciertos de la Asociación de Cultura

PRESENTACIÓN

Musical durante el periodo 1922-1936, destacando el papel fundamental de esta institución en la difusión de este repertorio en España y en la configuración de una red musical de alcance nacional. El artículo original era muy largo, pero por su alto interés y gracias a la cortesía de la autora, se ha dividido y en este número se publica la primera de dos entregas.

El artículo de Adela Rodríguez Yus y Julián Ávila Sausor se sitúa en el ámbito de la investigación contemporánea y ofrece un marco teórico para comprender la relación entre cuerpo, movimiento y creación musical a través del uso de sensores y tecnologías de captura del gesto, integrando perspectivas procedentes de la fenomenología y la cognición musical encarnada.

Cristina Sanz Villalba aporta un estudio dedicado a la figura de Emilio Rey García, catedrático emérito de Etnomusicología del RCSMM, en el que se analizan tanto su trayectoria docente como su producción investigadora, subrayando su relevancia en el estudio de la música de tradición oral en España y su contribución a la vida académica del centro. Resulta especialmente oportuno recordar aquí su vinculación directa con esta publicación, de la que fue director en los números 2 y 3, publicados en 1995 y 1996, y cuya dedicación y esfuerzo contribuyeron de manera decisiva a consolidar la continuidad de la revista en sus primeros años, haciendo posible en gran medida que hoy podamos seguir desarrollando este proyecto editorial.

En el ámbito de la musicología histórica, Vega Vázquez Martín examina el Salón Japonés como uno de los espacios escénicos más representativos del denominado género ínfimo en el Madrid de comienzos del siglo xx, situándolo en su contexto social y cultural y contribuyendo a precisar aspectos fundamentales de su programación y funcionamiento.

Cierra el capítulo de colaboraciones el trabajo de Alejandro Villamayor Fraile y Lola Fernández Marín, centrado en el análisis de *Soleares* de Joaquín Turina. El artículo explora la relación entre esta obra y el lenguaje flamenco, planteando la cuestión de hasta qué punto puede hablarse de fidelidad estilística o de reinterpretación dentro del marco de la estética nacionalista.

Quisiera, para terminar, expresar mi agradecimiento al consejo científico editorial y a todas las personas que, con su trabajo y dedicación, hacen posible la existencia de esta revista. A todos ellos debemos que *Música* siga siendo un reflejo vivo de la actividad intelectual y artística del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Disfruten, estimados lectores, de este nuevo número.

COLABORACIONES

PROCESO COMPOSITIVO DE UNA GLOSA RENACENTISTA A PARTIR DEL MOTETE *DUO SERAPHIM*, DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA

 Arturo de las CASAS ESCOLAR*

Resumen:

Este trabajo analiza la composición de una glosa renacentista a la bastarda sobre el motete *Duo seraphim* (1585) de Tomás Luis de Victoria, concebida como ejercicio de reconstrucción práctica de las técnicas de disminución del Renacimiento tardío. El estudio plantea la glosa no solo como procedimiento ornamental, sino como forma de creación musical históricamente informada, capaz de articular análisis musical, tratadística y práctica interpretativa en un marco metodológico integrado. La investigación combina el análisis crítico de la tratadística sobre disminución con un estudio formal, modal y retórico del motete, orientado explícitamente a la generación del glosado. Frente a una aproximación exclusivamente filológica, se adopta un enfoque de *research through performance*, en el que la composición de una glosa nueva permite contrastar los principios extraídos de las fuentes históricas y evaluar su aplicación práctica. Se presta especial atención a la glosa sobre polifonía sacra, un ámbito menos documentado que el repertorio profano, cuya relevancia queda demostrada tanto por las fuentes musicales conservadas como por los testimonios teóricos. El trabajo culmina en una glosa original para violín barroco que confirma la viabilidad de la disminución original como práctica contemporánea dentro de la interpretación históricamente informada.

* Arturo de las Casas Escolar es contratado predoctoral FPU en la Universidad de La Rioja. Es graduado en Musicología y Violín Barroco por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el primer caso con premio de honor, y máster en Bibliotecas, Archivos y Continuidad Digital por la Universidad Carlos III de Madrid con premio extraordinario. Su principal línea de investigación consiste en la exploración de la conexión entre la documentación digital —especialmente vocabularios y esquemas semánticos para la web— y la musicología histórica, si bien su faceta de violinista barroco y violagambista le lleva a interesarse por la teoría y práctica de la música históricamente informada.

Palabras clave: glosa *alla bastarda*, interpretación históricamente informada, violín histórico, música renacentista.

Abstract:

This study examines the composition of a Renaissance alla bastarda diminution based on the motet Duo seraphim (1585) by Tomás Luis de Victoria, conceived as an exercise in the practical reconstruction of late-Renaissance diminution techniques. The diminution is approached not merely as an ornamental procedure, but as a form of historically informed musical creation, capable of integrating musical analysis, theoretical treatises, and performance practice within a coherent methodological framework. The research combines a critical examination of Renaissance diminution treatises with a formal, modal, and rhetorical analysis of Victoria's motet, explicitly oriented toward the generation of a new diminution. Rather than adopting a purely philological perspective, the study follows a research through performance approach, in which the composition of an original diminution serves to test principles derived from historical sources and to assess their practical applicability. Special attention is given to the diminution applied to sacred polyphony, an area less extensively documented than the secular repertoire, whose relevance is nevertheless demonstrated by both surviving musical sources and contemporary theoretical testimonies. The study culminates in the composition of an original diminution for violin, confirming the viability of original diminution as a contemporary practice.

Key words: *alla bastarda diminution, historically informed performance, historical violin, Renaissance music.*

1. Introducción

El glosado es el fenómeno más importante de la música renacentista para instrumentos melódicos.¹ Aunque también tuvieron un papel fundamental en el canto, las disminuciones de flautistas de pico y violagambistas como Silvestro Ganassi o Diego Ortiz fueron los primeros ejemplos de música instrumental con un carácter puramente virtuoso, que aumentaría en complejidad a lo largo del siglo XVI.

Han llegado a la actualidad glosas escritas en el siglo XVI y principios del XVII en gran parte gracias a la imprenta, ya que muchos autores escribieron tratados acerca de cómo aprender a disminuir para músicos aficionados. Esta

¹ Al hablar de «instrumentos melódicos» se hace referencia a aquellos que bien solo pueden tocar una nota a la vez, bien en este repertorio no se contempla su uso polifónico. La tratadística de la época se dirige dentro de este colectivo en especial a las familias de las flautas de pico y de las vihuelas de arco —o *violas de gamba*—.

práctica se originó en la improvisación, lo que explica que no se conserven demasiados ejemplos fuera de los libros de enseñanza (Freedman, 2018, p. 247). Sin embargo, su existencia en la vida musical cotidiana de Italia y España en el siglo XVI está ampliamente demostrada, y por ello merece una atención que no solo se debe limitar al estudio e interpretación de las disminuciones escritas.

Además, las disminuciones que hoy más se conocen e interpretan se corresponden con ornamentaciones de madrigales y música profana. Sin embargo, parece lógico pensar que pudieron aplicarse estas técnicas en la música religiosa, puesto que además se conservan algunos ejemplos de motetes glosados. Por tanto, merece un estudio particular para determinar si se debe tener un enfoque diferente al escoger como música base polifonía religiosa.

El presente artículo, por tanto, se plantea como un trabajo de aplicación de los conocimientos adquiridos en el grado de Violín Barroco cursado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a una creación y a una interpretación.

1.1. Estado de la cuestión

Este artículo reivindica un aspecto de la interpretación de la música antigua que todavía no ha recibido la atención que merece. Sin embargo, recientemente se han producido avances, especialmente en el ámbito de la composición e interpretación de glosas propias. Debido al carácter del trabajo, en este apartado se tratarán tanto trabajos académicos que versen sobre el tema en cuestión como grabaciones de músicos que hayan compuesto e interpretado sus propias disminuciones. Se priorizan los trabajos realizados en el siglo XXI por su vigencia, aunque sigue constituyendo una referencia en la materia el ensayo de Jason Paras *The Music for Viola Bastarda* (1985).

En cuanto a los textos académicos, la última publicación que ha estudiado profundamente este repertorio es la tesis doctoral de Jordi Comellas Solé (2021), que analiza el conjunto de las glosas compuestas para *viola da gamba* entre 1535 y 1620. En su estado de la cuestión expone gran parte de la complejidad terminológica e histórica que implica el concepto «viola bastarda», así como la dificultad de catalogar qué está realmente englobado dentro de él.

Un trabajo de especial relevancia es *The Viola Bastarda and the Art of Improvising*, del violagambista Paolo Pandolfo (2002). En él, el autor se pregunta por qué la improvisación, a pesar de ser un principio fundamental de la música antigua, está desaparecida de la pedagogía musical y de las salas de conciertos (*idem*, p. 125). En la actualidad, la improvisación sí está incluida en planes de estudios de enseñanzas superiores; no obstante, ante el público, los intérpretes priorizan la lectura textual de obras escritas por otros, y tanto la improvisación como la ornamentación fluida sin preparación previa son excepcionales.

En el ámbito de las interpretaciones y grabaciones de glosas, la gran mayoría de las que se encuentran son de obras históricas escritas, aunque se añadan ornamentos personales puntuales. Un ejemplo es el cedé grabado por la flautista Lobke Sprenkeling y el teclista Jorge López Escribano *Pulchra es* (2022), que recorre disminuciones de diversos autores como Bassano, Bovicelli o los dos Rognoni, además de obras posteriores en estilo fantástico.

Sin embargo, de la composición total de glosas por parte de intérpretes modernos tenemos menos ejemplos. Un proyecto destacable en este sentido es el álbum *Glosas* (Parrilla y More Hispano, 2011), que introduce algunas glosas propias junto a otras ampliamente reconocidas, como la *Canción del emperador* de Narváez. Por otro lado, el caso más reciente y cercano a este trabajo, por tratarse precisamente de disminuciones interpretadas con un violín barroco, es el trabajo de L'Estro d'Orfeo y Leonor de Lera *L'arte di diminuire* (2020). En este disco se pueden encontrar glosas nuevas de música perteneciente a la tradición oral —*Tarantella del Gargano*—, de música culta profana —*Usurpator tiranno*— y también de música religiosa. En este último aspecto, Lera ornamenta dos motetes de Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Descendi in hortum meum* y *Pulchra es amica mea*.

1.2. Objetivos

El principal objetivo de este trabajo es describir el proceso de escritura de una glosa a la bastarda dentro del estilo renacentista tardío sobre el motete de Tomás Luis de Victoria *Duo seraphim*, interpretada en el Recital Fin de Grado de Violín Barroco del autor. Para llegar a ello se plantean también una serie de objetivos secundarios adjuntos:

- Determinar la importancia histórica de las disminuciones de música religiosa polifónica en la segunda mitad del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII.
- Comprobar si las glosas de música religiosa son equiparables en estilo a las profanas.
- Extraer, a partir de las fuentes teóricas y prácticas de este repertorio, criterios sobre la composición de las glosas para su posterior aplicación a la disminución propia.

1.3. Metodología

Para la consecución de los objetivos se utilizó una metodología tanto cualitativa, puesto que se busca en su fin último comprender el fenómeno del glosado en su ámbito teórico-práctico, como performativa, ya que la composición de la glosa es un ejercicio de creación artística. Es por esto que este trabajo aplica una metodología mixta.

Por una parte, para los tres objetivos secundarios se procedió al estudio y análisis de los tratados que incluyen disminuciones originales datados entre los siglos XVI y XVII. Los textos de los escritos y las partituras de las glosas estudiadas se han extraído tanto de los facsímiles digitales, los cuales están disponibles en línea en la biblioteca musical IMSLP, como de ediciones *urtext*, principalmente la de Erig y Gutmann (1979). A partir de ellos, especialmente de las fuentes que glosan música religiosa, se ha realizado una comparación de la abundancia y floritura de los ornamentos, de los motivos rítmicos y de los gestos melódicos para comprender si hay un patrón común según el género glosado.

Por otra parte, la metodología performativa se ha desarrollado en las últimas décadas como un enfoque de investigación *desde* el arte, no únicamente *sobre* el arte, que se centra en el proceso más que en los resultados (Zaldívar, 2008). En este tipo de estudios se combina por tanto la subjetividad de la creación artística con el rigor y la transparencia científicos. En este caso, toda la metodología cualitativa aplicada anteriormente, en especial los análisis de los tratados y disminuciones originales, se ha utilizado para, sumada a la experiencia previa del autor como intérprete y como musicólogo, componer una glosa que cumpla con los cánones estéticos y compositivos del género. Asimismo, se consideró fundamental para escribir una disminución en estilo interpretar con el instrumento propio, en este caso el violín, todas las glosas posibles de las fuentes aquí estudiadas, puesto que en muchos tratados se prioriza la belleza de las ornamentaciones sobre el total cumplimiento de las reglas del contrapunto (Ganassi, 1535, pp. 16-17), así como el aprendizaje mediante el oído en lugar del estudio de los ejemplos (Zacconi, 1592, f. 58r). Además, la escritura de la partitura ha implicado, para poder ser interpretada, la reducción del motete original a una versión para tecla, para lo cual se han tomado unas decisiones de edición que combinan el respeto a la composición original y su distribución por voces con la facilidad de interpretación y lectura para el teclista.

Al ser este un estudio orientado a la práctica y no a la discusión teórica se van a evitar los debates únicamente musicológicos, como pueden ser las diferencias terminológicas entre tratados. Se considera que estas cuestiones deben ser abordadas (y así lo han sido) por investigaciones académicas centradas en esos aspectos, y no por trabajos como este, que busca trasladar una práctica plasmada por escrito a una realidad sonora.

2. La glosa renacentista. Historia y uso

2.1. Definición de «glosa». Composición, variación e improvisación

El diccionario musical *New Grove Dictionary of Music and Musicians* define «*diminution*», voz inglesa equivalente a la española «glosa», como un

término utilizado en el contexto de la ornamentación improvisada durante los períodos renacentista y barroco para describir una figura melódica que reemplaza una nota larga por notas de menor valor (Garden y Donington, 2001). Por tanto, al hablar de glosa, hacemos referencia a la técnica usada para ornamentar, mediante un proceso de disminución, prácticamente cualquier material musical previo.

Hay que destacar que la disminución como forma de ornamentación es un fenómeno típicamente italiano, más allá de que se extendiera por sus áreas de influencia. No es difícil por ello establecer una conexión esencial entre las glosas del siglo XVI y las melodías de los madrigales de Giulio Caccini acompañados por un bajo continuo, o las ornamentaciones de los solistas en la primera mitad del siglo XVIII, ya fuesen cantantes, en el *da capo* de las arias, o instrumentistas, en los movimientos lentos de sonatas (Garden y Donington, 2001).

Las glosas que se han conservado del siglo XVI y principios del XVII reflejan la práctica de una «improvisación controlada», que parece a la vez espontánea, por la novedad y variedad de gestos rítmicos y melódicos, y muy pensada, debido a los altos niveles de complejidad que se alcanzan en los ejemplos más tardíos (Freedman, 2018, p. 255). Es por esto por lo que no hay un consenso general entre si la escritura de disminuciones está más cerca del campo de la composición o de la ornamentación.

Por otro lado, si se tiene en cuenta la relativamente escasa cantidad de glosas conservadas, casi todas con afán didáctico, frente a los testimonios escritos que sustentan su tradición, presentes incluso antes de la publicación de los tratados más tempranos, es lícito pensar que la práctica general tendía mucho más a la espontaneidad que al raciocinio, y, por tanto, que fuese más simple que las partituras que hoy se estudian. No obstante, se ha de tener en cuenta que los músicos profesionales, en especial los que habían accedido a un puesto en una capilla por oposición, habían demostrado un altísimo nivel de improvisación en una prueba, por lo que tampoco se puede descartar que los grandes instrumentistas o cantantes de la época pudieran realizar ejercicios de virtuosismo al nivel de las disminuciones escritas (Atlas, 2002, p. 556).

2.2. Historia de la glosa. Tipos. Origen, evolución y declive

Las publicaciones de glosas se encuentran prácticamente en su totalidad en tratados didácticos que marcan instrucciones muy concretas sobre cómo ornamentar. Se dirigían a un público muy general, puesto que ser músico y tocar instrumentos estaba bien visto en caso de pertenecer a las clases altas (Castiglione, 1542, f. 30v). La abundancia de personas aficionadas a la música que tocaban e incluso componían llevó a algunos profesionales, como el organista Hermann Finck, a protestar contra ello (Finck, 1556, Oo iii, 2).

Según Atlas (2002, p. 553), en la tratadística renacentista se pueden distinguir tres tipos de ornamentos: el ornamento para una única nota, habitualmente extensa; los ornamentos que rellenan intervalos entre notas y las versiones ornamentadas de la voz superior de una composición entera. En realidad, este último apartado es mucho mayor que la delimitación de Atlas, puesto que incluye versiones ornamentadas tanto de cualquiera de las voces de una composición, en especial de las extremas, como de la mezcla de todas, lo que se conoce como glosa «a la bastarda».

En cualquier caso, a continuación se establece una lista de los tratados que incluyen información sobre cómo disminuir con ejemplos prácticos para instrumentos melódicos, con especial énfasis en los que hablen de la familia de la cuerda frotada. A través de ellos se puede trazar una evolución del estilo, tanto hacia un mayor grado de virtuosismo como hacia el lenguaje barroco propio del siglo XVII. El orden es estrictamente cronológico, puesto que, aunque se dirijan principalmente a instrumentos diferentes, todos reconocen que los conocimientos que exponen son aplicables a otros.

El primer tratado al que se ha de hacer referencia, por ser el pionero que profundiza en la práctica de la glosa de un instrumento melódico, es *Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi, dedicado a la flauta de pico. Distingue diferentes tipos de glosas según si son simples, si usan una única figura rítmica, o compuestas, si mezclan semimínimas —negras—, corcheas y semicorcheas (Ganassi, 1535, p. 12). Lo más llamativo de este tratado es la mezcla de proporciones complejas, lo que crea constantes grupos irregulares de notas (*idem*, p. 15).

En 1553 se publica el *Trattado de glosas* de Diego Ortiz, la siguiente obra que aborda de forma profunda este tema, dedicada a la viola de gamba. Se divide en dos libros, el primero centrado en las disminuciones de cadencias e intervalos y el segundo en recercadas, glosas escritas sobre cantos llanos, madrigales, tenores o bajos obstinados o simplemente con carácter fantástico. El nivel de complejidad rítmica es menor que el de los demás tratados de disminuciones del siglo (Comellas, 2021, p. 203). La cuarta recercada sobre la *chanson Douce memoire* y la cuarta sobre el madrigal *O felici occhi miei* son dos tempranos ejemplos de interpretación a la bastarda.

La siguiente publicación, titulada *Il vero modo di diminuir*, data de 1584. Fue escrita por el veneciano Girolamo dalla Casa, instrumentista de viento. Es perceptible en su obra el cambio de moda respecto a la publicación previa, 31 años anterior. Está igualmente dividido en dos libros, ambos con disminuciones de madrigales y canciones de contemporáneos como Cipriano de Rore. Dalla Casa destaca tanto por el uso de figuraciones rápidas y virtuosísticas como por la inclusión de tresillos y seisillos en sus obras, lo cual le dota de una mayor variedad rítmica respecto a algunos de sus coetáneos.

El sucesor de Dalla Casa como *capo de'concerti* en la Basílica de San Marcos fue Giovanni Bassano, que publicó en estas mismas fechas dos obras que tratan sobre el glosado: la primera de ellas, *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585), son ejercicios sobre intervalos y cadencias como ya se han comentado en otros autores, aunque algo más complejos que, por ejemplo, las obras a solo de Diego Ortiz; y la segunda, *Motetti, madrigali et canzone francese* (1591) es una de las colecciones de música glosada en la que aparece más música religiosa polifónica ornamentada. Las glosas de Bassano no tienen la complejidad rítmica de su predecesor, puesto que, por ejemplo, no introduce con regularidad tresillos y seisillos, pero en cuestión de agilidades y saltos demuestra igualmente un alto nivel de virtuosismo.

La siguiente publicación por destacar es *Passaggi per potersi essercitare* (1592) de Riccardo Rognoni (en adelante, R. Rognoni), en este caso milanés y más centrado en los instrumentos de cuerda. También está dividido en dos secciones, de las cuales la primera y parte de la segunda están dedicadas a ejercicios, mientras que después hay glosas sobre una voz y a la bastarda. Incluye algunas ornamentaciones fáciles para los principiantes y las indica como tales (Rognoni, 1592, p. 45). La complejidad y la expresión virtuosística aumentan y los momentos de reposo disminuyen respecto a Dalla Casa y Bassano.

La publicación de Ludovico Zacconi *Prattica di musica* (1592) es la más amplia de todas las aquí tratadas: es un manual que habla de prácticamente todo lo que debe saber un músico profesional de finales del siglo xvi sobre su oficio, por lo que también trata el tema de la disminución en el capítulo 66 del primer libro (Zacconi, 1592, f. 58r y ss.). Zacconi prefería el aprendizaje de oído en lugar del estudio de los ejemplos de *passaggi*, lo que no evita que la totalidad del epígrafe sobre la glosa lo constituyan este tipo de ejercicios.

Data de 1594 *Regole, passaggi di musica* de Giovanni Battista Bovicelli, de nuevo de Milán. Al ser este trabajo de glosas instrumentales a la bastarda no corresponde detenerse en exceso en este tratado vocal de ornamentos sobre únicamente la voz superior, pero sí es necesario recalcar el hecho de que disminuye música con textos religiosos como «Alleluia» o «Amen» para algunos ejemplos (Bovicelli, 1594, p. 7 y ss.) y que prácticamente todas las obras que glosa son religiosas, salvo *Io son ferito abi lasso* de Palestrina.

Aproximadamente en 1600 escribió Aurelio Virgiliano *Il dolcimelo*. Lo más interesante, aparte de sus ejemplos prácticos, son sus diez reglas de la disminución (Virgiliano, 1600, f. 2r), que, además de las cuestiones mencionadas por todos los autores sobre la preferencia del grado conjunto sobre el disjunto o el gusto por «correr octavas» (*idem*), hablan de cuánto se puede alejar una glosa sobre una única parte de la voz original, por lo general no más de una quinta ascendente o descendente.

El último tratado es el de Francesco Rognoni (en adelante, F. Rognoni), hijo de Riccardo, que en 1620 publicó *Selva de varii passaggi*. Está dividido en dos partes, la primera dedicada a la voz y la segunda a los instrumentos. Dedicar un apartado al violín en la introducción de su segunda parte (Rognoni, 1620, p. 3), y sus ornamentaciones demuestran la convergencia entre la práctica de la disminución renacentista y el uso de adornos breves típicos del Barroco naciente. Por ejemplo, tablas de ornamentos cortos como el *accento*, el *trillo* o el *tremolo*, similares a la que abre la primera parte de la obra (Rognoni, 1620, p. 1), aparecen en obras fundamentales para el inicio del nuevo estilo, como en *Le nuove musiche*, del pionero en la composición de madrigales monódicos Giulio Caccini (1602, p. 10). Por otro lado, el hecho de que incluya en los ejercicios de *passaggi* textos, como *Sancta Maria* u *Ora pro nobis* (Rognoni, 1620, p. 11 y ss.), incide en el ideal post-tridentino de la necesidad de su inteligibilidad, y en la mayor proximidad entre la música y la retórica.

Por último, cabe mencionar que se pueden encontrar muy pocos y tardíos ejemplos de glosas a la bastarda fuera de tratados, y en general han recibido bastante menos atención que las disminuciones contenidas en ellos. Ejemplos de aquellas son las escritas por Orazio Bassani (ca. 1550-1615) y Vincenzo Bonizzi (?-1630) (Morton, 2022).

Durante la primera mitad del siglo xvii se produjo el declive de la glosa como principio definidor de la estructura o la forma, lo cual justifica que, tras la publicación de F. Rognoni, no se encuentren tratados similares. No obstante, los procedimientos, adaptados a la estética barroca, se mantuvieron vigentes para algunas ocasiones en las que el virtuosismo ornamental era una prioridad, como en las ya mencionadas arias *da capo*.

2.3. El glosado en música sacra. Semejanzas y diferencias respecto al glosado de otros géneros

Erig y Gutmann (1979) concluyeron que las glosas del siglo xvi heredaban una práctica improvisada anterior basada en variar una melodía mediante la adición de notas o de nuevos materiales. Asimismo, remarcaron que esta definición es aplicable tanto para la música profana como para la sacra, incluso tanto para la monodía como para la polifonía (*idem*, p. 16). Esto hace suponer que el glosado de música sacra esencialmente era idéntico al de música profana. Sin embargo, se han conservado muchos menos ejemplos de disminuciones de música religiosa: la mayoría de los que hoy se conocen están basados en madrigales o canciones profanas. No obstante, el hecho de que tres autores —Girolamo dalla Casa, el propio Bassano y Giovanni Luca Conforti— fuesen miembros de instituciones eclesíásticas apunta a que su práctica ornamental tenía lugar en el ámbito sacro (Freedman, 2018, p. 256), más aún si se aprecia que hay

tratados que profundizan de forma específica en la glosa de música religiosa, como es el caso de Bovicelli.

Además, otros autores reconocen explícitamente el uso de la ornamentación vocal e instrumental en la iglesia: Nicola Vicentino (1555, f. 94r) pedía que se glosase únicamente cuando hubiese más de cuatro voces en el caso de ser *a cappella* o cuando interpretasen instrumentos a la vez la parte original, pues así de ambas maneras sería posible mantener las consonancias. Esto implica muy probablemente que la improvisación mediante la disminución en el ámbito religioso era bastante más amplia que lo que a este autor le gustaría.

El motete del que más glosaron autores renacentistas fue *Pulchra es amica mea*, que recientemente también ha sido ornamentado por Leonor de Lera (2020). Este motete tiene cinco voces, por lo que se cumple el precepto señalado antes por Vicentino. Se conservan una glosa de Giovanni Bassano, que ornamenta a la vez el *cantus* y el *bassus*, y de dos de F. Rognoni, una primera para la voz soprano o tenor y una segunda *alla bastarda*. Estos tres ejemplos, comentados a partir de la edición de Erig y Gutmann (1979, pp. 389-399) ya son muestra de tres prácticas existentes de ornamentación sobre música religiosa diferentes. Todos ellos tienen en común que bajo la glosa tienen escrito el texto, ya que tenían como principal destinatario el canto: así lo afirma F. Rognoni, que titula la segunda «Listesso motetto Passegiato per il Basso da Cantar alla Bastarda» (Rognoni, 1620, p. 46).

La glosa de Bassano no hace alarde de un especial virtuosismo: la figuración más reducida que aparece es la semicorchea, y casi siempre en un entorno cadencial. Además, las dos voces nunca se ornamentan a la vez, sino que se intercambian el testigo constantemente. Parece evidente que fue compuesta para ser cantada junto al motete en un contexto sacro, puesto que son disminuciones sencillas, que en muchos casos comienzan y acaban en la misma nota y que permiten la inteligibilidad del texto.

En esa misma línea se pueden describir el resto de glosas sobre motetes de Palestrina compuestas por Giovanni Bassano. Entre ellas hay tres disminuciones para la voz superior —*Benedicta sit, Ave Maria* y *Hodie beata virgo*—, dos para la voz de bajo —*Fuit homo misus* y *Benedicta sit*— y cuatro para la voz superior e inferior a la vez —*Toda pulchra es, Introduxit me rex*, la comentada *Pulchra es amica mea* y *Veni dilecte mi*—. Todas son glosas relativamente simples y aplicables al canto del motete. No obstante, cabe recordar que es una transcripción decimonónica de las obras no contrastable con la original, lo cual impide comprobar su precisión y corrección.

Las glosas de F. Rognoni sobre *Pulchra es* sí tienen un mayor grado de complejidad técnica. En concreto, la disminución a la bastarda tiene un nivel de dificultad bastante alto para un cantante, con saltos de decimotercera en figuración de semicorcheas (Erig y Gutmann, 1979, p. 391). Más bien, pa-

rece que F. Rognoni aplicó la misma forma de componer a la bastarda para instrumentos al canto, o que incluso se pensó directamente como una obra instrumental más allá de que tuviese texto. Únicamente se echan en falta las síncopas y el uso puntual de los tresillos, que sí aparecen en la ornamentación sobre *Ancor che col partire* (*idem*, pp. 192-195). En este caso y en otros con características similares, F. Rognoni no escribe debajo el texto, por lo que puede que este grado inferior de complejidad rítmica sea motivado por ser glosas puramente instrumentales y no por ser música religiosa. Esta contención en la ornamentación escrita vocal respecto a la instrumental ya ha sido observada por la comunidad científica (Comellas, 2021, p. 552).

Por otra parte, ya se señaló en el punto anterior que R. Rognoni escribió una glosa sobre otro motete de Palestrina, *Domine quando veneris* (1592, p. 41), en este caso sobre la voz superior y nuevamente con texto. Su nivel de dificultad es idéntico al de la disminución de la voz superior de *Ancor che col partire* (*idem*, p. 42), por lo que el hecho de que las composiciones para viola bastarda del propio R. Rognoni sean más complejas no tiene que ver con el género religioso sino con la tipología de la glosa hecha.

La cantidad conservada de fuentes musicales de glosado de música religiosa polifónica es suficiente para corroborar la existencia de este fenómeno, sobre todo si se tiene en cuenta que esta práctica tenía en la época un carácter improvisado. Los ejemplos que han llegado a la actualidad muestran una variedad de prácticas amplia, desde el glosado sencillo de varias voces de Bassano hasta la disminución a la bastarda de F. Rognoni.

3. Proceso de composición de la glosa

3.1. Criterios de edición de la partitura

El motete original se ha transcrito para ser interpretado por un instrumento de tecla a partir de la fuente *Motecta festorum* (Victoria, 1585, ff. 76v-78r). Se ha optado por aplicar una equivalencia de breve igual a redonda para acercar las figuras notacionales a las más habituales para un intérprete actual. Se deja a decisión del músico la facultad de añadir pequeñas ornamentaciones como redobles y quiebros, para cuya aplicación correcta se recomienda recurrir a la descripción de Tomás de Santa María, en el capítulo 19 de su *Arte de tañer fantasía* (1565). Las dos partes de *cantus* se han transcrito en el pentagrama en clave de SOL, mientras que las dos de *altus* se sitúan en el pentagrama con clave de FA. Si bien por tesitura estas últimas también podrían haberse escrito en clave de SOL, se ha considerado que esta es la opción que mejor respeta la conducción de voces sin dificultar en exceso la lectura al teclista.

El mayor cambio que se ha realizado respecto a la partitura original ha sido transportar la pieza de FA, su tono original, a SOL. Esto viene motivado por varios motivos: en primer lugar, para poder explotar mejor el ámbito del violín, puesto que, al ser su nota más grave un SOL, permite glosar a la bastarda con mayor comodidad al poder abarcar así todas las notas del motete original, al igual que facilita hacer determinados gestos melódicos, como la frase del compás 8 al 10 o las agilidades del compás 59.² Además, se puede decir que en los años de florecimiento de la glosa no era habitual cambiar el tono o el modo del modelo original, pero hay cuatro ejemplos en los que eso sí sucede (Comellas, 2021, p. 43), por lo que se puede afirmar que se practicó de manera ocasional.

3.2. Análisis formal del motete dirigido a la composición de la glosa

El motete *Duo seraphim* aparece publicado en los ya mencionados *Motecta festorum* de Tomás Luis de Victoria, publicados en Venecia en 1585 (en nomenclatura RISM, 1585b), si bien ya había aparecido previamente en los *Motecta* de 1583 (en nomenclatura RISM, 1583b). Es una obra compuesta, según 1585b, para el día de San Miguel y los Ángeles, aunque habitualmente ese texto funciona como responsorio de maitines del Domingo de Trinidad, y así está indicado en 1583b. Sus cuatro voces son dos sopranos —*cantus*— y dos contraltos —*altus*—, lo que facilita que un violín, instrumento con un ámbito agudo, pueda glosar todas las voces a la bastarda.

La estructura del motete es bipartita, divisible en *Prima pars* (*Duo seraphim*), correspondiente al responsorio, y *Secunda pars* (*Tres sunt*), referida al versículo. Ambas secciones, definidas por su texto y su música, pueden dividirse en dos partes a su vez:

- Responsorio (R): del compás 1 al 8, se anuncia que dos serafines clamaban entre ellos.

- Presa del responsorio (P): del compás 8 al 36, comienzan a hablar los ángeles. Se alaba la santidad y la gloria de Dios, que llenan la tierra, así como su cualidad de señor de los ejércitos.

- Versículo (V): del compás 37 al 52. Describe el misterio de la Trinidad según la coma joánica: se afirma que está compuesta de tres que dan testimonio en el cielo de la santidad de Dios, el Padre, el Verbo y el Espíritu Santo, para después concluir proclamando su unidad. Es interesante el cambio de mensuración a ternario que se produce entre los compases 48 y 51, lo que remarca la importancia de la unidad de la Trinidad.

- Presa del responsorio repetida (P'): del compás 52 al 80.

² A partir de este momento, siempre que se haga referencia únicamente a compases se alude a la partitura de la glosa situada en el Anexo.

La armonía generada por el contrapunto de las voces no genera grandes disonancias, más allá de los retardos habituales que son preparados y resueltos convenientemente. El único momento relativamente extraño es el compás 37, que tiene únicamente tres notas en redondas: la fundamental, su quinta y su octava. Esto se explica por cuestiones retóricas, ya que enfatizan de una forma especial la palabra «tres».

Las alteraciones son igualmente corrientes, tanto el FA becuadro como el DO sostenido: el primero de ellos siempre se indica para evitar el choque de quinta disminuida con el DO becuadro, en la línea de aplicación de la *musica ficta* conocida como *causa necessitatis*; mientras que el DO sostenido genera, además de la cuarta aumentada desde la *finalis* propia del modo lidio, cláusulas en la quinta nota de la escala, que es la nota de mayor repercusión tras la nota final. El hecho de que el motete estuviera originalmente escrito en FA, esa polaridad entre la tónica y su quinta y ese DO alterado ascendentemente con frecuencia permiten concluir que esta pieza está escrita en un modo lidio o *tritus* auténtico. Únicamente hay dos cláusulas en una nota que no sea SOL o RE, y ambas se dan sobre la nota MI (compases 28-29 y 70-71), lo cual no es de extrañar al tratarse del tercer polo más importante de este modo.

Prácticamente todas las cláusulas del motete son perfectas. Únicamente se aprecia un gesto similar a la cláusula remisa en el compás 47, que en realidad acaba siendo una cadencia plagal al conducir el DO del bajo a un SOL en el compás 48 en lugar de a un SI. La última cadencia de la obra, entre los compases 79 y 80, igualmente es plagal.

Una cuestión relevante del motete es su uso de la retórica, aunque los recursos sonoros utilizados se limitan a la descripción del significado del texto y no a la expresión de afectos posterior. En ello tiene especial interés la cantidad de voces que cantan en cada punto en relación con lo que dice el texto: por ejemplo, en el inicio del responsorio, que expresa que dos ángeles hablan, únicamente cantan un *cantus* y un *altus*. Esto es significativo sobre todo en la sección v, en la que la alusión constante a la Trinidad se ve reflejada en una textura general a tres voces.³ Además, al mencionar a los tres componentes de la Trinidad entre los compases 41 y 48, la primera palabra —«*Pater*»— es cantada por una única voz, mientras que la siguiente —«*et Verbum*»— por dos y la última —«*et Spiritus Sanctus*»— por tres en homofonía.

Además del juego de voces, Victoria utiliza igualmente diferentes texturas para remarcar algunos aspectos del texto. En primer lugar, entre los compases 8 y 24 se escucha la intención de recrear el diálogo entre los dos ángeles

³ Es interesante ver el paralelismo existente en las dos voces del inicio de la obra y las tres de la sección V de este motete con el compuesto por Monteverdi sobre el mismo texto en las *Vespro della Beata Vergine* (1610).

por el uso del contrapunto imitativo entre dos melodías diferentes, lo que hace que, cuando cantan a la vez tres voces, dos de ellas hacen el mismo ritmo —salvo en las cadencias—. Por otra parte, al afirmar «*Plena est omnis terra*», si bien continúa la imitación entre las voces, su estatismo melódico incide en esa sensación de plenitud. La textura homofónica se encuentra con especial énfasis en la sección v al principio (compases 37-42) y al final (compases 48-51), lo cual tiene como objetivo remarcar la unidad de Dios. Esta última frase de la sección v está construida en proporción triple sobre el bajo ostinato de la *ciaccona*.

Estos procedimientos muestran la gran variedad de estilos sonoros que pone en juego Victoria, que los utiliza como elementos estructurales y definidores de forma a media y pequeña escala (Filippi, 2012). Estos «estilos sonoros» se pueden aprovechar desde el punto de vista de la glosa, ya sea mediante una disminución más o menos florida, el aprovechamiento del ámbito o el uso de figuras con un carácter más rítmico o melódico.

3.3. La composición de una glosa. Aplicación a la composición personal de la tratadística renacentista y del análisis

Este epígrafe se ha estructurado partiendo, en primer lugar, de las recomendaciones de los primeros autores de tratados sobre glosas, Ganassi y Ortiz, que marcan la dirección a todos los posteriores. Posteriormente, se desarrollan las propuestas de los autores de finales del siglo xvi y principios del xvii, contemporáneos al motete que se glosa. Por último, se abordará la aplicación de los estilos sonoros expuestos conforme a los preceptos marcados por las fuentes.

Ganassi, en 1535, marca una regla que se puede hallar en prácticamente la totalidad de los tratados posteriores, que consiste en comenzar cada compás con una consonancia, ya sea perfecta o imperfecta (Pajares, 2014, p. 115). Este precepto se cumple rigurosamente durante toda la glosa compuesta, puesto que siempre se comienza el compás en la disminución con una nota perteneciente a la tríada correspondiente. Igualmente, Ganassi pide a sus discípulos que eviten las repeticiones estereotipadas o inmediatas, y por tanto, que se tienda a una mayor variedad (*idem*). Esto también se ha aplicado en la composición adjunta, ya que ante una repetición del material del motete se ha tendido a buscar giros melódicos diferentes.

Los tratados sobre cómo glosar incluyen bastantes menos referencias a los ornamentos de una sola nota que a los *passagi*, pero al ser los primeros los que requerían el mínimo de habilidad es de suponer que fueron los usados con mayor frecuencia (Atlas, 2002, p. 554). Estos siempre comienzan y acaban en la misma nota, como se puede ver en los ejemplos de Ganassi (1535, p. 13) y Ortiz (1553, f. 20v y ss.). Esto se aplica en la glosa sobre *Duo seraphim* en

el mismo compás 1, en el que se utiliza una fórmula melódica similar a las propuestas por Ortiz para el salto de quinta ascendente (1553, f. 23v y 24r).

Los textos de Dalla Casa son breves y precisan poco sobre la composición, pero sí que es reseñable que, tras mencionar las posibles figuras notacionales que pueden usarse para disminuir, afirma que la glosa verdadera debe hacer un uso mixto de todas (Dalla Casa, 1584, p. IV). Esto implica utilizar los tresillos y las fusas, figuras estas últimas no usadas por muchos músicos a pesar de ser necesarias para disminuir (*idem*, p. III). Por ello, se ha optado en dos momentos de la glosa por componer en tresillos. En las dos ocasiones, la decisión se explica a través tanto de los estilos sonoros —en ambos casos, las voces del motete son más estáticas de lo normal— como de la retórica: en el primer caso, el texto del motete diría «*Tres sunt*», por lo que los tresillos son una referencia evidente; mientras que en el segundo habla de la plenitud de la tierra, y el número tres siempre se ha relacionado con lo perfecto o pleno.

Por su parte, Aurelio Virgiliano, intentó sintetizar la práctica de la disminución en diez reglas, consultables en español gracias a la traducción de Comellas (2021, p. 478). Estas normas, pensadas para las glosas sobre una única voz, no son siempre apropiadas para una composición a la bastarda. En cuanto a sus preceptos sobre el ámbito, se puede comprobar fácilmente que el procedimiento de la viola bastarda prioriza la exploración del registro del instrumento sobre limitaciones de este tipo: por ejemplo, en el compás 13 de la glosa sobre *Ancor che col partire* de F. Rognoni (Erig y Gutmann, 1979, p. 190) la melodía baja hasta el mi_1 , cuando en ese momento la nota más grave del motete es un mi_2 . Casos de este tipo se observan en gran parte del repertorio. Por tanto, en la disminución sobre *Duo seraphim* no se ha establecido ningún límite de ámbito más allá del que el propio instrumento marca.

Cabe tratar, por último, la diferenciación de los estilos sonoros definidos en el epígrafe anterior a través de la disminución compuesta. Se van a exponer en orden estructural para facilitar su seguimiento. De forma general, se puede incidir en que las cadencias más importantes se han respetado en la disminución, al hacer un gesto melódico por grado conjunto de sensible —o de supertónica en menos ocasiones— a tónica o al glosar el salto de quinta descendente propio de la voz grave. Ejemplos de esto están presentes en las cláusulas de los compases 13 y 14, 19 y 20 o 23 y 24.

En el caso del inicio del responsorio, (compases 1-7), la glosa añade una tercera voz. Esto parecería ir en contra de la retórica del texto, que en ese momento habla de «dos ángeles», pero se ha planteado que se puede seguir manteniendo a través de la diferenciación tímbrica: el diálogo a dos está constituido por el violín y por el instrumento de tecla, preferentemente un órgano, aunque este tenga a su vez dos voces.

La sección P se ha planteado desde un punto de vista más melódico, por grados conjuntos, que sincopado, lo cual no se contrapone de ningún modo con los saltos entre voces propios de una glosa a la bastarda y con algunos gestos rítmicos, como en los compases 14 y 15. A nivel más concreto se pueden precisar algunos aspectos:

- Compases 8-13: el material del motete original al órgano aparece tres veces de dos en dos compases, por lo que la glosa es la que va a establecer la novedad en cada caso a través del registro: en los compases 8 y 9 es grave, mientras que en 10 y 11 asciende a un registro más bien medio para llegar en 12 a la cuerda más aguda del violín.

- Compases 22-23: aumenta la cantidad de notas en la glosa por acercarse a un primer gran punto de reposo cadencial.

- Compases 24-26: baja el nivel de disminución previo, lo cual busca ajustarse a la retórica del motete original en su estatismo debido al texto «*Plena est omnis terra*».

- Compases 29-33: desde la resolución cadencial previa, se procede a un aumento gradual de la tensión por medio de un reiterado ascenso melódico de la disminución.

- Compases 34-36: constituyen el final de la sección, por lo que reciben una ornamentación profusa pero no generadora de tensión ni recargada, al no ser el final de la obra.

En la sección V ya se explicó previamente el uso de los tresillos en los compases 37 y 38. En los siguientes, hasta el compás 42, se introduce gran cantidad de ornamentación por tratarse de un momento especialmente intenso dentro del motete al estar describiendo la Trinidad. Del compás 42 al 47, cuando el texto menciona a los componentes de la Trinidad, se busca que la glosa, dentro de un nivel de ornamentación relativamente alto, tenga sus puntos de respiración en los mismos momentos que las voces, esto es, tras los terceros pulsos de los compases 43 y 44. Finalmente, de los compases 48 al 51 se ha disminuido según las normas expresadas en el punto anterior.

La sección P', en contraste con P, tiene un mayor componente sincopado y rítmico, como se puede comprobar en los compases 54-55, 59-60 o 62-63, al igual que aumenta el uso de recursos virtuosísticos como correr octavas en fusas, como en el compás 59. Como antes, se pueden precisar algunos puntos concretos considerados de interés:

- Compases 71-75: se ha reducido el ascenso hacia el agudo que se escuchaba en P, entre los compases 29 y 33, puesto que, tras repetir el final de la sección de P, se añade aquí una cadencia más, en este caso plagal, conclusiva de la obra, por lo que se considera preferible retrasar el clímax.

- Compases 76-81: al ser el final de la pieza, el grado de disminución es mayor, y se alternan las agilidades en semicorcheas y fusas con síncopas.

- Compases 80-81: la última nota también se ha ornamentado hacia el grave para marcar de forma más reconocible el final. Esto aparece también, por ejemplo, en el final de las glosas a la bastarda de Dalla Casa y de F. Rognoni sobre *Ancor che col partire*.

3.4. La interpretación de glosas en el violín según la tratadística renacentista

Las indicaciones acerca de la interpretación de este repertorio son bastante menores que las expuestas sobre la composición o improvisación. Sin embargo, el estudio de los tratados nos permite extraer algunas conclusiones generales, así como algunas precisiones sobre la interpretación en instrumentos de cuerda frotada.

Los tratados como norma general afirman que lo más importante, a la vez que lo más difícil, para un intérprete de glosas es ser capaz de llevar la disminución *a tempo*, puesto que todo virtuosismo pierde su belleza ante una interpretación no medida. Esta tesis la encontramos, entre otros, en las segundas partes de Dalla Casa (1584, p. III), de R. Rognoni (1592, p. 18) y de F. Rognoni (1620, p. 3). R. Rognoni llega a recomendar hacer golpes con el pie para facilitar la regularidad del ritmo (Rognoni, 1592, p. 18).

Sobre articulación, Ortiz ruega que «cuando hay dos o tres semimínimas en una regla, que no se nombre sino la primera, y las otras pasen sin herir la mano del arquillo» (Ortiz, 1553, f. 3v). La cita de Ortiz no se puede aplicar literalmente al caso de Victoria puesto que el segundo utiliza con regularidad unas figuras con valores algo menores que el primero, pero se puede extrapolar a que, en las notas rápidas por grado conjunto, se articule solo la primera, sonando las demás *legato*.

Por su parte, R. Rognoni habla de las reglas del arco en su primer libro (1592, p. 4). En primer lugar, se debe empezar con arco abajo —denominado por el autor *tirare*, frente al arco arriba *pontare*—, y las corcheas y las semicorcheas importantes también deben caer arco abajo en las disminuciones largas, para lo cual si fuera necesario se ha de retomar el arco o ligar notas en pasajes más tranquilos (*idem*). Su hijo, F. Rognoni, también hace comentarios similares acerca de la interpretación de glosas con el violín, afirmando que tras una «pausa entera» se ha de hacer arco abajo y tras pausas medias o *sospiri* arco arriba (Rognoni, 1620, p. 3). En el caso de la disminución sobre *Duo seraphim*, se puede equiparar la pausa entera a un silencio de blanca, mientras que la pausa media a uno de negra y el *sospiri* a uno de corchea.

F. Rognoni hace, además, comentarios acerca de cómo ligar varias notas en un mismo arco, lo que él denomina *archeggiare* o *lireggiare* (*idem*, p. 4). Explica que, para su correcta aplicación, se ha de hacer fuerza con la mano del arco y pasarlo lentamente. Igualmente describe el *lireggiare affettuoso*, que se basa en

articular cada nota de las que conforman la ligadura, «casi saltando», lo que requiere de estudio (*idem*). En la página siguiente indica ejemplos, si bien a lo largo de sus glosas hace un uso más bien escaso de las ligaduras.

4. Conclusiones

Lo expuesto revela de forma clara que la técnica de la disminución no solo agrupa un repertorio vocal e instrumental que es de sumo interés musicológico e interpretativo, sino que también es una herramienta de la que los intérpretes se pueden servir para crear nuevas ornamentaciones, y, por tanto, nuevas obras. Dentro de la interpretación históricamente informada, un músico no podrá aspirar a aproximarse lo máximo posible a la ejecución de la música del pasado sin conocer detalladamente las prácticas que sus predecesores dominaban.

La relevancia del fenómeno de la disminución ha quedado claramente afirmada también dentro de la música religiosa. Aun habiendo menos obras sacras glosadas por escrito, tanto las conservadas, especialmente sobre Palestrina, como otras fuentes inciden en su importancia.

Es significativo resaltar que contamos con más que suficiente conocimiento extraído de las instrucciones teóricas y de los ejemplos prácticos para saber cómo crear este tipo de ornamentaciones. A través de los tratados estudiados se pueden conocer tanto las normas teóricas sobre el glosar como multitud de ejercicios u obras completas que demuestran cómo aplicar esas reglas. En muchos casos, estos textos priorizan el resultado sonoro frente al seguimiento de las leyes del contrapunto, por lo que es importante estudiar desde la práctica los modelos musicales que ofrecen para captar adecuadamente el estilo.

Aparte del examen de las fuentes históricas que tratan de primera mano las glosas, también ha sido fundamental para la escritura de la obra adjunta el análisis del motete de Victoria disminuido, *Duo seraphim*, puesto que, al ser ya una composición en la que la retórica tiene un papel capital, la glosa no debería obviar este factor. Igualmente, la observación de las texturas y estilos sonoros que pone en juego Victoria han facilitado que la misma disminución también adquiriera una mayor variedad al intentar imitarlos con sus propios recursos.

Los resultados de este artículo concluyen con la partitura de la glosa a la bastarda adjuntada y con su interpretación en el Recital Fin de Grado del autor, sucedida el pasado 24 de mayo de 2023. Sin embargo, este punto de llegada no impide que este proyecto tenga posibles vías de continuación, por ejemplo, por medio de la improvisación de disminuciones en lugar de por su escritura.

Bibliografía

- ATLAS, Allan W. *La música del Renacimiento*. Traducido por Juan González-Castelao Martínez. Madrid: Akal, 2002.
- BASSANO, Giovanni. *Ricercate, passaggi et cadentie*. Venecia: Giacomo Vincenzi y Ricciardo Andimo, 1585.
- BASSANO, Giovanni. *Motetti, madrigali et canzone francese*. 1591. Manuscrito [Edición de 1890].
- BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1594.
- CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. Florencia: Giorgio Marescotti, 1602.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Libro llamado El cortesano agora nuevamente en nuestro vulgar castellano por Boscán*. [s.l.]: [s.n.], 1542.
- COMELLAS SOLÉ, Jordi. *El arte de la glosa. La viola da gamba en la Italia del Humanismo a través de los tratados (1535-1620)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2021. Disponible en: [https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/18748_\[consulta: 2-1-2026\]](https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/18748_[consulta: 2-1-2026]).
- DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. Venecia: Angelo Gardano, 1584.
- ERIG, Richard y GUTMANN, Veronika. *Italianische Diminutionen. Die Zwischen 1553 und 1638 Mehrmals Bearbeiteten Sätze*. Winterthur: Amadeus Verlag, 1979.
- FILIPPI, Daniele V. Sonic Styles in the Music of Victoria. *Revista de Musicología*, 2012, vol. 35, n.º 1, pp. 155-182.
- FINCK, Hermann. *Practica musica*. Wittenberg: Georg Rhau, 1556.
- FREEDMAN, Richard. *La música en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 2018.
- GANASSI, Silvestro. *Opera intitolata Fontegara*. Venecia: Silvestro Ganassi, 1535.
- GARDEN, Greer y DONINGTON, Robert. Diminution. En: *Grove Music Online* [en línea]. Oxford University Press, 2001. Disponible en: [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042071?rskey=V6nSKq&result=1 \[consulta: 2-1-2026\]](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042071?rskey=V6nSKq&result=1 [consulta: 2-1-2026]).
- LERA, Leonor de y L'ESTRO D'ORFEO. *L'arte di diminuire* [CD]. Amersfoort: Challenge Classics, 2020.
- MORTON, Joëlle. Will wonders never cease? The *viola bastarda* at the Ferrarese court. *Early Music*, 2022, vol. 50, n.º 2, pp. 155-168.
- ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas*. Roma: Valerio Dorico, 1553.
- PARAS, Jason. *The Music for Viola Bastarda*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 5. Altura y duración*. Madrid: Visión Libros, 2014.
- PANDOLFO, Paolo. The Viola Bastarda and the Art of Improvising. En: ORLANDO, Stefano (ed.). *The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*. Turín: Edizioni Angolo Manzoni, 2002, pp. 115-126.
- PARRILLA, Vicente y MORE HISPANO. *Glosas* [CD]. Berlín: Carpe Diem Records, 2011.
- ROGNONI, Francesco. *Selva de varii passaggi*. Milán: Filippo Lomazzo, 1620.
- ROGNONI, Riccardo. *Passaggi per potersi esercitare*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1592.
- SANTA MARÍA, Tomás de. *Arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565.
- SPRENKELING, Lobke y LÓPEZ-ESCRIBANO, Jorge. *Pulchra es* [CD]. Madrid: LBK Records, 2022.
- VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.
- VICTORIA, Tomás Luis de. *Motecta quae partim quaternis...* Roma: Alessandro Gardano, 1583.
- VICTORIA, Tomás Luis de. *Motecta festorum totius anni*. Venecia: Alessandro Gardano, 1585.

ARTURO DE LAS CASAS ESCOLAR

ZACCONI, Ludovico. *Prattica di musica*. Venecia: Girolamo Polo, 1592.

ZALDÍVAR, Álvaro. Investigar desde el arte. En: IZQUIERDO, Eliseo (dir.). *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 2008, n.º 1, pp. 57-64. Disponible en: https://racba.es/wp-content/uploads/Publicaciones/Anales/RACBA-Anales_01-2008.pdf [consulta: 2-1-2026].

Anexo: Glosa sobre Duo Seraphim

Glosa a la bastarda sobre *Duo seraphim*, de Tomás Luis de Victoria

Arturo de las Casas Escolar

Violín glosado

Órgano

5

Glosa

Org.

8

Glosa

Org.

11

Glosa

Org.

PROCESO COMPOSITIVO DE UNA GLOSA RENACENTISTA A PARTIR DEL MOTETE...

14

Glosa

Org.

17

Glosa

Org.

20

Glosa

Org.

23

Glosa

Org.

ARTURO DE LAS CASAS ESCOLAR

26

Glosa

Org.

29

Glosa

Org.

32

Glosa

Org.

35

Glosa

Org.

PROCESO COMPOSITIVO DE UNA GLOSA RENACENTISTA A PARTIR DEL MOTETE...

38

Glosa

Org.

40

Glosa

Org.

43

Glosa

Org.

46

Glosa

Org.

ARTURO DE LAS CASAS ESCOLAR

49

Glosa

Org.

52

Glosa

Org.

55

Glosa

Org.

58

Glosa

Org.

PROCESO COMPOSITIVO DE UNA GLOSA RENACENTISTA A PARTIR DEL MOTETE...

60

Glosa

Org.

63

Glosa

Org.

66

Glosa

Org.

69

Glosa

Org.

ARTURO DE LAS CASAS ESCOLAR

72

Glosa

Org.

75

Glosa

Org.

77

Glosa

Org.

79

Glosa

Org.

LAS ÓPERAS DE CÁMARA EN LOS CONCIERTOS DE LA ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL: PARTE I

 María Pilar NOSTI ESCANILLA*

Resumen:

En el periodo de 1922 a 1936 la Asociación de Cultura Musical (ACM o también denominada la Cultural), con sede en Madrid y más de 50 delegaciones por toda España, ofreció casi 4000 conciertos con el propósito de «difundir la música de cámara y sinfónica y sobre todo la expansión por aquellas provincias de España donde muy de tarde en tarde podían gustar el placer emotivo de un concierto». Si algo caracterizó a los planes programa de cada temporada de esta Asociación fue su gran diversidad. Predominaron los recitales de piano y otros instrumentos con acompañamiento de piano y conciertos interpretados por agrupaciones de música de cámara, pero en cuatro temporadas diferentes se programaron un total de nueve óperas de cámara con un elenco de grandes cantantes tanto nacionales como extranjeros. La Cultural jugó un papel decisivo en el resurgir de este género musical.

Palabras clave: Asociación de Cultura Musical, Cultural, ópera de cámara.

Abstract:

In the period from 1922 to 1936 the Association of Musical Culture (ACM or also called the Cultural), with headquarters in Madrid and more than 50 branches all over Spain, offered almost 4000 concerts with the purpose of «spreading chamber and symphonic music and above all the expansion to those provinces of Spain where only occasionally they could enjoy the emotional pleasure of a concert». If anything characterized the programs of each season of this Association, it was its great diversity. Piano recitals and other instruments with piano accompaniment and concerts performed by chamber music ensembles predominated, but in four

* Licenciada en medicina y cirugía general, especialista en bioquímica clínica. Investigadora en musicología e historia de la música con un enfoque particular en la España del primer tercio del siglo xx.

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

different seasons a total of nine chamber operas were programmed with a cast of great national and foreign singers. La Cultural played a decisive role in the revival of this musical genre.

Key words: *Association of Musical Culture, Cultural, chamber opera.*

1. La Asociación de Cultura Musical y la ópera de cámara

En el periodo de 1922 a 1936 la Asociación de Cultura Musical, con sede en Madrid y más de 50 delegaciones por toda España, ofreció casi 4000 conciertos con el propósito de «difundir la música de cámara y sinfónica y sobre todo su expansión por aquellas provincias de España donde muy de tarde en tarde podían gustar el placer emotivo de un concierto»¹. En los primeros Estatutos de la Cultural (1922) se describía en cincuenta y cinco artículos el funcionamiento de la recién estrenada sociedad y se especificaba en detalle la relación de mutuo beneficio con la Sociedad de Conciertos Daniel de Ernesto de Quesada² (véanse los artículos 20 y 50 que se incluyen en el Anexo I). Además de ser garante de la ACM contra todo riesgo de pérdidas, a esta empresa le correspondía la elaboración del plan programa de cada temporada, la contratación de artistas y la organización de las giras por las diversas delegaciones. Un servicio adicional que prestaba la Sociedad Musical Daniel, que también disponía de tipografía, era la impresión de los programas de mano, monografías musicales, documentos divulgativos, memorias y balances de cuentas anuales, avisos y comunicaciones, los carnets de socios y los cupones mensuales. En contrapartida, de Quesada, poderoso empresario³ con una impresionante cartera de intérpretes a quienes representaba no sólo en España sino también en América, percibía el veinte por cien del importe bruto de las cuotas anuales

¹ *Ritmo*, Año II, núm. 10, 31.03.1931; pp. 6-8.

² A principios de 1922 Ernesto de Quesada sugirió la idea de crear una sociedad musical, cuya finalidad no se circunscribiera a proporcionar conciertos a los socios de Madrid, sino que los artistas contratados pudieran ser también escuchados por quienes residían en poblaciones de tercero y hasta cuarto orden. Varios amigos, Ángel Galé Hualde, Alfonso Mauleón Landa, Francisco Torralva Mayoagan, José Subirá Puig y Xavier Cabello Lapiedra, quienes formarían parte de la Junta Directiva de la nueva sociedad, acogieron tal sugerencia y fundaron la Asociación de Cultura Musical.

³ “*The principal concert managers are the Sociedad Daniel (14, Los-Madrazo St., Madrid), [...]*” en THOMAS, Juan María, 1925. «The music life of Spain» en *Pierre Key's Music Year Book 1925-1926*. New York; p. 60.



Figura 1. Retrato de Ernesto de Quesada extraído de *Ernesto de Quesada, Fundador de los Conciertos Daniel* por Ernesto de Quesada Jr. (Gentileza de Jahel de Quesada).

satisfechas por los socios y más importante aún, se aseguraba de un alto número de conciertos para “sus” artistas.⁴

Si algo caracterizó a los planes programa de cada temporada de esta Asociación fue su gran diversidad. Si bien predominaron los recitales de piano y otros instrumentos con acompañamiento de piano y conciertos interpretados por agrupaciones de música de cámara, en cuatro temporadas diferentes se programaron un total de nueve óperas de cámara con un elenco de grandes cantantes tanto nacionales como extranjeros. Un considerable número de cantantes subió a los escenarios contratados por la Cultural para interpretar fragmentos de óperas, Lieder, óperas de cámara y otras obras de variada índole. Resultaría tarea imposible mencionar a todos ellos sin correr severo riesgo de olvidar a alguien, ya que todavía no se conoce con exactitud quién actuó en cada una de las delegaciones. Baste tan sólo como muestra nombrar a los cantantes y agrupaciones corales que actuaron en Madrid y Barcelona y que aparecen en la tabla 1.

⁴ NOSTI ESCANILLA, M. Pilar, 2022. «La Asociación de Cultura Musical: una sociedad musical para toda España» en: *Melómano*, XXVII, núm. 290; pp. 21-24.

Tabla 1. Cantantes que actuaron en las Delegaciones de Madrid y Barcelona de la Asociación de Cultura Musical.			
Cantantes			
Nombre	Voz	Delegación	Fecha
Alexandrovich, Alexander	tenor	Madrid	28.10.1922
Anday, Rosette	mezzo-soprano	Madrid	9.12.1935
		Barcelona	16.12.1935
Anderson, Marian	contralto	Madrid	29.04.1936
Badia d'Agustí, Concepció	soprano	Barcelona	27.03.1933
Bandler, Rudolf*	bajo	Madrid	31.10.1923
			5.11.1923
Crabbé, Armand	barítono	Madrid	4.11.1922
D'Avezzo, Magdalena	soprano	Madrid	29.03.1933
		Barcelona	26.05.1933
Dahmen-Chao, Carlota	soprano	Madrid	31.03.1931
Destournel, Kathleen	soprano	Madrid	31.10.1923
Escribano, Isabel	soprano	Madrid	10.11.1925
Galatti, Crisena	soprano	Madrid	26.01.1925
Gardeyn, Diego	bajo	Madrid	10.11.1925
Grey, Madeleine	soprano	Madrid	20.01.1936
Griff, Alexander	bajo	Madrid	3.11.1923
Hoesslin, Erna von	mezzo-soprano/alto	Madrid	17.12.1922
Konechowsky, Vera	soprano	Madrid	3.11.1923
			5.11.1923
Lindberg, Helge	barítono	Madrid	4.04.1927
Nieto, Laura	soprano	Madrid	11.06.1929
Petersdorf, Isabel	soprano	Madrid	31.10.1923
			5.11.1923
			12.01.1924
Plantada, Mercedes	soprano	Barcelona	25.03.1934
			¿?.03.1934
Pola, Elena	soprano	Madrid	31.10.1923
			5.11.1923
Pozo, Carlos del	bajo	Madrid	4.11.1922
Olcina, José	tenor	Madrid	10.11.1925
Ottein, Ángeles	soprano	Madrid	4.11.1922
			7.06.1929
			30.09.1930
Renina, Dagmara	soprano	Madrid	17.12.1922
Ritch, Theodore	tenor	Madrid	3.11.1923
			5.11.1923
Rodríguez de Aragón, Lola	soprano	Madrid	11.03.1935

Tabla 1. Cantantes que actuaron en las Delegaciones de Madrid y Barcelona de la Asociación de Cultura Musical.			
Sadoven, Elena	mezzo-soprano	Madrid	11.04.1934
			13.04.1934
Sarobe, Celestino	barítono	Madrid	16.01.1935
Schoene, Lotte	soprano	Madrid	3.06.1935
			5.06.1935
		Barcelona	8.06.1935
Schumann, Elisabeth	soprano	Madrid	8.04.1930
			11.04.1930
Trianti, Alexandra	soprano	Barcelona	4.01.1932
			11.03.1932
		Madrid	14.03.1932
			18.03.1932
Vela, Aníbal	bajo	Madrid	10.11.1925
Agrupaciones corales			
Capilla Real de Viena		Madrid	10.05.1929
			13.05. 1929
Coro de Cosacos del Don		Madrid	12.05.1933
			2.05.1934
		Barcelona	19.05.1934
			18.03.1935
Coro de Cosacos del Kuban		Madrid	18.02.1924
Masa Coral de Madrid		Madrid	3.11.1923
			5.11.1923
			7.04.1924
			29.05.1931
Masa Coral de Valladolid		Madrid	18.04.1931
The Fisk Jubilee Singers (quinteto)		Madrid	9.12.1926
*Los cantantes en celdas sombreadas actuaron en las diversas óperas de cámara.			

Varios artículos han abordado la actividad de la Cultural en diversas delegaciones y entre ellos, López Marinas-Tortella y Palacios ya mencionaron las óperas que se interpretaron en la Delegación de la Cultural de Madrid.⁵ El presente artículo centra su atención en las óperas de cámara que se representaron

⁵ LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel y TORTELLA, Jaime, 2008, «La Asociación de Cultura Musical (1922-1936). Boccherini en alguno de sus conciertos» en *Revista de Musicología*, Año XXXI, núm. 2; pp. 523-556; PALACIOS, María, 2019, «La legitimación intelectual de la música de concierto en Madrid en la década de 1920 a través de la prensa: la Asociación de Cultura Musical» en *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*. Queipo Gutiérrez, Calanda Ediciones Musicales; pp. 335-372 y PALACIOS, María, *La renovación musical en Madrid tras la dictadura de Primo de Rivera: el grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid: SEdeM, 2008; pp. 43-50.

por encargo de la ACM no sólo en la capital sino también en sus delegaciones, estudiándolas una a una, para de este modo recuperar información sobre los elencos que las interpretaron, cuándo y dónde se representaron, sus argumentos y personajes, detalles sobre la puesta en escena y la opinión de algunos críticos musicales que tuvieron la fortuna de presenciarlas.

Las primeras óperas de cámara, también llamadas “intermezzi” porque en sus inicios se intercalaban en los entreactos de las óperas consideradas serias, buscaban con su temática desenfadada y burlesca contrastar la trama trágica de las primeras. Miguel Ángel Marín ante la dificultad de definir qué se entiende por ópera de cámara, en un análisis histórico sobre el tema, afirma que se trata de obras concebidas «con una reducción de escala en algún parámetro: la ambición dramaturgica, la plantilla vocal o instrumental o la duración de la obra (o varios de estos elementos simultáneamente)»⁶. Al tratarse de composiciones escritas para orquesta de cámara con un número limitado y variable de instrumentos, pocos personajes (que según V. Arregui «necesitan ser grandes artistas para triunfar en un género como este, fino, de gusto selecto, de gracia y eminentemente cómico»)⁷ y con un aparato escénico acompañante limitado, es posible representarlas en locales reducidos ante un grupo de espectadores no demasiado numeroso. Huelga decir que al estar involucrados pocos artistas, eran muy aptas para la realización de giras por las delegaciones de la Cultural. No todas las óperas que se tratarán en este artículo son óperas de cámara rigurosamente hablando (tal es el caso de *Canción de amor y Sang-Po*), pero se incluyen aquí, al haber sido “adaptadas” para ser representadas como si de una ópera de cámara se tratase (reducción del número de cantantes, de componentes de la orquesta y una escenografía muy sencilla).

Adolfo Salazar, en una amplia reseña, ensalzó la labor de la Asociación de Cultura Musical en el resurgir de este género musical que permitía lograr dos objetivos: por un lado lograr una escrupulosa reproducción histórica de las viejas pequeñas obras maestras olvidadas y por otra renovar el repertorio con nuevas creaciones inspiradas en las primeras. Según él, la ópera de cámara podría llegar a experimentar un desarrollo considerable gracias al interés mostrado por la Cultural por cultivar este género, a algunos artistas que formando su propia compañía darían a conocer un amplio repertorio y además al público, si mantenía su mismo interés y aceptación de este tipo de espectáculos.⁸

⁶ MARÍN, Miguel Ángel, «¿Qué es la ópera de cámara? una mirada desde la historia» en *Scherzo*, mayo 2019; pp. 80-82.

⁷ ARREGUI, Vicente. «Ópera de cámara». *El Debate*, Año XIII, núm. 4.290, 17.04.1923; p. 3.

⁸ SALAZAR, Adolfo. «La ópera de cámara y sus diferentes aspectos. Un festival Mozart en la ACM». *El Sol* (Madrid), Año VII, núm. 1.914, 2.11.1923; p. 6.

LAS ÓPERAS DE CÁMARA EN LOS CONCIERTOS DE LA ASOCIACIÓN DE CULTURA...

A propósito de las óperas de cámara que la Capilla Real de Viena interpretó en 1929 se dijo:

La ópera de cámara [...] es un verdadero regalo para el ánimo, tan asendereado en estos tiempos de lucha y de perplejidad artística, de tanteos y de alternativas. Fueron estas pequeñas óperas graciosas y trivial sobremesa de grandes señores y recreo de príncipes que no querían quebraderos de cabeza. No hay grandes problemas que resolver; nada que mantenga en tensión el sistema nervioso; sólo un ligero conflicto sentimental o algún quid pro quo de comicidad, sirviendo de apoyo a una música fácil, bella y comprensiva.⁹

En la tabla 2 se recogen las nueve óperas de cámara que la Asociación de Cultura Musical programó para ser representadas en Madrid y sus delegaciones. Además de estas nueve obras, tan solo en una ocasión más se programó un espectáculo de ópera en la Cultural. Se trataba de *Così fan tutte* de Mozart y tuvo lugar en el Teatro de la Comedia de la comedia el 15 de noviembre de 1924.

Ópera	Compositor	Temporada
<i>La serva padrona</i>	Giovanni Battista Pergolesi	1922-1923
<i>Sebastián y Sebastiana</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	1923-1924
<i>Mozart y Salieri</i>	Nikolai Rimsky-Korsakoff	
<i>La Reina de mayo</i>	Christoph Willibald Gluck	
<i>El kadi engañado</i>		
<i>Canción de amor</i>	María Rodrigo	1925-1926
<i>Sang-Po, El Don Juan de Oriente</i>	Rudolf Tlascal	
<i>El boticario</i>	Joseph Haydn	1928-1929
<i>Cuatro años de centinela</i>	Franz Schubert	

La elección de estas obras fue una apuesta novedosa por parte de la Cultural, que obtuvo pleno reconocimiento en la prensa:

Es lastimoso que un género tan delicado y sutil como la ópera y la cantata de cámara donde los más ilustres genios de la música buscaron solaz y recreo de más complicados empeños, sea por completo desconocido de nuestros aficionados. Así nos parece labor más meritoria la realizada por la Asociación de Cultura.¹⁰

⁹ *La Libertad* (Madrid), Año XI, núm. 2.855, 14.05.1929; p. 4.

¹⁰ *El Heraldo de Madrid*, Año XXXIX, núm. 13.505, 11.5.1929; p. 6.

Tras al éxito que supuso *La serva padrona* se sucedieron en los años posteriores numerosas producciones de ópera de cámara en teatros españoles (por ejemplo en el Teatro Real de Madrid,¹¹ en el Palau de la Música de Barcelona,¹² en el Teatro Principal de Palma de Mallorca,¹³ incluso en Santa Cruz de Tenerife donde actuaron cantantes del Teatro Real y algunos miembros de la Filarmónica de Madrid bajo la batuta de María Rodrigo),¹⁴ con producciones preexistentes pero también con nuevas obras de compositores contemporáneos (*Fantochines* de Conrado del Campo, *Bodas de Oro* de Maurage o *La Guitarra* de Pedrell).

2. Fuentes

Se ha afirmado que la única fuente de información sobre la Asociación de Cultura Musical era la prensa de la época en las diversas localidades. En cierto modo es así y, todavía hoy, desgranar los numerosos artículos de la crítica musical de entonces es fundamental para conocer y entender la realidad musical del periodo de existencia de esta asociación y su funcionamiento. Usando la prensa histórica nacional e internacional, y teniendo siempre presente la subjetividad de los discursos musicales de los críticos, muchos de ellos renombrados musicólogos, es posible reconstruir la matriz de conciertos que cubría la geografía española. La reacción social a las preferencias musicales de quienes seleccionaban las obras elegidas y a sus intérpretes está reflejada en los numerosos artículos. Así mismo queda patente la amplia intención educativa de aquellos que en aquel momento pertenecían a la élite cultural musical, que se extendía desde ofrecer una visión histórica y analítica de las piezas hasta ofrecer una serie de pautas de comportamiento para el público durante los conciertos. Es fundamental tener siempre presente que los datos obtenidos a través del estudio de la prensa (con frecuencia incompletos) requieren un exhaustivo cribaje y comprobación, pues suelen contener numerosos errores. Fallos frecuentes tanto por desconocimiento o equivocación de los autores como erratas en la publicación.

En el caso concreto de la Cultural, no obstante, no debemos y no tenemos que limitarnos a la prensa histórica. Es posible encontrar información valiosa en archivos, bibliotecas y hasta en anticuarios, en los que se conservan fuentes historiográficas primarias como programas de mano (verdaderos manás de datos), memorias y estados de cuentas, libros de actas de la Junta Directiva, monografías y textos acompañantes a los conciertos, fotografías, carnets de

¹¹ *La Libertad*, Año V, núm. 1.173, 29.12.1923; p. 4.

¹² *La Vanguardia*, Año XLIII, núm. 18.736, 8. 03.1924; p. 8.

¹³ *Correo de Mallorca*, Año XV, núm. 4.553, 20.03.1924; p. 2.

¹⁴ *El Progreso* (Santa Cruz de Tenerife), Año XXI, núm. 6.295, 9.04.1926; p. 1.

socios, etc., que contribuyen con cada pieza a completar el fascinante puzle de la Asociación de Cultura Musical.

3. Temporada 1922-1923. *La serva padrona*, ópera bufa en dos actos de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

A poco de comenzar la segunda temporada de la Delegación de Madrid, los socios de la ACM se reunían el sábado por la tarde del 4 de noviembre de 1922 en el Teatro de la Princesa para asistir a la representación en Madrid de la ópera *La serva padrona* de G. B. Pergolesi. Esta obra, «reservada casi por entero al conocedor, al entendedor entusiasmado de los viejos estilos, al fino catador de lo rancio»,¹⁵ tuvo un éxito resonante. El movimiento de socios iba en alza. Si al empezar la temporada en Madrid había 124 socios, la original y extraordinaria oferta musical de la Cultural animó a muchas personas a asociarse, finalizando el curso con un número de 540 socios.¹⁶ *La serva padrona* ya había visitado un gran número de filarmónicas (Coruña, El Ferrol, Santiago, Vigo, Avilés, Oviedo, Gijón, Sevilla, Valladolid, Zaragoza, Palencia),¹⁷ y seguiría viajando después por otras más.¹⁸ La producción había sido puesta a punto por la Sociedad de Conciertos Daniel¹⁹ y la empresa Fraga, quienes de manera desinteresada pusieron a disposición de las sociedades musicales

¹⁵ SALAZAR, Adolfo. «*La Serva Padrona*». *El Sol* (Madrid), Año VI, núm. 1.636, 5.11.1922; p. 2.

¹⁶ Memoria y estado de cuentas 1922-1923.

¹⁷ FORNS, José. «*La serva padrona* de Pergolesi». *El Heraldo de Madrid*, Año XXXII, núm. 11.489, 6.10.1922; p. 5; *El Día de Palencia*, Año XXXIII, núm. 10.423, 5.10.1922; p. 1; *La correspondencia de Valencia*, Año XLV, núm. 18.830, 25.10.1922; p. 1; ADÁN GARCÍA, Tamar, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Martín e IGLESIAS FERNÁNDEZ, María Consuelo. *Cien años de música 1915-2015. Sociedad Filarmónica de Vigo*. Diputación de Pontevedra. Ed. Editorial, 2015; p. 75. <<https://twitter.com/FilarmonicaGJN/status/1369022946833018884/photo/1>> [consulta 15.01.2024].

¹⁸ L'associació de Música da Camera de Barcelona programó *La serva padrona* el 8 de noviembre de 1922. La ópera se interpretó por los mismos cantantes, que esta vez se acompañaban por una pequeña orquesta dirigida por Pau Casals con Wanda Landowska al clave, E. Casals como primer violín, M. Giménez como segundo violín y B. Dini violonchelo; en MUNTADA I TORRELLAS, Marta. *Tesina: at* (1913-1936). Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història Departament d'Història de l'Art. 1984.

¹⁹ De hecho fue el barítono belga Armand Crabbé, quien tras haber interpretado varias óperas de cámara en Argentina con gran éxito, regresó a España con el propósito de llevar un variado repertorio de partituras de este género por toda la Península. Tras convencer a Ángeles Ottein para que cantara los papeles de tiple ligera junto a él, se dirigió a Ernesto de Quesada ofreciéndole la idea de organizar esa tournée. FORNS, José. «Un nuevo género teatral. Armando Crabbé nos refiere sus interesantes planes artísticos». *El Heraldo de Madrid*, Año XXXIII, núm. 11.541, 5.1.1923; p. 4

un decorado especial y ciertos detalles escénicos.²⁰ Fue interpretada por los miembros de la compañía de ópera de Cámara Ottein-Crabbé: Ángeles Ottein (soprano) en el papel de la criada Serpina, Armand Crabbé (barítono) como el amo Uberto y Carlos del Pozo (bajo) interpretando al criado mudo Vespone. Les acompañaba una pequeña orquesta de cuerda de profesores de la Sinfónica de Madrid²¹: tres violines primeros (uno de ellos Humberto González),²² dos violines segundos, dos violas, un violonchelo, un contrabajo y un clavicémbalo o piano, que siguiendo la tradición debía ser tocado por el director,²³ en este caso José Anglada. Actuó además un flautista (Gumersindo Iglesias).²⁴ En los programas de mano se solía incluir una breve reseña biográfica de los cantantes y del director (véase al final del artículo en los diversos anexos).

Junto con el programa de mano, se ofreció a los socios un folleto de veinte páginas firmado por José Subirá en el que hacía un estudio histórico de la ópera en general y la ópera bufa en especial y relataba el argumento de *La serva padrona*, describiendo en detalle las diversas escenas (ver Figura 2).²⁵ Era la primera de seis monografías que Subirá publicaría para la ACM, cumpliendo así uno de los objetivos que se mencionan en el segundo artículo de los estatutos de 1922, por el cual esta asociación tenía por objeto fomentar la cultura musical de sus asociados.²⁶

La serva padrona fue estrenada en el Teatro de San Bartolomeo de Nápoles el 28 agosto 1733, donde se celebraba el cumpleaños de la Reina Isabel Cristina, esposa de Carlos IV. De la interpretación estuvieron encargados Joaquín Corrado y Laura Monti. Fue escrita para ser representada en los entreactos de otra ópera del mismo Pergolesi, *Il prigionero superbo*. Víctor Espinós informaba que fue tal la revolución en la lírica generada por esta ópera bufa, que «eclipsó totalmente a *Il prigionero superbo*, del cual no se acuerdan sino los diccionarios».²⁷

Se trata de una ópera de asunto y trama sencillos, rebosante de humorismo, donde la gracia reside en la música, que se consideró innovadora para el

²⁰ *El Correo gallego*, Año XLV, núm. 15.950, 8.10.1922; p. 1.

²¹ *El Diario Palentino*, Año LX, núm. 11882, 26.10.1922; p. 2.

²² *El Eco de Santiago*, Año XXVII, núm. 11.301, 16.10.1922; p. 1.

²³ *Galicia: diario de Vigo*, núm. 65, 7.10.1922; p. 1.

²⁴ *Las Provincias* (Valencia), Año LVII, núm. 16.501, 2.11.1922; p. 4.

²⁵ SUBIRÁ, José. *J.B. Pergolesi y La serva padrona*. Monografía musical para la Asociación de Cultura Musical. 1922. (Fondos del Centre de documentació de l'Orfeó Català). Subirá (1882-1980), musicólogo, crítico musical, compositor y escritor, formó parte de la Junta directiva de la Cultural, primero como vocal en los primeros meses de existencia de esta asociación y como secretario hasta la temporada 1925-1926. Durante este periodo fue el autor de los textos acompañantes en los programas de mano de los conciertos de la Asociación de Cultura Musical.

²⁶ Estatutos de la ACM de 1922. (Fondo Roda del RCSMM).

²⁷ ESPINÓS, Víctor, «*La Serva Padrona* en la Asociación de Cultura Musical». *La Época* (Madrid), Año LXXIV núm. 25.852, 6.11.1922; p. 1.

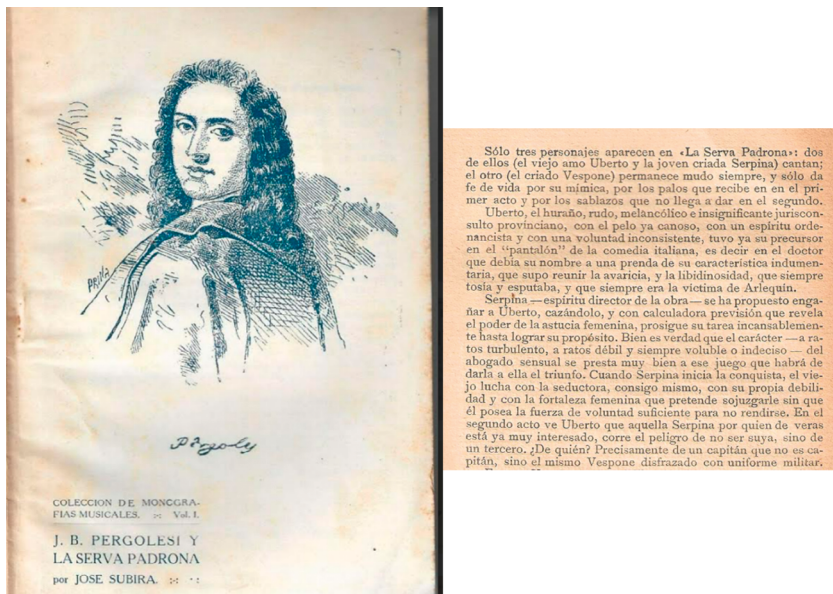


Figura 2. Portada y fragmento de la décima página de la monografía de José Subirá: J. B. Pergolesi y «La serva padrona» donde se describe el argumento de la ópera. (Fondos del Centre de Documentació de l'Orfeó Català).

momento en que fue compuesta. No faltaron «momentos de encanto y agradabilidad extraordinarios, que llevan a la serenidad del espíritu por la placidez de la música y cierto candor infantil y de buena fe en determinados episodios de la bufonada».²⁸ El *ABC* destacó la labor del «maestro Anglada, quien dirigió muy bien la graciosa partitura al frente de los profesores de la Sinfónica».²⁹

Los intérpretes gozaron de pleno acierto en su interpretación con su ejecución primorosísima.³⁰ En especial Ángeles Ottein se reveló como una excelente actriz.³¹ Todos fueron vivamente aplaudidos,³² en lo que se calificó como solemnidad artística³³ y supremo acierto³⁴ de la Cultural.

Tan solo se pudo leer en los discursos de los críticos musicales un comentario negativo. Víctor Espinós comentaba:

²⁸ *La Acción* (Madrid), Año VII, núm. 2.189, 6.11.1922; p. 2.

²⁹ CASTELL, Ángel María, «*La Serva Padrona* de Pergolesi en La Princesa». *ABC*, Año XVIII, 5.11.1922; p. 34.

³⁰ *La Libertad* (Madrid), Año IV, núm. 92, 5.11.1922; p. 5.

³¹ ESPINÓS, Víctor. *La Época* (Madrid), Año LXXIV, núm. 25.852, 6.11.1922; p. 1.

³² SALAZAR, Adolfo. *El Sol* (Madrid), Año VI, núm. 1.636, 5.11.1922; p. 2.

³³ ARREGUI, Vicente. «Tercer concierto». *El Debate*, Año XII, núm. 4.152, 6.11.1922; p. 3.

³⁴ *La Correspondencia de España*, Año LXXV núm. 23.437, 6.11.1922; pp. 1-2.

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

Lo que no se nos dio en la interpretación de la obra admirable del napolitano Pergolesi no estaba a mano. Esta es la verdad.

El piano servía, hasta donde eso puede ser, de fundente a los escasos instrumentos de la orquesta; pero ¿dónde está el clave?³⁵

Este déficit fue corregido en la representación que se ofreció días después en Barcelona y en la que el acompañamiento con clave corrió a cargo nada menos que de Wanda Landowska.

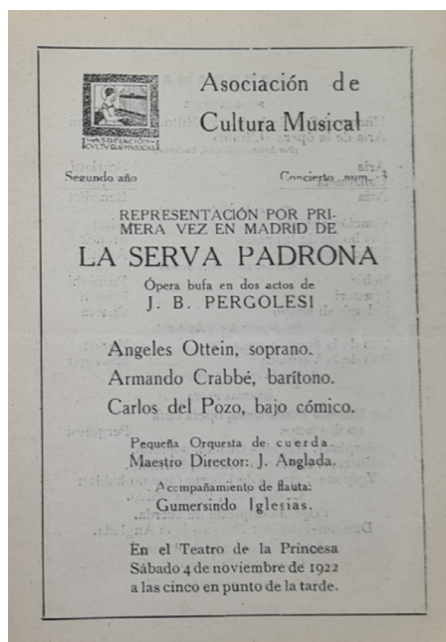


Figura 3. Programa de mano de la tercera reunión de la temporada 1922-1923 de la ACM en Madrid el 4 de Noviembre de 1922 (Fondo Roda del RCSMM).

Tal fue el éxito obtenido con esta producción que en años sucesivos la compañía Ottein-Crabbe realizó una tournée mundial en la que volvió a representarla junto con un repertorio variado de sainetes, tonadillas, entremeses y otras obras, tanto antiguos como de compositores modernos.

La serva padrona constituyó un gran triunfo para la Asociación de Cultura Musical y para la Sociedad de Conciertos Daniel, creando el sustrato perfecto para en las temporadas siguientes incorporar nuevas óperas de cámara.

³⁵ ARREGUI, Vicente. *El Debate*, Año XII, núm. 4.152, 6.11.1922; p. 3.



Figura 4. Fotografías de Carlos del Pozo, Ángeles Otteín y Armando Crabbé. (Fondos de la Biblioteca Nacional de España, *Revista Nuevo Mundo*, Año XXX, núm. 1.561, 21.12.1923; p. 19).

4. Temporada 1923-1924. Las óperas de cámara de Mozart, Rimsky-Korsakoff y Gluck

En Madrid, la temporada 1923-1924 de la Cultural arrancaba en el mes de octubre con un recital de canto, ofrecido por el tenor Rudolf Bandler y Lilly Bandler al piano.³⁶ Inmediatamente después se sucederían tres festivales con unos pocos días diferencia, que la Cultural había organizado otra vez en colaboración con la Sociedad Daniel y que tendrían lugar en el Teatro de la Comedia. El primero dedicado a Mozart con la audición de *Sebastián y Sebastiana*; el festival ruso con Rimsky-Korsakoff de protagonista y la representación de su ópera *Mozart y Salieri* sería el segundo; y finalmente el festival dedicado a Gluck, con la representación de dos óperas de un solo acto, *La Reina de mayo* y *El kadi engañado* en una misma sesión. Al igual que había ocurrido en la temporada anterior las producciones previstas para ser presentadas en Madrid recorrieron diversas sociedades musicales del país antes y después de llegar a la capital. En las actuaciones de las filarmónicas y otras sociedades se distribuían los folletos informativos escritos por José Subirá e impresos por la Sociedad de Conciertos Daniel para la Cultural, hecho que sugiere que la iniciativa de

³⁶ *La Época* (Madrid), Año LXXV, núm. 26.145, 15.10.1923; p. 2.

organizar tales festivales partió de estas dos entidades.³⁷ Tres nuevas monografías de Subirá acompañaban los programas de mano:

* Wolfgang Amadeo Mozart y su producción escénica (Vol. 4)

* N. Rimsky Korsakoff: su “Mozart y Salieri” (Vol. 5)

* Cristóbal W. Gluck y su producción escénica (Vol. 6)

Una pequeña orquesta de profesores de la Sinfónica de Madrid sería la encargada de acompañar a los intérpretes de las cuatro óperas de cámara. Para dirigirla se contrató a Rudolf Gross, director de la orquesta del *Konzertverein* de Munich, quien llegaba al puerto de A Coruña el 8 de octubre de 1923 en el vapor Antonio Delfino procedente de Hamburgo. «A saludar a bordo estuvo el presidente de la Filarmónica, acompañado del cual vino a tierra para salir en el tren rápido en dirección a Madrid, para ponerse al frente de la nueva orquesta que allí aguardaba su llegada».³⁸ Rudolf Gross, discípulo del director Félix Mottl, había dirigido las Óperas de Munich, Berlín y Amberes y era especialista en dirección de óperas de Mozart, Weber y Strauss.³⁹

La composición de la orquesta variaba ligeramente en cada actuación. Según la nota publicada en el *Ideal Gallego* antes de la función ofrecida en A Coruña, «la orquesta, de acuerdo con las partituras estará formada por tres violines primeros, dos segundos, una viola, un violonchelo, un contrabajo, dos oboes, dos cornos, dos flautas y el pianista director».⁴⁰ Quince componentes que también se anunciaban para las actuaciones en Jerez de la Frontera, Pontevedra, Burgos, Cartagena y Valencia. En Santiago de Compostela se anunciaron en un primer momento veinte, si bien en días posteriores se rectificó la cifra y volvían a ser quince. Catorce actuaron en Gijón y en Murcia trece.

Los cantantes, todos ellos miembros de la Compañía de ópera del Teatro Real⁴¹ (salvo Vera Konechowsky) fueron las sopranos Isabel Petersdorf y Elena Pola, el tenor Theodore Ritch y los bajos Alexander Griff y Rudolf Bandler.

Los hermosos⁴² decorados para las funciones, diseñados por el reputado pintor-escenógrafo del Teatro Real José Olalla y Max Kürschner, escenógrafo de Coburg (Alemania), acompañaban a los músicos durante la gira.⁴³

Esta tournée de las óperas de cámara llegaría a sumar al menos 20 actuaciones en delegaciones de la Cultural, en algunas filarmónicas y en la Sociedad Sevillana de Conciertos. Se ofrecieron cinco programas diferentes, que se describen en la tabla 3.

³⁷ *El Orzán*, Año VI, núm. 1.689, 9.10.1923; p. 1.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *El Diario Palentino*, Año XLI, núm. 12.156, 20.10.1923; p. 2.

⁴⁰ *El Ideal gallego*, Año VII, núm. 1.883, 12.09.1923; p. 1.

⁴¹ *La Libertad*, Año V, núm. 1.156, 9.12.1923; p. 2.

⁴² *El Ideal gallego*, Año VII, núm. 1.920, 26.10.1923; p. 3.

⁴³ *La Verdad de Murcia*, Año XXIII, núm. 7.364, 2.11.1923; p. 2.

Tabla 3. Programas de las sesiones de ópera de cámara de la temporada 1923-1924.			
Programa	Partes del programa	Cantantes	Delegación (D.) de la ACM/Filarmónica (F.)/ Sociedad (Soc.) musical y fecha
“Festival Mozart”	I Diversas obras de Mozart ^a II Mozart: <i>Sebastián y Sebastiana</i>	Isabel Petersdorf Elena Pola Rudolf Bandler	F. de Palencia (21.10.1923) F. de Burgos (28.10.1923) F. de Zaragoza (30.10.1923) D. de Madrid ^b (31.10.1923) F. de Gijón (23.11.1923)
“Festival ruso”	I Rimsky-Korsakoff: <i>Mozart y Salieri</i> II Diversas obras de compositores rusos ^c	Theodore Ritch Alexander Griff	Soc. Sevillana de Conciertos (17.10.1923) D. de Madrid (3.11.1923)
“Festival Gluck”	I Gluck: <i>La Reina de mayo</i> II Gluck: <i>El Kadi engañado</i>	Isabel Petersdorf Elena Pola Vera Konechowsky Theodore Ritch Rudolf Bandler Alexander Griff	Soc. Sevillana de Conciertos (19.10.1923) D. Madrid (5.11.1923)
Mozart-Rimsky Korsakoff	I Mozart: <i>Sebastián y Sebastiana</i> II Rimsky Korsakoff: <i>Mozart y Salieri</i>	Theodore Ritch Vera Konechowsky o Elena Pola Alexander Griff	D. de Jerez de la Frontera (16.10.1923) D. de Jaén (20.10.1923) D. de Murcia (6.11.1923) D. de Cartagena ^d (7.11.1923) D. de Alicante ^e (8.11.1923) D. de Alcoy (9.11.1923) D. de Burriana ^d (11.11.1923)
Mozart-Rimsky Korsakoff-Smetterling	I Mozart: <i>Sebastián y Sebastiana</i> II Concierto para piano y orquesta (Jan Smetterling) III Rimsky-Korsakoff: <i>Mozart y Salieri</i>	Theodore Ritch Vera Konechowsky o Elena Pola Alexander Griff	F. Pontevedra (23.10.1923) D. de Santiago de Compostela (24.10.1923) F. de A Coruña (25.10.1923) F. de Valencia ^d (10.11.1923)

^a Las obras ofrecidas fueron: Obertura de *Don Juan* por la Orquesta u Obertura de *Las bodas de Fígaro* (F. de Zaragoza), Aria de Cherubin de *Las bodas de Fígaro* por Isabel Petersdorf, Aria de las rosas de Susana de *Las bodas de Fígaro* por Elena Pola, Aria de Leporello de *Don Juan* por Rudolf Bandler, dúo de Pamina y Papageno de *La Flauta Mágica* por Elena Pola y Rudolf Bandler; todos ellos acompañados al piano por Lilly Bandler.

^b El programa ofrecido en Madrid era ligeramente diferente. En la primera parte en vez del dúo interpretado por Elena Pola y Rudolf Bandler, la soprano Kathleen Destournel ofreció dos arias (de *Idomeneo* y de *Il Re Pastore*). Además había una parte adicional con un concierto de piano con orquesta por Jan Smeterling.

^c En Madrid la segunda parte contenía obras de Rimsky-Korsakoff (*Canción de Levko* de la ópera *Noche de mayo* y *Canción india* de la ópera *Sadko*) por Theodore Ritch, con acompañamiento de orquesta; de Gretchaninoff (*Triste es la estepa* y *La infantil*) por Vera Konechowsky; de Slonoff (*Canción al Sol*) y de Rachmaninoff (*Todo perece*) por Alejandro Griff; y de Sokoloff (dúo *La canción*), de Glazounoff (dúo *Dos campesinos*) y Dargominsky (trío *Una nube dorada ha dormido*).

En Sevilla la primera y segunda parte correspondían a los actos primero y segundo de la ópera *Mozart y Salieri*. La tercera parte constó de las siguientes piezas: Rimsky-Korsakoff (*La Noche de Mayo*), Puccini (*E lucevan le stelle* de *Tosca*) y Massenet (*El sueño* de la ópera *Manón*) por Theodore Ritch; Verdi (*Romanza* de la ópera *Simon Boccanegra*), Schumann (*Los dos Granaderos*) por Alexander Griff y Gretchaninoff (*Les larmes y L'enfantine*) y Dargominsky (*Canción popular*) por Vera Konechowsky.

^d Elena Pola cantó el papel de Sebastiana.

^e Existe evidencia de este concierto en Alicante, pero no del programa. Dado que en Murcia, Cartagena Alcoy y Burriana el programa fue el mismo en los días anteriores y posteriores, parece bastante probable que en Alicante se repitiera el mismo.

4.1. *Sebastián y Sebastiana*, ópera cómica en un acto de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Esta ópera (KV50) fue compuesta en 1768 cuando Mozart contaba tan solo doce años y se estrenó en un círculo privado, si bien no existe certeza de dónde. El libreto es de Andreas Schachtner, basado en la traducción alemana por Friedrich Wilhelm Weiskern de la obra de Favarts *Les amours de Bastien et Bastienne*, que a su vez se basó en *Le Devin du Village* de Rousseau.

Durante la sesión de la Junta Directiva de la ACM el 20 de diciembre de 1922 «se acordó montar en Madrid *Bastian y Bastiana* cuando fuera factible». Gracias al importante incremento de socios tanto en Madrid como en delegaciones, la Cultural programó esta ópera para la siguiente temporada.

El argumento de la ópera, que consta de once arias, un arioso, dos duetos, un terceto y un brevísimo intermedio instrumental,⁴⁴ es el siguiente:

La historia pastoral comienza cuando Sebastiana se queja de que su amado Sebastián la ha abandonado. Casualmente pasa por allí el mago Colás, a quien Sebastiana confía su problema. Colás le aconseja que finja indiferencia hacia Sebastián y que le sea infiel. Sebastiana promete hacer caso de estos consejos y se esconde cuando aparece Sebastián.

Sebastián quien desde hace tiempo lamenta haber dejado a Sebastiana, pide a su vez ayuda a Colás. El mago le dice que es demasiado tarde para su lamento ya que Sebastiana tiene un nuevo amante. Colás consulta su libro de hechizos y encuentra uno que permitirá a Bastián recuperar a su amada. Colas declara que el hechizo es un éxito y que Bastián vuelve a ser amado por Sebastiana. En ese momento aparece Sebastiana que decide ignorar a Sebastián. Éste desesperado por esta reacción amenaza con suicidarse. Finalmente, los dos pastores se reconcilian, abrazándose, y acaba la ópera con un trío final al unirse a ellos Colás.⁴⁵

En el programa de mano se añadió una nota en la que se comunicaba que para interpretar con fidelidad la obra, se cantaría en francés, idioma original en el que fue escrito el libreto que usó Mozart.⁴⁶

A lo largo de la gira, *Sebastián y Sebastiana* fue representada por tres elencos distintos (véase la Tabla 4). La diferencia más llamativa es que el papel de Sebastián en unas ocasiones fue interpretado por el tenor Theodore Ritch y en otras era la soprano Isabel Petersdorf quien asumía la partitura. Tal fue el caso en Gijón, donde aclaraban la cuestión, afirmando que aunque el papel de Sebastián estaba escrito para tenor, sería representado por una soprano «como es costumbre hacerlo hoy en Alemania y como Mozart mismo lo indica».⁴⁷ El papel de Sebastiana lo cantaron Vera Konechowsky y Elena Pola, mientras que para el de Colás se contrató a los bajos Alexander Griff y a Rudolf Bandler.

⁴⁴ *El Guadalete*, Año LXXII, núm. 22684, 17.10.1923, p. 2.

⁴⁵ VAN DER SPEK, Peter. *Leo Riemens, Groot opera boek*. Uitgeverij Uniepers Abcoude, 1997; p. 273.

⁴⁶ Programa de mano del concierto en Madrid el 31.10.1923.

⁴⁷ *La Prensa*, Año III, núm. 706, 10.10.1923; p. 2.

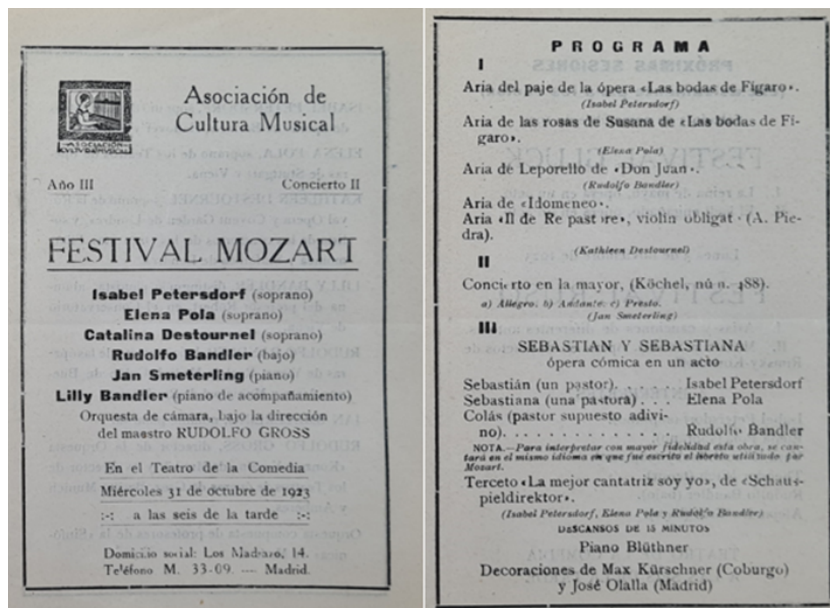


Figura 5. Programa de mano de la segunda reunión de la temporada 1923-1924 de la ACM en Madrid el 31 de octubre de 1923 (Fondo Roda del RCSMM).

Tabla 4. Diversos elencos que cantaron en la ópera *Sebastián y Sebastiana*.

Personajes	I	II	III
Sebastián	Theodore Ritch	Isabel Petersdorf	Theodore Ritch
Sebastiana	Vera Konechowsky	Elena Pola	Elena Pola
Colás	Alexander Griff	Rudolf Bandler	Alexander Griff

Todas la actuaciones fueron acogidas por la crítica musical con elogios unánimes no sólo para los intérpretes sino también para los organizadores. Como muestra, baste esta cita de la columna aparecida en la prensa pontevedresa tras el concierto: «Los eminentes artistas Theodore Ritch, Vera Konechowsky y Alexander Griff hicieron verdaderas filigranas de arte, esmaltando con sus bellas notas aquella delicada y sublime página musical».⁴⁸

⁴⁸ *El Progreso*, Año XVII, núm. 3.254, 24.10.1923; p. 3.

4.2. *Mozart y Salieri*, ópera en dos actos, op. 48, de Rimsky-Korsakoff (1844-1908)

Rimsky-Korsakoff, basándose en el poema dramático de Pushkin, compuso la ópera *Mozart y Salieri* en 1897. Una vez más serán las propias palabras de José Subirá las que describan el argumento de la ópera (véase la figura 6 con las páginas extraídas de su monografía dedicada a Rimsky-Korsakoff).

La reunión madrileña, consagrada a la música rusa de Rimsky-Korsakoff, el día 3 de noviembre de 1923, contó con la presencia entre el público de la Reina Doña Victoria.⁴⁹ A los dos cantantes, Theodore Ritch (*Mozart*) y Alexander Griff (*Salieri*), se unirían, cantando desde detrás del telón,⁵⁰ algunos componentes de la Masa Coral de Madrid dirigidos por el maestro Benedito en el corto pasaje que reproduce un fragmento del Réquiem de Mozart en la escena en que Mozart refiere a Salieri el presentimiento de muerte que ha dejado en su ánimo el encargo recibido para escribir esta pieza.

En la sesión del 22 de octubre de 1923 la Junta Directiva había llegado al acuerdo «de ofrecer a la Masa Coral de Madrid, a título de obsequio por su colaboración en los próximos festivales Mozart y Gluck, la cantidad de 100 pesetas y al director de dicha corporación, por análogo concepto, otras 100 pesetas».⁵¹ Se desconocen más datos sobre los costos de las producciones. En el diario *Alcoy: la voz del pueblo* se advertía «a los alcoyanos amantes de la buena música, que dado el presupuesto elevadísimo de la actuación de este concierto (refiriéndose al que ofrecería las óperas de cámara *Sebastián y Sebastiana* y *Mozart y Salieri*), no solo por la calidad sino por el gran número de personas que viajan y actúan, la cuota de entrada para el mes de noviembre, serán quince pesetas más la mensualidad correspondiente a dicho mes».⁵²

La producción, que se cantó en ruso,⁵³ fue nuevamente un gran éxito. Estos son algunos de los comentarios que se publicaron:

⁴⁹ CASTELL, Ángel María, *ABC*, Año XIX, 4.11.1923; p. 36 y 5.11.1923; p. 21. En el Libro de Actas de la ACM se puede leer que La Junta Directiva, reunida el 12 de noviembre de 1923 acordó nombrar Socias Honorarias a SS.MM las Reinas doña Victoria Eugenia y doña María Cristina, que «con gran complacencia por parte de la ACM, se habían dignado a asistir a varias sesiones».

⁵⁰ ARREGUI, Vicente. *El Debate*, Año XIII, núm. 4.464, 6.11.1923; p. 4.

⁵¹ Libro de Actas de la ACM.

⁵² *Alcoy: La voz del pueblo*, Año XIV, núm. 666, 20.10.1923; p. 3. En Madrid la cuota de entrada era de 5 pesetas y la mensual de 5 pesetas desde septiembre a junio (*La Prensa*, Madrid, Año XVII, núm. 4.924, 26.10.1923; p. 1) y en delegaciones esta misma cuota daba derecho a una entrada adicional de señora (*La Gaceta de Levante*, Año III, núm. 891, 24-12-1926; p. 1).

⁵³ *Diario de Valencia*, Año XIII, núm. 4.308, 30.10.1923; p. 2.

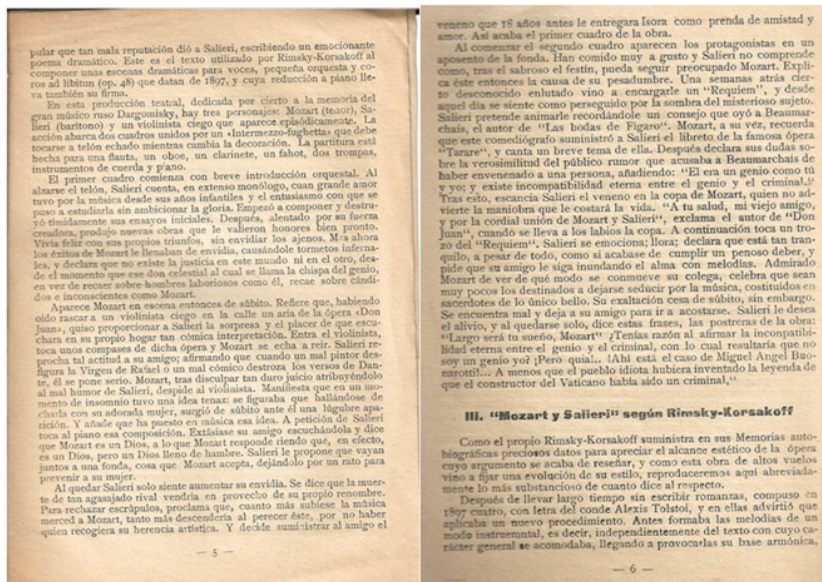


Figura 6. Páginas 5 y 6 de la monografía de José Subirá «N. Rimsky Korsakoff: su “Mozart y Salieri”» para la Asociación de Cultura Musical.⁵⁴

La partitura cautivó vivamente al auditorio, especialmente cuando el personaje que representa a Mozart se sienta al piano para interpretar la inmortal página del Réquiem, que el maestro Rudolfo Gross ejecutó de manera admirabilísima.⁵⁵ (Jerez de la Frontera 16.10.1923).

El tenor Theodore Ritch representó con acierto el papel de Mozart y el bajo-barítono Alexandre Griff no pudo estar mejor en su papel de Salieri. Una gran ovación escucharon los artistas al finalizar el concierto.⁵⁶ (Santiago de Compostela 24.10.1923).

El tenor Theodore Ritch, de voz dulcísima, justamente atenorada, de timbre puro, flexible, obediente a los más diversos matices. Artista de sentimiento, que da a sus interpretaciones su máximo relieve, elegantísimo y atractivo en su dicción y en su presencia. Su éxito fue extraordinario y de él pude oír entre el público los más entusiastas elogios.⁵⁷ (Madrid 3.11.1923).

⁵⁴ SUBIRÁ, José. «N. Rimsky Korsakoff: su “Mozart y Salieri”». Monografía musical para la Asociación de Cultura Musical; pp. 5-6. (Fondos del Centre de documentació de l’Orfeó Català).

⁵⁵ *El Guadalete*, Año LXXII, núm. 22.684, 17.10.1923; p. 2.

⁵⁶ *El Compostelano*, Año IV, núm. 1.102, 25.10.1923; p. 1.

⁵⁷ BOSCH, Carlos. «En la Asociación Cultural-Festival ruso». *La Opinión*, Año I, núm. 107, 6.11.1923; p. 5.



Figura 7. Programa de mano de la tercera reunión de la temporada 1923-1924 de la ACM en Madrid el 3 de Noviembre de 1925 (Fondo Roda del RCSMM).

4.3. La Reina de mayo (Die Maienkönigin), ópera en un acto y El kadi engañado (Le kadi dupé, Der betrogene Kadi), ópera cómica en un acto, de Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Dentro de lo que se denominó el Festival Gluck se pusieron en escena dos óperas de cámara de este compositor. Ambas se interpretaron en Madrid en la misma sesión, gustando más al público *El kadi engañado* que *La Reina de mayo*,⁵⁸ principalmente por la admirable actuación del caricato Bandler en la primera⁵⁹. A diferencia de las óperas de cámara anteriores, estas dos obras fueron escritas para un número mayor de personajes, cinco *La Reina de mayo* y seis *El kadi engañado*. Los mismos cantantes que habían participado en las óperas de Mozart y Rimsky-Korsakoff asumieron los papeles de ambas óperas de Gluck. Algunos miembros de la Masa Coral de Madrid junto con su director, Rafael Benedito volvían a participar en las obras.

La Sociedad Sevillana de Conciertos contrató estas producciones para que se representaran el 19 de octubre de 1923. Unas semanas después, el 5 de noviembre, con la presencia de S.M. la Reina Doña María Cristina y la In-

⁵⁸ SALAZAR, Adolfo. «Óperas en miniatura-De Gluck a Rimsky-Korsakoff». *El Sol* (Madrid), Año VII, núm. 1.949, 8.11.1923; p. 4.

⁵⁹ *El Mundo* (Madrid), 7.11.1923; p. 2

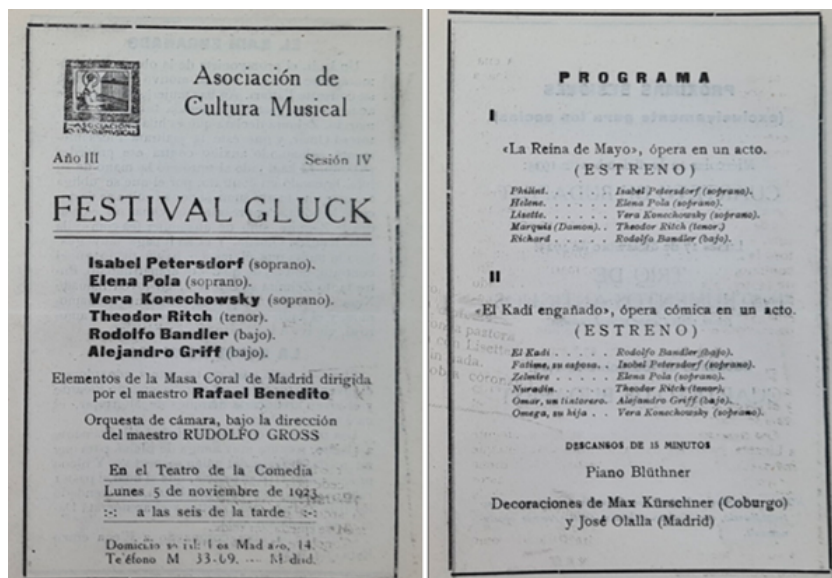


Figura 8. Programa de mano de la cuarta reunión de la temporada 1923-1924 de la ACM en Madrid el 5 de Noviembre de 1925 (Fondo Roda del RCSMM).

fanta Doña Paz, sonaba en el Teatro de la Comedia de Madrid la música de Gluck. El mismo José Subirá admitiría, que tanto este festival como el anterior dedicado a la música rusa, «confirmaban no solo una buena voluntad sino también un singular acierto en la elección de obras e intérpretes para interesar a los entusiastas de la música bella».⁶⁰

Poco se sabe de su puesta en escena, salvo que las decoraciones fueron obra una vez más de José Olalla y Max Kürschner.

Las óperas fueron interpretadas en alemán, como se deduce de dos comentarios en prensa: en *La Reina de mayo*, se mencionan los bien declamados recitados en alemán del tenor Ritch y Salazar se refiere a la ópera *El Kadi engañado* por su título alemán, *Der betrogene Kadi*.

La representación de estas dos óperas dio pie a la publicación en el mismo día de un “pulso musicológico” entre Víctor Espinós (Dos óperas de Gluck) y Adolfo Salazar (Óperas en miniatura-De Gluck a Rimsky-Korsakoff) quienes desde sus columnas en *La Época* y *El Sol*, ofrecieron un detallado análisis de la música de Gluck. Pulso, que quizás también tenía como contrincante a José Subirá quien con motivo de la programación de estas óperas había publicado su sexta monografía (Cristóbal W. Gluck y su producción escénica).

⁶⁰ *La Prensa* (Madrid), Año XVII, núm. 4.933, 6.11.1923; p. 1.

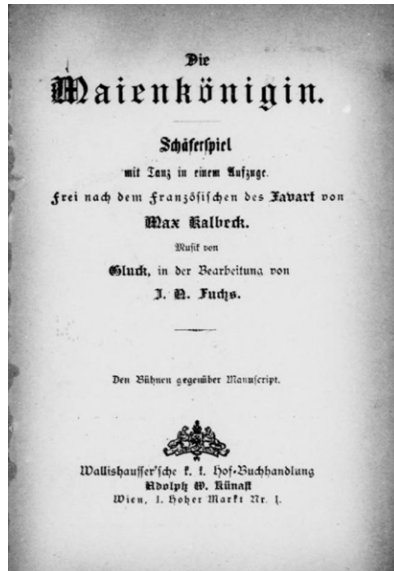


Figura 9. Portada del libreto original de *La Reina de mayo*. (Fondos de la Library of Congress, Music Division. Washington).

4.3.1 *La Reina de mayo*, ópera en un acto

La Reina de mayo, divertimento pastoril en un acto, no figura en las listas de óperas compuestas por Christoph Willibald Gluck. Ello se debe a que la música de ésta son en realidad arreglos de Johann Nepomuk Fuchs (1842-1899) de fragmentos procedentes de otra ópera de Gluck *L'Isle de Merlin*. El libretto, traducido al alemán por Max Kalbeck, está basado en *Les amours campestres* de Favart, a su vez parodia del libretto de *Les Indes galantes* de Rameau⁶¹. Según puede leerse en la partitura original⁶², esta ópera se presentó por primera vez el Teatro de Ópera de la Corte de Viena el 13 de mayo de 1888, con motivo de la inauguración del monumento dedicado a María Theresa. Se desconocen los nombres de los cantantes que la cantaron por primera vez.

⁶¹ Google books: <https://books.google.de/books?id=Wp85AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> y Münchener Digitalisierungszentrum München, Bayerische Staatsbibliothek: <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/search?query=%28der+betrogene+kadi%29>> [última consulta 26.05.2026].

⁶² <<https://www.loc.gov/resource/musschatz.10296.0/?sp=1&st=image&r=-1.189,-0.117,3.379,1.615,0>> [última consulta 29.01.2024]. Texto original en alemán: «*Aus Anlass der Enthüllung des Maria Theresien-Denkmales am 13. Mai 1888 zum ersten Male im k. k. Hof-Operntheater in Wien aufgeführt*».

Cinco son los protagonistas de esta breve ópera: Filint, interpretada por Isabel Petersdorf; Elena, por Elena Pola; Lisette, por Vera Konechowsky; Marqués de Monsupir (Damón), por Theodore Ritch y Ricardo, rico hacendado, por Rudolf Bandler.

El argumento, tal y como figura en el programa de mano, dice así:

Elena, la bella pastora, tiene tres adoradores: el joven pastor Filint, el rico hacendado Ricardo y el joven aristócrata marqués de Monsupir, el cual se llama Damón.

Los tres enamorados se dirigen sucesivamente a Lisette, pastora muy amiga de Elena para que interceda en favor del galán respectivo. Y Elena procede con tal diplomacia que al final el pastor Filint se casa con la pastora Elena, el hacendado Ricardo se casa con Lisette y el aristócrata Damón se queda sin nada.

Concluye la obra coronando a Elena como Reina de Mayo.

Esta graciosa comedieta musical,⁶³ según palabras de Espinos, empieza «con unos compases en tiempo de minueto, [...]. A pesar de la inocente frivolidad de la obrita, se percibe el temperamento musical del autor en frases de enérgica tensión dramática, apoyadas por tímidos balbuceos del metal».⁶⁴

Tras una de las representaciones la prensa concluía: «Los intérpretes, Sres. Petersdorf, Pola y Konechowsky —bella pastora que nos hizo añorar el cayado y zamarra pastoril—, muy bien, y excelentes el bajo Bandler y el tenor Ritch, de bonita voz y excelente declamación, tan excelente que entendimos sus recitados en alemán».⁶⁵

4.3.2 *El kadi engañado*, ópera cómica en un acto

El *kadi engañado* es obra de mayor enjundia, y deleitó a la concurrencia con el interés de la más moderna opereta de argumento no verde, con lo que queda hecho su mejor elogio.

No obstante el asunto oriental, no se descubre en ella ni una sola cadencia de la triste fatalidad... ¡Qué lejos está Gluck de eso! Al contrario, el contenido artístico de sus grandes obras, originalidad, brío, tensión dramática, persistencia de los modos mayores, noble virilidad en suma, campea en ella, y llega al más alto grado en el allegro agitado final y en la invocación a Alah, arrollador como una carrera de walquirias.⁶⁶

⁶³ ESPINÓS, VÍCTOR. «Dos óperas de Gluck». *La Época* (Madrid), Año LXXV, núm. 26.166, 8.11.1923; p. 1.

⁶⁴ *La Correspondencia de España*, Año LXXVI, núm. 23.750, 6.11.1923; p. 5.

⁶⁵ *La Correspondencia de España*, Año LXXVI, núm. 23.750, 6.11.1923; p. 5.

⁶⁶ *Ibid.*

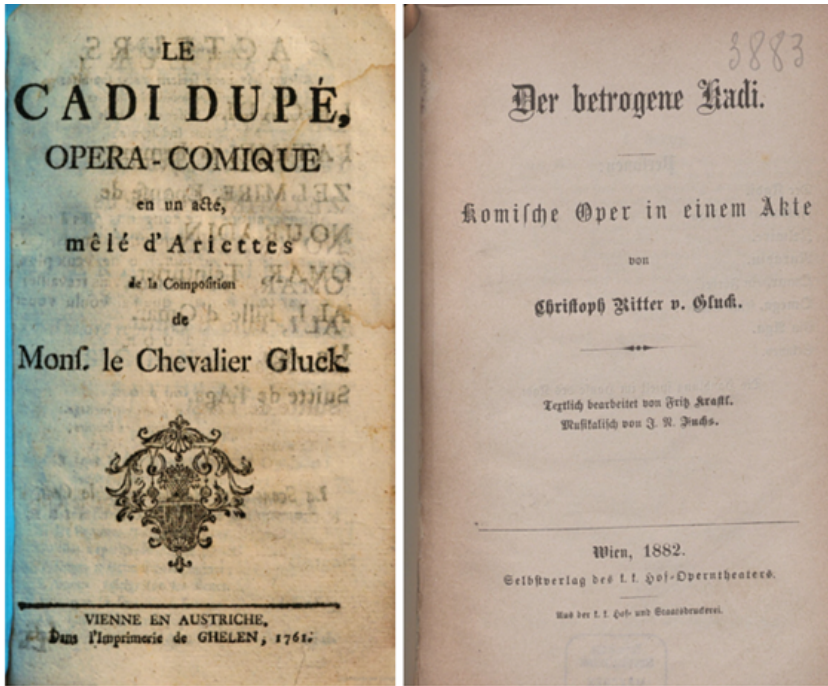


Figura 10. Portadas de los libretos originales de la ópera *El kadi engañado* en francés y alemán.⁶⁷

Le cadu dupé, como figura en el libretto original en francés de Pierre-René Lemonnier, o *Der betrogene Kadi*, en su versión alemana, se representó por primera vez en el *Burgtheater* de Viena el 9 de diciembre de 1761⁶⁸ como parte de las festividades con motivo del cumpleaños del emperador Francisco I.

En la tabla 5, aparecen los protagonistas de *El kadi engañado* en su primera representación en 1761 y en Madrid en 1923:

Tabla 5. Cantantes que protagonizaron <i>El kadi engañado</i>.		
Personajes	Viena (9.12.1761)	Madrid (5.11.1923)
El Kadi	Vincent Hédoux	Rudolf Bandler
Fátima, su esposa	Marguerite Hédoux	Isabel Petersdorf
Zelmira	Mall. Guérin	Elena Pola

⁶⁷ Google books y Münchener Digitalisierungszentrum München, Bayerische Staatsbibliothek.

⁶⁸ <<https://www.gluck-gesamtausgabe.de/gwv/werkregister/eintrag/work-54.html>> [última consulta 29.01.2024].

Tabla 5. Cantantes que protagonizaron <i>El kadi engañado</i>.		
Nuradin	Mons. Darcis	Theodore Ritch
Omar, un tintorero	Jean Baptist Rousselois	Alexander Griff
Omega,* su hija	Gabriel Soullé	Vera Konechowsky
Aga**	Antoine Durval (narrador)	
*En el libreto original la hija se llama Ali. ** No se conoce quien asumía este papel en la representación de 1923.		

Originalmente y de acuerdo con las notas en el libreto, el acompañamiento corría a cargo de flautín, flauta primera y segunda, oboe primero y segundo, fagot, corno primero y segundo, triángulo, tambor, platillos, salterio, arcos y clavicémbalo.

Según el programa de mano, la obra transcurre en la casa del kadi en Bagdad de la siguiente manera:

Un kadi, el protagonista de la obra, está enamorado de Zelmira, con tal motivo abandona a su consorte Fátima. Ambas mujeres se ponen de acuerdo para gastar una pesada broma al infiel marido. Zelmira declara que es hija del viejo tintorero Omar, y que éste la maltrata incesantemente, solicitando auxilio contra ese proceder paterno. El kadi pide al tintorero la mano de su hija, firmando un contrato, por el que se obliga a pagar una fuerte suma si por su culpa se deshiciere la boda. Pero resulta que Omar no es padre de Zelmira, sino de una mujer fea como ella sola, llamada Omega. Y el kadi paga muy gustoso la multa que él mismo había fijado en el contrato, con tal de no contraer matrimonio. Entre tanto Zelmira se casa con un joven llamado Nuradin, de quien ella estaba firmemente enamorada, y el kadi, arrepentido de su extravío amoroso, vuelve a los brazos de su Fátima.

Al día siguiente de la representación en Madrid, Salazar comentaba que esta operita de Gluck, con su melodía staccato, era un fino y gracioso ejemplo de lo que en su tiempo fueron las óperas de cámara y de lo que en el presente y futuro deberían llegar a ser.⁶⁹

La labor del maestro Gross fue bien valorada, así como la interpretación del elenco completo, destacando el señor Bandler en su papel cómico de cadí trasquilado, a pesar de que se le pidió que no acentuara la nota cómica, pues sus condiciones excelentes le bastaban para realizar su labor con acierto.

⁶⁹ SALAZAR, Adolfo. *El Sol* (Madrid), Año VII, núm. 1.949, 8.11.1923; p. 4.

Bibliografía

- ADÁN GARCÍA, Tamar, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Martín e IGLESIAS FERNÁNDEZ, María Consuelo, 2015. *Cien años de música 1915-2015. Sociedad Filarmónica de Vigo*. Diputación de Pontevedra. Ed. Editorial, p. 75.
- ARREGUI, Víctor. «Tercer concierto». *El Debate*, Año XII, núm. 4.152, 6.11.1922, p. 3.
- «Ópera de cámara». *El Debate*, Año XIII, núm. 4.290, 17.04.1923, p. 3.
- El Debate*, Año XIII, núm. 4.464, 6.11.1923.
- BOSCH, Carlos. «En la Asociación Cultural-Festival ruso». *La Opinión*, Año I, núm. 107, 6.11.1923, p. 1.
- CASTELL, Ángel María. «La Serva Padrona de Pergolesi en La Princesa». *ABC*, Año XVIII, 5.11.1922, p. 34.
- ABC*, Año XIX, 4.11.1923; Año XIX, 5.11.1923.
- ESPINÓS, Víctor. «La Serva Padrona en la Asociación de Cultura Musical». *La Época* (Madrid), Año LXXIV núm. 25.852, 6.11.1922, p. 1.
- «Dos óperas de Gluck». *La Época* (Madrid), Año LXXV, núm. 26.166, 8.11.1923, p. 1.
- FORNS, José. «La serva padrona de Pergolesi». *El Heraldo de Madrid*, Año XXXII, núm. 11.489, 6.10.1922, p. 5.
- «Un nuevo género teatral. Armando Crabbe nos refiere sus interesantes planes artísticos». *El Heraldo de Madrid*, Año XXXIII, n. 11.541, 5.1.1923, p. 4.
- LÓPEZ MARINAS, Juan Manuel y TORTELLA, Jaime, 2008. *La Asociación de Cultura Musical (1922-1936)*. Boccherini en alguno de sus conciertos. *Revista de Musicología*, XXXI, vol. 2, pp. 523-556.
- MUNTADA I TORRELLAS, Marta. Tesina: L'associació de «música da camera» (1913-1936). Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història Departament d'Història de l'Art. 1984.
- NOSTI ESCANILLA, M. Pilar, 2022. «La Asociación de Cultura Musical: una sociedad musical para toda España» en: *Melómano* Año, XXVII, núm. 290.
- PALACIOS, María, 2008. *La renovación musical en Madrid tras la dictadura de Primo de Rivera: el grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid: SEdeM, pp. 43-50.
- 2019, «La legitimación intelectual de la música de concierto en Madrid en la década de 1920 a través de la prensa: la Asociación de Cultura Musical» en *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa* Queipo Gutiérrez, Calanda Ediciones Musicales, pp. 335-372.
- SALAZAR, Adolfo. «La Serva Padrona». *El Sol* (Madrid), Año VI, n. 1.636, 5.11.1922. p. 2.
- «La ópera de cámara y sus diferentes aspectos. Un festival Mozart en la ACM». *El Sol* (Madrid), Año VII, núm. 1.914, 2.11.1923, p. 6.
- «Óperas en miniatura-De Gluck a Rimsky-Korsakoff». *El Sol* (Madrid), Año VII, núm. 1.949, 8.11.1923. p. 4.
- El Sol* (Madrid), Año VII, núm. 1.949, 8.11.1923, p. 4.
- SUBIRÁ, José. «J. B. Pergolesi y La serva padrona». Monografía musical para la Asociación de Cultura Musical. 1922. Fondos del Centre de documentació de l'Orfeó Català.
- «N. Rimsky Korsakoff: su "Mozart y Salieri"». Monografía musical para la Asociación de Cultura Musical, pp. 5-6. Fondos del Centre de documentació de l'Orfeó Català.
- THOMAS, Juan María, 1925. «The music life of Spain» en *Pierre Key's Music Year Book 1925-1926*. New York, p. 60.
- VAN DER SPEK, Peter. *Leo Riemens, Groot opera boek*. Uitgeverij Uniepers Abcoude, 1997, p. 273.

Hemeroteca

- Alcoy: La voz del pueblo*, Año XIV, núm. 666, 20.10.1923.
La Acción (Madrid), Año VII, núm. 2.189, 6.11.1922.
El Compostelano, Año IV, núm. 1.102, 25.10.1923.
El Correo gallego, Año XLV, núm. 15.950, 8.10.1922.
La Correspondencia de España, Año LXXV núm. 23.437, 6.11.1922; Año LXXVI, núm. 23.750, 6.11.1923, p. 5.
La Correspondencia de Valencia, Año XLV, núm. 18.830, 25.10.1922.
El Día de Palencia, Año XXXIII, núm. 10.423, 5.10.1922, p. 1.
El Diario Palentino, Año LX, núm. 11.882, 26.10.1922; Año XLI, núm. 12.156, 20.10.1923.
Diario de Valencia, Año XIII, núm. 4.308, 30.10.1923.
El Eco de Santiago, Año XXVII, núm. 11.301, 16.10.1922.
La Época (Madrid), Año LXXV, núm. 26.145, 15.10.1923.
La Gaceta de Levante, Año III, núm. 891, 24-12-1926.
Galicia: diario de Vigo, núm. 65, 7.10.1922.
El Guadalete, Año LXXII, núm. 22.684, 17.10.1923, p. 2.
El Heraldo de Madrid, Año XXXIX, núm. 13.505, 11.5.1929.
El Ideal gallego, Año VII, núm. 1.883, 12.09.1923; Año VII, núm. 1.920, 26.10.1923.
La Libertad (Madrid), Año IV, núm. 92, 5.11.1922; Año V, núm. 1.156, 9.12.1923; Año XI, núm. 2.855, 14.05.1929; Año XI, núm. 2.855, 14/05/1929.
El Mundo (Madrid), 7.11.1923.
El Orzan, Año VI, núm. 1.689, 9.10.1923.
La Prensa, Año III, núm. 706, 10.10.1923; Año XVII, núm. 4.924, 26.10.1923
El Progreso, Año XVII, núm. 3.254, 24.10.1923.
La Prensa (Madrid), Año XVII, núm. 4.924, 26.10.1923; Año XVII, núm. 4.933, 6.11.1923.
Las Provincias (Valencia), Año LVII, núm. 16.501, 2.11.1922.
Ritmo, Año II, núm. 10, 31.03.1931.
La Verdad de Murcia, Año XXIII, núm. 7.364, 2.11.1923.

Recursos web

- Filarmonía de Gijón: <https://twitter.com/FilarmonicaGJN/status/1369022946833018884/photo/1> [consulta 15.01.2024].
Rameau, Le Site: http://jp.rameau.free.fr/amours_champ.htm [última consulta el 29.01.2024].
Library of Congress: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.10296.0/?sp=1&st=image&cr=-1.189,-0.117,3.379,1.615,0> [última consulta 29.01.2024].
Google books: https://books.google.de/books?id=Wp85AAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [última consulta 26.05.2026].
Münchener Digitalisierungszentrum München, Bayerische Staatsbibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/search?query=%28der+betrogene+kadi%29> [última consulta 26.05.2026].

Otra documentación

- Estatutos de la ACM de 1922.
Libro de Actas de la ACM.
Memoria y estado de cuentas 1922-1923 de la ACM.
Programa de mano del concierto en Madrid el 31.10.1923.

Anexo I. Artículos 20 y 50 de los Estatutos de 1922 de la Sociedad de Cultura Musical (Fondo Roda del RCSMM)

Artículo 20. La administración de la ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL, estará intervenida por la Sociedad fundadora, gestora y garantizadora SOCIEDAD MUSICAL DANIEL, en virtud de los derechos que se le reconocen en el artículo 50.

TITULO X

De las relaciones de la “Asociación de Cultura Musical” con la Sociedad fundadora, gestora y garantizadora “Sociedad Musical Daniel”.

Artículo 50. En compensación a los estudios, trabajos y gestiones realizados por la SOCIEDAD MUSICAL DANIEL, fundadora, gestora y garantizadora de la ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL, así como también en recompensa a la dirección que por su experiencia compete a la primera, en cuantas operaciones lleve a cabo la segunda entre ambas Entidades se pacta expresamente lo que sigue:

a) Todas las operaciones de adquisición y suministro de pianos, música y toda clase de instrumentos musicales y accesorios de música, adquisición, reproducción, edición y administración de derechos de autor, así como cualquiera otra operación similar o de contratación de artistas y agrupaciones artísticas, se harán exclusivamente por intermedio de la Sociedad fundadora, gestora y garantizadora, SOCIEDAD MUSICAL DANIEL, a quien se le confía la dirección y administración exclusiva de esta clase de operaciones durante cincuenta años a contar desde la constitución de la Asociación.

b) La SOCIEDAD MUSICAL DANIEL percibirá por estos servicios y las obligaciones que más adelante contrae el 20 por 100 del importe bruto de las cuotas anuales que satisfagan toda clase de socios durante la vigencia de este contrato. La SOCIEDAD MUSICAL DANIEL se obliga a su vez:

a) A costear por su cuenta el alquiler del local para oficinas, luz, calefacción y los sueldos de los empleados necesarios para las mismas y para la organización de los conciertos, exceptuándose el sueldo del Gerente.

MARÍA PILAR NOSTI ESCANILLA

b) A garantizar a la ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL contra todo riesgo de pérdida en las operaciones especificadas en el primer apartado de este artículo, salvo las referentes a la organización de conciertos y espectáculos públicos, que serán de exclusiva cuenta y riesgo de la ASOCIACIÓN DE CULTURA MUSICAL.

c) A presentar anualmente durante los meses de abril y mayo, el plan programa de la campaña artística a efectuarse en la siguiente temporada.

d) El exceso que en algún o algunos ejercicios pudiera suponer el importe del 20 por 100 de las cuotas a que se contra el primer apartado b) de este artículo sobre los gastos indicados en el segundo apartado a) del mismo, lo destinará la SOCIEDAD MUSICAL DANIEL, primero: a enjugar el déficit causado por tal motivo en ejercicios anteriores, el remanente a subvencionar artistas o agrupaciones españolas de reconocido mérito, y a organizar conciertos en el extranjero en que, por lo menos, haya una parte consagrada a compositores españoles, así como también a organizar concursos entre los compositores españoles de obras de concierto instituyendo premios para las que resulten elegidas por un jurado compuesto por músicos de gran prestigio.

La duración de este contrato será de cincuenta años, a contar desde la fecha de la constitución de la Asociación, y no podrá ser modificado ni rescindido sino por expresa voluntad de ambas partes, consignada en escritura pública ante notario, por tratarse de un pacto de carácter contractual.

Anexo II. Notas biográficas de los intérpretes de *La serva padrona* que se publicaron en el programa de mano de la sesión de la Asociación de Cultura Musical celebrada en Madrid el 4 de noviembre de 1922

Ángeles Ottein

Nació en Santiago de Compostela el año 1897. Estudió Solfeo y piano con su madre y el canto con el maestro Simonetti. Debutó en Madrid cuando solo contaba diez y ocho años y después de una pequeña tournée por su país natal (Galicia) marchó a Italia. Su debut en el primer teatro de Roma sorprendió de tal manera al público que la Prensa unánime la calificó de verdadero fenómeno. Desde ese momento, el nombre de la Ottein se pronuncia en todos los centros artísticos con admiración. Contratada para actuar en América en el Teatro Colón de Buenos Aires, sustituyendo a María Barrientos, obtuvo tal triunfo, que ha cantado tres años consecutivos en dicho teatro, y habiendo sido reclamada por aquel público, actuará nuevamente en la temporada de 1923.

Armando Crabbé

Nació en Bruselas en 1886. A los diez y siete años ingresó en el Conservatorio de dicha capital dirigido por el sabio musicógrafo Gevaert y obtuvo en su carrera las más altas distinciones y premios. Debutó a los veinte años en el teatro de la Monnaie de Bruselas con *Le jongleur de Notre-Dame*, de Massenet, y desde entonces le ha acompañado por todas las escenas del mundo una serie no interrumpida de triunfos. Crabbé no solamente tiene fama como cantante de ópera: en la lírica de cámara ha logrado conquistarse una reputación extraordinaria. Ha actuado con grandes éxitos en los principales teatros de Europa y América y está considerado como uno de los más geniales barítonos líricos de la actualidad. En este concierto dará a conocer varias obras de la moderna escuela italiana (Respighi, Pizzetti y Cimara) y cantará números de Spontini y Méhul en el tono original compuesto expresamente para el afamado barítono Martin.

Carlos del Pozo

Nació en Manila en 1884, de padres españoles. Hizo sus estudios artísticos en Italia y ha actuado como bajo cómico en los principales teatros de España, Italia y América, obteniendo por doquier excelente acogida.

José Anglada

Nació en Vitoria en 1879. En el Conservatorio de Madrid estudió piano, armonía y composición. Se ha distinguido como director de ópera en España, Italia y América, y en el Teatro Real de Madrid ha actuado en diversas temporadas como maestro concertador.

Anexo III. Notas biográficas de los intérpretes de *Sebastián y Sebastiana*, que se publicaron en el programa de mano de la sesión de la Asociación de Cultura Musical celebrada en Madrid el 31 de octubre de 1923

Isabel Petersdorf

Soprano de los Teatros de óperas de Bremen, Hannover y Stuttgart.

Elena Pola

Soprano de los Teatros de óperas de Stuttgart y Viena

Rudolfo Bandler

Bajo caricato de las óperas de Viena, Real de Madrid, Colón de Buenos Aires y Municipal de Río de Janeiro.

Rudolfo Gross

Director de la Orquesta Konzertverein de Munich y exdirector de los Teatros de ópera de Grez, Berlín, Munich y Amberes.

Orquesta compuesta de profesores de la «Sinfónica» de Madrid.

Anexo IV. Notas biográficas de los intérpretes de *Mozart y Salieri*, que se publicaron en el programa de mano de la sesión de la Asociación de Cultura Musical celebrada en Madrid el 3 de noviembre de 1923

Vera Konechowsky

Soprano de la Ópera Real de Petrogrado, Ópera Cómica de París y Teatro Real de Madrid.

Theodor Ritch

Tenor lírico de la Ópera Real de Petrogrado, Chicago Opera House, Covent Garden de Londres, San Carlos de Lisboa y Liceo de Barcelona.

Alejandro Griff

De la Scala de Milán, Liceo de Barcelona y Teatro Real de Madrid.

Enrique Aroca

Eminente pianista español, primer premio del Conservatorio de París.

Rudolfo Gross

Director de la Orquesta Konzertverein de Munich y exdirector de los Teatros de ópera de Grez, Berlín, Munich y Amberes.

Orquesta compuesta de profesores de la «Sinfónica» de Madrid.

APLICACIONES DEL USO DE SENSORES EN LA CREACIÓN MUSICAL

 Adela RODRÍGUEZ YUS*
 Julián ÁVILA SAUSOR**

Resumen:

El desarrollo de tecnologías capaces de vincular movimiento y sonido en tiempo real ha impulsado una profunda revisión de los fundamentos conceptuales que explican la relación entre cuerpo y experiencia sonora. Este artículo examina el papel central del cuerpo en la percepción y producción musical a partir de la fenomenología y la cognición musical encarnada, y analiza cómo el gesto constituye un elemento estructural, expresivo y cognitivo de la música. Se revisa la trayectoria histórica del uso de sensores y tecnologías de captura del movimiento en prácticas musicales desde la década de 1960, destacando su progresiva integración en la creación contemporánea. También se presentan los enfoques más relevantes de la interacción humano-máquina aplicados a la música, las tipologías de sensores empleados en entornos artísticos y los retos que plantea el diseño de sistemas gestuales. Finalmente, se discute el papel del *feedback* en la construcción del sentido musical y en la relación entre cuerpo y tecnología. El objetivo del texto es ofrecer un marco teórico amplio y coherente que permita comprender la interacción música-movimiento desde una perspectiva interdisciplinar.

Palabras clave: gestualidad musical, cognición musical encarnada, interacción música-movimiento, interacción humano-máquina (HCI), nuevas interfaces de expresión musical (NIME).

Abstract:

The development of technologies capable of linking movement and sound in real time has driven a profound revision of the conceptual foundations that explain the

* Graduada de Composición en el RCSMM, cursando actualmente el Máster de Composición Dramática y para Ensemble Instrumental de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. aderyus21@gmail.com.

** Catedrático de Tecnología Musical en el RCSMM, PhD en Composición Electroacústica en NOVARS The University of Manchester. julian.avilasausor@rcsmm.es.

relationship between the body and sonic experience. This article examines the central role of the body in musical perception and production from the perspectives of phenomenology and embodied musical cognition, and analyzes how gesture constitutes a structural, expressive, and cognitive element of music. The historical trajectory of the use of sensors and motion-capture technologies in musical practices since the 1960s is reviewed, highlighting their progressive integration into contemporary creation. The article also presents the most relevant approaches to human-machine interaction applied to music, the types of sensors used in artistic contexts, and the challenges posed by the design of gestural systems. Finally, it discusses the role of feedback in the construction of musical meaning and in the relationship between body and technology. The aim of the text is to offer a broad and coherent theoretical framework that enables an understanding of music-movement interaction from an interdisciplinary perspective.

Key words: *musical gestuality, embodied music cognition, music–movement interaction, human-computer interaction (HCI), new interfaces for musical expression (NIME).*

1. Introducción

La relación entre cuerpo y música ha formado parte de la experiencia humana de forma tan arraigada que, durante siglos, no fue objeto explícito de reflexión teórica. La tradición occidental, especialmente a partir del ideal racionalista, tendió a situar la música en un plano de abstracción equivalente al pensamiento, desligándola de la corporalidad y reduciendo el fenómeno musical a una sucesión de alturas y duraciones interpretada por un oyente concebido como un sujeto puramente auditivo.¹ Esta visión, pese a su predominio histórico, resulta insuficiente para explicar la complejidad del hecho musical. Muestra de este interés creciente es la rama de la musicología llamada cognición musical encarnada, la cual defiende que «el procesamiento cognitivo de la música (como el aprendizaje, el uso de la memoria, la predicción, etc.) se basa en interacciones con la música mediadas corporalmente».² Las percepciones corporales están basadas en modelos de conexiones entre patrones y estados,

¹ Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* (Madrid: Alianza Editorial, 2003) introduce el término de «escucha reducida» para referirse a un modo de escucha que se centra exclusivamente en las propiedades físicas del sonido, sin considerar su origen o las circunstancias que lo producen.

² «*The cognitive processing of music (such as learning, memory use, prediction, etc.) is based on corporeally mediated interactions with music*». LEMAN, Marc et al. «What Is Embodied Music Cognition?» In: Bader, R. (ed.). *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlin: Springer Handbooks, 2018, p. 748. https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5_34.

entendiendo los patrones como los elementos que pueden ser observados y los estados como las condiciones que llevan a esos patrones. Los modelos predictivos del cerebro humano están especializados en inferir las condiciones de un estado que no puede ser observado, a partir de patrones observados con anterioridad.³

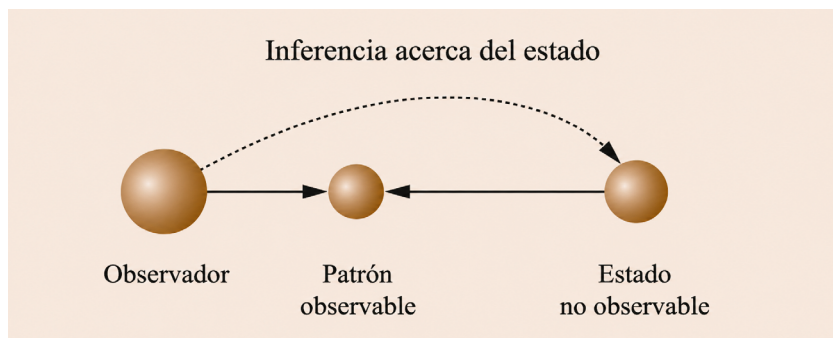


Figura 1. Esquema perceptivo de patrones y estados.⁴

La fenomenología fue decisiva para situar la corporalidad en el centro de la experiencia. Edmund Husserl señaló que el cuerpo propio es el punto de partida de toda percepción, el que permite que tengamos conciencia del mundo.⁵ Posteriormente, Maurice Merleau-Ponty desarrolló la idea del esquema corporal como la comprensión implícita que tiene el cuerpo de sí mismo y de su relación con el entorno, no es un esquema consciente sino un saber pre-reflexivo que precede a toda percepción, la cual está siempre moldeada por el cuerpo, por lo que nunca es neutral.⁶

En el caso de la música, esta perspectiva implica que la percepción sonora depende de procesos corporales como: la postura, la respiración, la memoria motriz, la orientación espacial y las tensiones musculares. Este planteamiento ha tenido una influencia decisiva en la investigación actual sobre interacción música-movimiento, ya que proporciona un marco conceptual para comprender por qué los sistemas gestuales pueden resultar musicalmente significativos.

La cognición musical encarnada ha reforzado esta visión con aportaciones empíricas que muestran que el movimiento, incluso cuando es mínimo o involuntario, participa activamente en la comprensión del discurso musical. Los

³ *Ibid.*, p. 748.

⁴ *Ibid.*, p. 748.

⁵ HUSSERL, Edmund. *Investigaciones Lógicas, 1*. Gaos, José y González, Poa (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2006.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Cabanes, Jem (trad.). Barcelona: Planeta DeAgostini, 1993.

cuerpos de los oyentes responden a la música con balanceos, cabeceos o gestos rítmicos que no son simples adornos expresivos, sino manifestaciones directas de procesos cognitivos como la anticipación temporal, la segmentación rítmica o la construcción de tensiones y distensiones musicales. Según Rolf Godøy y Marc Leman (2010), las personas parecen hacer gestos musicales en múltiples contextos: balanceando sus cuerpos y moviendo sus manos al ritmo de la música mientras bailan o incluso cuando caminan por la calle. Los oyentes a menudo imitan los gestos de los músicos tocando una guitarra imaginaria, por ejemplo, o imitando los movimientos faciales y el lenguaje corporal de estrellas del pop o directores de orquesta; y, a menudo, lo hacen sin ninguna formación musical. Estos movimientos son muchas veces espontáneos, sin ningún tipo de premeditación, lo cual puede conducir a la pregunta de por qué existen estos movimientos y cómo se relacionan con la música.⁷

La interpretación instrumental se basa en una compleja relación entre gesto productor y resultado sonoro, una relación que el oyente percibe incluso sin formación musical. Esto no es exclusivo de la música, sino que se da en todo acto de comunicación. Las variaciones en la dinámica o la articulación pueden interpretarse de forma distinta en función de lo que se ve, y la presencia del cuerpo del intérprete aporta información expresiva que complementa y condiciona lo que se escucha. Albert Mehrabian (1972) llevó a cabo una de las investigaciones más influyentes sobre los tipos de comunicación, estableciendo los siguientes porcentajes de transmisión de información en un acto comunicativo con lenguaje oral: 7% es comunicación verbal (las palabras y su significado), 38% es comunicación vocal (tonos y matices con los que se transmite el mensaje) y, un 55% lo atribuye al lenguaje corporal (señales y gestos).⁸ Aunque la música no tiene contenido semántico, por lo que no puede ser comparada con un lenguaje, esta investigación sirve para resaltar el gran poder comunicativo de los gestos, los cuales sí están muy presentes en el acto musical.

El interés creciente por dispositivos capaces de traducir movimiento en sonido responde a esta concepción ampliada de la música. Los sensores de movimiento inercial, las cámaras de seguimiento de movimiento y los dispositivos de medición fisiológica permiten incorporar el cuerpo al proceso creativo de formas novedosas. Sin embargo, la integración del gesto en la música asistida por tecnología plantea numerosos desafíos conceptuales, estéticos y técnicos que solo pueden comprenderse mediante un análisis de los fundamentos teóricos que sostienen la interacción entre humanos y tecnología, y en particular, entre música y movimiento.

⁷ GODØY, Rolf and LEMAN, Marc. *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge, 2010, p. 4.

⁸ MEHRABIAN, Albert. *Nonverbal Communication*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2013, p. 863.

El objetivo del presente artículo es revisar los principales enfoques teóricos y tecnológicos que permiten comprender la relación entre gesto, movimiento y creación musical mediada por sensores, con el fin de ofrecer un marco conceptual que articule estas prácticas dentro de la investigación musicológica contemporánea.

2. Cuerpo, percepción y gestualidad

La experiencia musical está profundamente arraigada en la corporalidad. Aunque gran parte del discurso teórico haya considerado la música como un fenómeno fundamentalmente auditivo, escuchar música implica activar procesos perceptivos, motores y cognitivos que exceden la mera recepción de estímulos acústicos. La fenomenología proporciona un marco sólido para comprender esta relación. La noción de cuerpo vivido establece que el cuerpo es la condición de posibilidad de cualquier experiencia: la percepción no se sitúa en un punto neutro, sino en un organismo que ocupa espacio, se mueve, experimenta tensiones, orienta su atención y posee una memoria motriz acumulada a través de toda su historia vital. Desde esta perspectiva, la escucha musical no puede disociarse del comportamiento corporal que la acompaña. La influencia de la música en las reacciones corporales se ha apreciado desde las antiguas culturas asiria y griega; muchas veces relacionando estas influencias con el mundo de la magia.

Actualmente, hay evidencias crecientes que atestiguan que algunos tipos de música podrían modular funciones cardíacas y neurológicas, así como desatar efectos reductores del estrés medidos biomédicamente. Cada vez se utiliza más música como tratamiento terapéutico, aunque todavía no se comprende del todo el trasfondo científico detrás de esto. Las respuestas a la música parecen ser personales, especialmente cuando ocurren sensaciones como el escalofrío o la piloerección, lo que sugiere que estas reacciones dependen de preferencias personales, estado de ánimo o emociones. Sin embargo, el estudio de Gianfranco Cervellin y Giuseppe Lippi muestra respuestas cardiovasculares y respiratorias consistentes en música de diferentes estilos (raga, techno y clásica). En la mayoría de los sujetos, la excitación estaba relacionada con el tempo y asociada con una respiración más rápida. Las respuestas fueron cualitativamente similares en músicos y no músicos, y aparentemente no estaban influenciadas por las preferencias musicales, aunque los músicos respondieron más intensamente. El perfil musical se reflejó de manera estrecha en la microvasculatura de la piel, lo que sugiere una posible conexión inferior (subconsciente) entre la sensación auditiva y las reacciones cardiovasculares.⁹

⁹ CERVELLIN, Gianfranco and LIPPI, Giuseppe. «From Music-Beat to Heart-Beat: A Journey in the complex Interactions between Music, Brain and Heart». *European Journal of Internal Medicine*, vol. 22, no. 4 (2011), pp. 371-74. 10.1016/j.ejim.2011.02.019.

Además de confirmar una influencia importante de la música en la respiración, también se observó una sincronización respiratoria con los aumentos en la intensidad musical entre diferentes sujetos, particularmente durante crescendos lentos.¹⁰

Pero el gesto no interviene únicamente en la comprensión, sino también en la expresión y en la comunicación musical. La interpretación instrumental constituye un caso paradigmático: el gesto no sólo produce sonido, sino que comunica intenciones expresivas y articula significados adicionales al material acústico. La manera de levantar el arco, de tensar un músculo o de desplazar el torso transmite información emocional y estructural que transforma la percepción del oyente. Incluso en situaciones donde el gesto no produce sonido —por ejemplo, en la dirección orquestal—, la acción corporal constituye una herramienta para regular el flujo musical, indicar transiciones, establecer jerarquías y modular la energía. Nuno Aroso realizó un experimento en el cual dos grupos de personas escucharon la misma obra musical para percusión, uno de los grupos podía ver al intérprete y el otro lo escuchaba a ciegas. Ambos grupos debían anotar la dinámica que creían estar escuchando en cada momento. Mientras que el grupo que solo escuchaba la música anotó los datos de forma mucho más acertada y homogénea, los que veían al intérprete anticipaban a menudo la dinámica que creían que iba a ocurrir según los movimientos del percusionista, lo cual creaba una serie de expectativas que a veces se cumplían y otras veces no, y, como consecuencia, una mayor heterogeneidad en las respuestas. La anticipación del oyente puede ser verdadera o falsa, pero en cualquiera de los casos, la percepción visual de una interpretación requiere pensar por adelantado en los giros musicales, los cambios, los clímax y el silencio, mientras que la escucha a ciegas solo aporta información sobre el sonido una vez que este ha ocurrido. La conclusión de este experimento es que los intérpretes ofrecen una información visual muy valiosa, la cual ayuda a que el oyente trate de relacionar coherentemente lo que ve con lo que escucha mediante relaciones de causalidad.¹¹

La importancia del gesto se vuelve aún más evidente cuando se rompe la relación habitual entre cuerpo y sonido, como ocurre en la música acusmática. En estos contextos, la escucha se enfrenta a sonidos desprovistos de una fuente visible, y el oyente intenta reconstruir mentalmente su causalidad. La ausencia de

¹⁰ BERMANDI, Luciano *et al.* «Dynamic Interactions between Musical, Cardiovascular, and Cerebral Rhythms in Humans». *Circulation*, vol. 119, no. 25 (2009), pp. 3171-3180. 10.1161/circulationaha.108.806174.

¹¹ AROSO, Nuno. «The Role of Movement and Gesture in communicating Music Expressiveness to an Audience – An Experiment on Dynamics Perception after a Contemporary Percussion Performance». *Convergências*, vol. 13, no. 25 (2020), pp. 83-94. <http://orcid.org/0000-0001-8411-570X>.

gesto visible genera tensiones perceptivas que revelan hasta qué punto la música está asociada al movimiento humano en la experiencia cotidiana. El principio de causalidad no es, según Kant, una simple costumbre del ser humano, sino que es una categoría fundamental de la mente humana, una condición necesaria para que podamos percibir y entender el mundo:

Un concepto que conlleve la necesidad de unidad sintética no puede ser más que un concepto puro del entendimiento, un concepto que no se halla en la percepción y que es, en este caso, el de la relación de causa y efecto. El primero de estos términos determina el segundo en el tiempo como consecuencia, no como algo que sólo pueda preceder en la imaginación (o que pueda incluso no ser percibido en absoluto). Consiguientemente la misma experiencia, es decir, el conocimiento empírico de los fenómenos solo es posible gracias a que sometemos la sucesión de estos y, consiguientemente, todo cambio, es la ley de la causalidad. Los fenómenos solo son, pues, posibles, considerados como objetos de la experiencia, en virtud de esta misma ley.¹²

La comprensión del gesto como elemento estructural, expresivo, cognitivo y performativo es fundamental para analizar su integración en sistemas musicales interactivos. El gesto constituye una forma de pensamiento en movimiento, una manifestación física de procesos internos que se entrelazan con la percepción auditiva.

3. Evolución del uso de sensores en música

La integración de sensores en la práctica musical tiene una trayectoria más larga y compleja de lo que suele imaginarse. Aunque en la actualidad los dispositivos de captura de movimiento y las interfaces gestuales se encuentran relativamente extendidos, sus raíces se remontan a la década de 1960, cuando artistas de distintas disciplinas comenzaron a experimentar con formas de vincular cuerpo, sonido y tecnología. Estas primeras exploraciones inauguraron un campo que, con transformaciones constantes, ha dado lugar a los sistemas interactivos actuales.

Una de las primeras obras que utiliza sensores para crear sonido a partir del movimiento es *Variations V* (1965), de John Cage y Merce Cunningham, una obra que combinaba danza, música electrónica y sistemas de detección de movimiento mediante antenas sensibles a la proximidad y células fotoeléctricas. En esta pieza, los movimientos de los bailarines generaban o modificaban soni-

¹² KANT, Immanuel. *Crítica a la Razón Pura*. Ribas, Pedro (trad.). Madrid: Alfaguara, 1988, pp. 221-222.

dos acercándose o alejándose a las antenas, de modo que el cuerpo se convertía en un agente activo de la producción sonora. En este espacio escénico, la línea entre intérprete, instrumento y entorno se difumina.¹³

En el mismo año, Alvin Lucier presentó *Music for Solo Performer*, una obra en la que las ondas cerebrales alfa del intérprete, captadas mediante electrodos EEG, se amplificaban para activar instrumentos de percusión colocados alrededor del escenario. Esta obra inauguró una tradición de exploración fisiológica en la música, donde la actividad interna del cuerpo —normalmente invisible y no asociada a acciones musicales tradicionales— se convertía en material sonoro. La obra de A. Lucier planteaba una concepción radical del gesto: no sólo el movimiento visible puede ser musicalizado, sino también los procesos biológicos internos.¹⁴

Durante las décadas siguientes, el desarrollo de la microelectrónica y la informática posibilitó un salto cualitativo en este tipo de sistemas. A finales de los años ochenta y principios de los noventa, comenzaron a emplearse cámaras para analizar el movimiento en tiempo real, lo que permitía trabajar con gestos amplios sin necesidad de que el intérprete llevara dispositivos adheridos al cuerpo. Todd Winkler, entre otros, desarrolló obras en las que los movimientos de los intérpretes eran interpretados por sistemas de análisis de vídeo para generar transformaciones sonoras o visuales.¹⁵ Este enfoque subrayaba la dimensión espacial del gesto y permitía trabajar con el cuerpo completo como interfaz gestual.

En paralelo, Benjamin Knapp y Hugh S. Lusted desarrollaron *BioMuse*, un sistema pionero que permitía trabajar con señales electromiográficas (EMG) y electroencefalográficas (EEG) como controladores musicales. Este tipo de dispositivos permitió por primera vez que intérpretes sin conocimientos técnicos pudieran explorar el potencial de las señales fisiológicas como interfaz musical.¹⁶

Hoy en día, existen importantes grupos de investigación especializados en esta materia, como *Sound Music Movement Interaction* del IRCAM,¹⁷ y la cátedra de Atau Tanaka en la Universidad Goldsmith de Londres.

Actualmente hay varias líneas de investigación abiertas, algunas de ellas se centran en el desarrollo de nuevas interfaces de hardware para conseguir datos

¹³ MILLER, Leta. «Cage, Cunningham, and Collaborator: The Odyssey of Variations V». *The Musical Quarterly*, vol. 85, no. 3 (2001), pp. 545-67. <https://doi.org/10.1093/musqtl/85.3.545>.

¹⁴ WOODRUFF, Jeremy. *Music for Solo Performer by Alvin Lucier in an Investigation of Current Trends in Brainwave Sonification*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2011.

¹⁵ WINKLER, Todd. «Making Motion Musical: Gesture Mapping Strategies for Interactive Computer Music». *Proceedings of The 1995 on International Computer Music Conference (ICMC)*. 1995, pp. 261-64. <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.1995.078>.

¹⁶ LUST, S. Hugh and KNAPP, Benjamin. «Biomuse: Musical Performance Generated by Human Bioelectric Signals». *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 84, no. 179 (1988). <https://doi.org/10.1121/1.2025994>.

¹⁷ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique <https://www.ircam.fr/>.

lo más precisos posible, que sean fáciles de usar, poco invasivos para poder moverse con libertad, inalámbricos, de bajo coste y que integren varios tipos de sensores; además de lograr que sean lo más personalizables posible para que puedan adaptarse a todo tipo de proyectos. Algunas de las interfaces que más se han comercializado son Myo ArmBand¹⁸ y MiMu Gloves.¹⁹

También se desarrollan nuevos softwares cada vez más intuitivos y fáciles de utilizar que sirven para el control de los sensores; muchos de estos programas los desarrollan las mismas empresas que crean el hardware. Ejemplo de esto son las aplicaciones MiMu Glover,²⁰ y ROLI Studio,²¹ entre muchas otras. Sin embargo, el programa más utilizado por su gran versatilidad a todo tipo de proyectos sigue siendo Max.²²

Otras líneas de investigación se interesan sobre la recogida de datos y el análisis de la gestualidad para poder crear parámetros precisos. Esto se relaciona con los distintos tipos de mapeos, desde métodos muy simples hasta las formas más complejas. En la actualidad la rama de investigación que más está avanzando es la aplicación del aprendizaje automático (*machine learning*) a la interacción música-movimiento, que permite poder entrenar a las máquinas para el reconocimiento de infinitud de movimientos, creando sistemas totalmente personalizables y adaptables a cada situación.²³

La historia reciente muestra tanto un incremento en la sofisticación de los dispositivos como una diversificación de sus usos. Sin embargo, también pone de manifiesto problemas persistentes: muchos dispositivos desaparecen del mercado, las tecnologías se estandarizan de forma irregular, y la estabilidad de los sistemas sigue siendo un desafío en contextos performativos. Esta evolución tecnológica no siempre se ha traducido en una integración estética plenamente consolidada, lo que ha llevado a que muchos proyectos permanezcan en el ámbito experimental más que en la práctica musical común. A pesar de ello, la integración del gesto en la creación musical continúa siendo un campo fértil que une arte, ciencia y tecnología.²⁴

¹⁸ <https://wearables.com/products/myo>.

¹⁹ <https://www.mimugloves.com/>.

²⁰ <https://www.mimugloves.com/glover/>.

²¹ <https://roli.com/eu>.

²² Max es un *software* de programación orientada a objetos desarrollado en IRCAM y posteriormente comercializado por Cycling 74 especialmente diseñado para el procesamiento de la señal de audio. <https://cycling74.com>.

²³ ZBYSZYNSKI, Michael *et al.* «Gesture-Timbre Space: Multidimensional Feature Mapping Using Machine Learning and Concatenative Synthesis». *Proceedings of International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*. 2021, pp. 600-622. https://doi.org/10.1007/978-3-030-70210-6_39.

²⁴ RICO, J. *et al.* «Gestural-Based Interfaces: Practical Applications of Gestures in Real World Mobile Settings». In: ENGLAND, D. (ed.). *Whole Body Interaction. Human -Computer Interaction Series*. London: Springer, 2011, pp. 173-186. https://doi.org/10.1007/978-0-85729-433-3_14.

4. Interacción humano-máquina aplicada a la música

La interacción humano-máquina constituye el marco conceptual en el que se inscriben la mayoría de las prácticas musicales basadas en sensores. Esta disciplina analiza cómo los humanos se relacionan con sistemas tecnológicos y cómo se diseñan interfaces capaces de responder a acciones corporales de forma expresiva y coherente.²⁵ En el contexto musical, esta interacción adquiere características particulares, puesto que el objetivo no es únicamente la eficiencia funcional, sino la expresividad estética.

El proceso de interacción se basa en un ciclo de acción y reacción: el intérprete realiza un gesto, el sistema captura esa acción mediante sensores, la procesa y devuelve una respuesta sonora que el intérprete escucha e interpreta, generando una nueva acción. La fluidez de este ciclo determina la sensación de control, la expresividad y la naturalidad del sistema. Cuando el tiempo de respuesta es demasiado lento o el mapeo entre gesto y sonido es poco coherente, el intérprete experimenta una ruptura en la continuidad de la interacción, lo que afecta negativamente a la musicalidad del sistema. En el ámbito musical, esta fluidez no se mide únicamente en términos de eficiencia técnica, sino en la capacidad del sistema para sostener una relación expresiva entre gesto y sonido que resulte perceptivamente coherente para intérpretes y oyentes.

En este ámbito es fundamental la clasificación propuesta por Marcelo Wanderley, que distingue entre sistemas destinados a contextos de danza, instalaciones interactivas e instrumentos musicales digitales. Cada uno de estos ámbitos exige un diseño distinto. En la danza, por ejemplo, los sensores deben permitir libertad de movimiento y captar gestos amplios sin obstrucciones. En instalaciones interactivas, la interacción debe ser intuitiva y accesible para usuarios no especializados. En los instrumentos digitales, por el contrario, es necesaria una interfaz que permita un control preciso y refinado, así como la posibilidad de desarrollar una técnica específica mediante la práctica.²⁶

El diseño de sistemas gestuales plantea numerosos desafíos: la elección de los parámetros del movimiento que deben capturarse, la forma de procesar los datos sin perder el carácter expresivo del gesto, la relación entre el movimiento físico y la transformación sonora, y la necesidad de ofrecer un *feedback* adecuado para que el intérprete pueda percibir claramente el efecto de su acción. Estos

²⁵ SIRICHAROEN, W. «Understanding Social Interaction with Human Computer Interaction (HCI) Adaptation». *EAI Endorsed Transactions on Context-Aware Systems and Applications*, vol. 6, no. 18 (2019). <https://doi.org/10.4108/eai.13-7-2018.160762>

²⁶ WANDERLEY, Marcelo M. «Gestural Control of Music». *International Workshop – Human Supervision and Control in Engineering and Music*. Kassel, 2001, p. 6.

factores determinan la eficacia artística del sistema y condicionan profundamente la relación entre cuerpo y tecnología.²⁷

5. Sensores y tecnología del movimiento

Bert Bongers, diseñador de controladores, comenta lo siguiente: «los sensores son los órganos de una máquina. Los sensores convierten la energía física (del mundo exterior) en electricidad (el mundo de la máquina)».²⁸

Los sensores utilizados en contextos musicales se clasifican habitualmente en tres grandes categorías: sensores inerciales, biosensores y sistemas basados en cámaras. Cada uno de estos grupos presenta ventajas y limitaciones que influyen en su uso artístico.

Los sensores inerciales, que combinan acelerómetros, giroscopios y magnetómetros, permiten captar movimientos rápidos y precisos, así como cambios en la orientación del cuerpo. Su tamaño reducido, su bajo coste y su portabilidad los convierten en herramientas muy versátiles, especialmente en instrumentos digitales o en actuaciones donde la libertad de movimiento es esencial. Sin embargo, pueden presentar problemas: interferencias magnéticas, necesidad de calibración y pérdida de precisión.

Los acelerómetros: miden la aceleración gravitacional respecto al eje de la Tierra. Suelen ser sensores triaxiales, es decir, con tres ejes (X, Y y Z). No pueden distinguir la rotación ya que solo miden la aceleración, es decir, el rango en el que el sensor cambia de velocidad en el tiempo utilizando como unidad de medida los metros por segundo cuadrado (m/s^2).²⁹

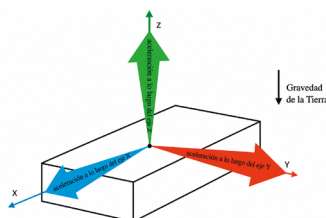


Figura 2. Esquema de un acelerómetro.³⁰

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸ «Sensors are the sense organs of a machine. Sensoers convert physical energy (from the outside world into electricity (into the machine world)». BONGERS, Bert. «Physical Interfaces in the Electronic Arts. Iteration Theory and Interfacing Techniques for Real-Time Performance». In *Trends in Gestural Control of Music*. Wanderley, M and Battier, M. (eds.). Paris: IRCAM, 2000, p. 51.

²⁹ SLYZ, Aleksandra Joanna. «Sound Response to Physicality». [Doctoral dissertation]. Stockholm. Kungliga Musik Högskolan, 2022, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

Los giroscopios: miden la velocidad angular o rotacional, es decir, el cambio de posición del sensor con respecto a los tres ejes: *roll* X, *pitch* Y y *yaw* Z. La unidad de medida utilizada son grados por segundo (°/s).³¹

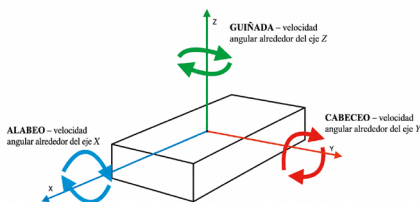


Figura 3. Esquema de un giroscopio.³²

Magnetómetros: sirve para medir el campo magnético al que está sometido el sensor, tanto el terrestre como el generado por los materiales de su entorno. Su unidad de medida es el amperio por centímetro (A/cm) o el tesla (T).³³

Estos tipos de sensores no sirven para medir posiciones absolutas. Cada tipo de dispositivo tiene sus errores de medida, por ello se aconseja utilizar combinaciones de al menos dos de ellos para la práctica artística, puesto que así se minimizan errores de reconocimiento gestual. Además, la combinación de varios permite una información más completa sobre el movimiento en tres dimensiones: posición, velocidad y campo magnético. Estos sensores proporcionan un flujo continuo de datos en tiempo real fácilmente controlable mediante movimientos en el caso del acelerómetro y el giroscopio, permitiendo bastante precisión.

Los biosensores registran señales fisiológicas como la actividad muscular (EMG), la conductividad de la piel (GSR) o la frecuencia cardíaca. Estos dispositivos permiten explorar relaciones expresivas entre los procesos internos del cuerpo y el sonido, abriendo un campo performativo donde el gesto visible puede ser secundario respecto a la actividad biológica del intérprete. No obstante, su sensibilidad a factores externos, su dependencia del contacto directo con la piel y la variabilidad entre usuarios plantean retos significativos.³⁴

Las cámaras y los sistemas de visión artificial permiten trabajar con el cuerpo completo sin necesidad de llevar dispositivos adheridos. Son ideales para contextos escénicos amplios, aunque dependen de condiciones de iluminación,

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 22.

³⁴ TANAKA, Atau and ORTIZ, Miguel. «Gestural Musical Performance with Physiological Sensors, Focusing on the Electromyogram». *Proceedings of The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. 2017, pp. 420-28.

requieren un espacio controlado y pueden tener dificultades para captar detalles finos del movimiento. Algunos ejemplos de este tipo de tecnología son:

- Microsoft Kinect: dispositivo que incorpora sensores capaces de captar la profundidad mediante un sistema compuesto por un proyector de luz infrarroja y un sensor monocromo CMOS. Gracias a esta tecnología, permite la captura de datos de video en 3D sin depender de las condiciones lumínicas del entorno.³⁵
- *MotionLeap*: dispositivo compacto que cuenta con dos cámaras y tres luces LED de infrarrojos diseñadas para seguir con precisión los movimientos de los dedos de una persona, con un margen de error de apenas una centésima de milímetro. Su objetivo es registrar con la mayor exactitud posible los gestos de las manos y los dedos.³⁶

Actualmente, el desarrollo de prototipos continúa evolucionando con el fin de mejorar su precisión y aplicabilidad en distintos ámbitos. Un ejemplo novedoso es el AirWave de Roli, que ha sido introducido recientemente en el mercado.

A pesar de sus ventajas, el uso de cámaras con seguimiento de movimiento presenta ciertas limitaciones en comparación con otros sensores. Una de las principales desventajas radica en la necesidad de que el usuario permanezca siempre dentro del campo de visión de la cámara, lo que restringe considerablemente el rango de movimiento. Además, la precisión de estos dispositivos varía según el modelo; mientras que sistemas como MotionLeap ofrecen una alta fidelidad en la detección de movimientos específicos de las manos, otros dispositivos se centran en el reconocimiento de gestos más amplios, sin tanta precisión.

La elección del sensor adecuado depende, en gran medida, de las necesidades expresivas y materiales del proyecto artístico y de las diferentes concepciones de la relación entre cuerpo y sonido.

6. Gestualidad, *feedback* y construcción del sentido musical

El gesto musical es una acción con sentido que puede ser comprendida. La relación entre movimiento y sonido no es arbitraria, sino que configura la

³⁵ ZHANG, Zhengyou. «Microsoft Kinect Sensor and Its Effect». *IEE Multimedia*, vol. 19, no. 2 (2012), pp. 4-10. 10.1109/MMUL.2012.24.

³⁶ TIERZ LÓPEZ, Javier. «Reconocimiento e Interpretación de Gestos con Dispositivo *Leap*». [Trabajo Fin de Máster]. Universidad de Zaragoza, 2013.

manera en que se articula el discurso musical. Cuando la tecnología interviene, esta relación debe diseñarse cuidadosamente para que mantenga su coherencia perceptiva. El mapeo entre movimiento y sonido es uno de los elementos más delicados de cualquier sistema interactivo. Un mapeo demasiado directo puede resultar pobre expresivamente, mientras que uno excesivamente complejo puede dificultar la comprensión y el control.

La definición del término «gesto» es sumamente variable dependiendo del contexto de su uso. Según Zhao y McNeill es posible definir los gestos según su funcionalidad:

- Comunicación: los gestos sirven como vehículos para el intercambio de significado en la interacción social.
- Control: los gestos funcionan como elementos de un sistema, su importancia se basa en la consecuencia que provocarán.
- Metafóricos: los gestos funcionan como conceptos que proyectan una idea cultural como, por ejemplo, levantar el pulgar en señal de aprobación.³⁷

Claude Cadoz y Marcelo Wanderley dividen los movimientos musicales en cuatro categorías según su funcionalidad:

- Gestos que producen sonidos, como los necesarios para presionar las teclas de un piano.
- Gestos comunicativos, como por ejemplo una señal para comenzar a tocar simultáneamente en un grupo de cámara.
- Gestos que facilitan el sonido, es decir, que apoyan a los gestos que producen el sonido. Esto puede ser el movimiento de las manos para ir de una tecla a la siguiente al tocar el piano.
- Gestos que acompañan al sonido, no están involucrados en la producción de sonido, pero siguen la música. La danza sería un ejemplo de estos tipos de movimiento.³⁸

El tipo de *feedback* que recibe un intérprete a partir de los gestos que realiza puede ser de varios tipos:

³⁷ ZHAO, Liwei. «Synthesis and Acquisition of Laban Movement Analysis Qualitative Parameters for Communicative Gestures Part of the Cognitive Neuroscience Commons». [Doctoral dissertation]. University of Pennsylvania, 2001.

³⁸ CADOZ, Claude and WANDERLEY, Marcelo M. «Gesture-Music». *Proceedings of Trends in Gestural Control of Music*. Paris: IRCAM, 2000.

- Primario/secundario. El *feedback* primario son las sensaciones que acompañan a la producción de sonido, lo tacto-kinestésico; el secundario es el propio sonido producido por el instrumento.
- Pasivo/activo. El *feedback* pasivo proviene de características físicas del sistema o instrumento utilizado y son producidos involuntariamente (como el ruido de un interruptor); y el activo son los sonidos producidos como respuesta a acciones voluntarias.³⁹

Además, Aleksandra Slyz defiende que el proceso de sonificar movimientos puede ser demasiado complejo para el espectador y llevarle a una sobreestimulación, o por el contrario demasiado predecible y que no capte su atención. Destaca la importancia de la propiocepción a la hora de elegir los gestos a utilizar: gracias a la propiocepción uno es consciente de su propio cuerpo en el espacio, por lo que la experiencia propia nos da información sobre cómo lo experimentarán los demás desde fuera.⁴⁰

Mary Mainsbridge utiliza el término *biofeedback* para expresar la información que el intérprete recibe sobre el movimiento que está realizando, tanto de forma biológica directa mediante su propiocepción, como de forma indirecta a través del sonido generado. Los propios movimientos se ven influenciados por ambos aspectos. El sonido, si es creado o controlado mediante el movimiento, se percibe como una extensión de este, ya no es autónomo, sino que está intrínsecamente unido y percibido a través del gesto. Como consecuencia, el cuerpo se convierte en un instrumento musical que el intérprete debe aprender a controlar para poder producir sonidos intuitivamente con libertad. El espacio en el cual se realizan los movimientos se convierte en tiempo musical.⁴¹

El *feedback* auditivo es esencial para establecer la sensación de continuidad en la interpretación. El intérprete necesita percibir de forma clara e inmediata el efecto de su acción para construir un gesto musical significativo. La ausencia de *feedback*, su retraso o su inconsistencia genera un vacío expresivo que rompe la coherencia del sistema. La tecnología, por tanto, no sólo debe capturar el movimiento, sino ofrecer una respuesta sonora construida con coherencia.

³⁹ WANDERLEY, Marcelo M. «Gestural Control of Music». *International Workshop – Human Supervision and Control in Engineering and Music*. Kassel, 2001, p. 6.

⁴⁰ SLYZ, Aleksandra Joanna. «Sound Response to Physicality». [Doctoral Dissertation]. Stockholm. Kungliga Musik Högskolan, 2022, p. 24

⁴¹ MAINSBRIDGE, Mary. «Body as Instrument: An Exploration of Gestural Interface Design. [Doctoral dissertation]. Sydney: University of Technology, 2016.

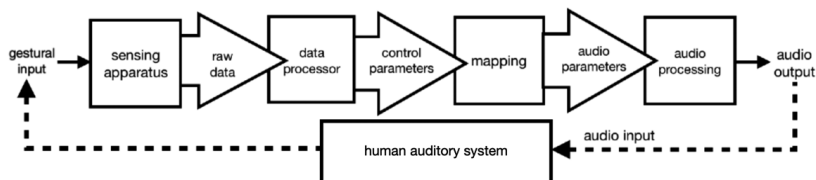


Figura 4. Esquema de transformación movimiento-sonido.⁴²

El gesto, además, articula una dimensión simbólica y emocional. La forma en que el intérprete utiliza su cuerpo transmite información expresiva que se integra en la percepción global de la obra. La tecnología puede amplificar, transformar o reinterpretar esta dimensión simbólica, pero sólo si se diseña desde una comprensión profunda del papel del gesto en la música.

Para poder realizar técnicamente este proceso de sonificación del movimiento, es necesario relacionar los datos numéricos que aportan los sensores utilizados con datos sobre el sonido y su generación. Hay que realizar una tarea de elección de qué tipo de movimiento conllevará cada sonido, y traducir los datos de cierto tipo de movimiento en el tipo de sonido elegido, consiguiendo que el sonido deseado sea el efecto consiguiente al movimiento. Esto se consigue mediante un proceso de mapeo que consiste en hacer coincidir los campos de datos de una fuente con los campos de datos de otra. El proceso de mapeo ayuda a garantizar que los datos de una fuente se puedan transformar o transferir de manera precisa y eficaz a otro destino, manteniendo al mismo tiempo su integridad, coherencia y significado.⁴³

El tipo de mapeo puede seguir tres estrategias diferentes:

- Mapeo uno a uno: un único gesto es unido a un solo parámetro musical, siempre ocurre de la misma forma.
- Mapeo divergente (uno a muchos): donde un gesto afecta a varios parámetros musicales, por lo que sirve para modificar el sonido en mayor medida.
- Mapeo convergente (muchos a uno): en el cual muchos gestos diversos controlan un único parámetro musical.⁴⁴

⁴² SLYZ, Aleksandra Joanna. «Sound Response to Physicality». [Doctoral Dissertation]. Kungl: Musikhögskolan, 2022, p. 25.

⁴³ FATIMA, Nida y KHAN, Raza Ahmed. «Una guía completa sobre mapeo de datos: definición, técnicas, beneficios e importancia». Astera. (Consulta: 15-4-2025). Disponible en: <https://www.astera.com/es/type/blog/understanding-data-mapping-and-its-techniques/>.

⁴⁴ ROVAN, J.B. *et al.* «Instrumental Gestural Mapping Strategies as Expressivity Determinants in Computer Music Performance». *Proceedings of KANSEI, the Technology of Emotion. Associazione Di Informatica Musicale Italiana (AIMI) International Workshop*. 1997, pp. 68-73.

7. Conclusiones

La relación entre cuerpo, tecnología y música constituye un campo interdisciplinar en constante transformación. A lo largo de las últimas décadas, la integración de sensores en la creación musical ha permitido explorar nuevas formas de interacción gesto-sonido, ampliando las posibilidades expresivas y performativas del intérprete y del compositor. Sin embargo, estas prácticas no pueden comprenderse únicamente desde el punto de vista técnico: requieren un fundamento conceptual sólido que sitúe el cuerpo en el centro de la experiencia musical.

La fenomenología, la cognición musical encarnada y los estudios sobre gestualidad ofrecen herramientas fundamentales para entender por qué el movimiento estructura la experiencia musical y cómo actúa en la construcción de sentido. La historia del uso de sensores en música muestra una evolución marcada por avances tecnológicos, pero también por la búsqueda constante de maneras de integrar la corporalidad en la creación contemporánea de forma asequible y segura.

La interacción humano-máquina plantea desafíos que no pueden resolverse únicamente mediante innovación técnica. La expresividad de un sistema gestual depende de la coherencia entre gesto y sonido, de la fluidez del *feedback*, de la claridad del mapeo y de la capacidad y práctica del intérprete. El verdadero potencial artístico de estas tecnologías dependerá menos de su complejidad técnica que de la capacidad de compositores e intérpretes para integrarlas en prácticas musicales significativas.

Comprender estos fundamentos permite situar las prácticas interactivas en un marco conceptual amplio y reflexionar críticamente sobre su potencial artístico. La integración del cuerpo en la tecnología musical no es un simple añadido, sino una vía para profundizar en la naturaleza física, perceptiva y expresiva de la experiencia musical.

8. Bibliografía

- AROSO, Nuno. «The Role of Movement and Gesture in communicating Music Expressiveness to an Audience – An Experiment on Dynamics Perception after a Contemporary Percussion Performance». *Convergències*, vol. 13, no. 25 (2020), pp. 83-94. <http://orcid.org/0000-0001-8411-570X>.
- BERNARDI, Luciano; PORTA, Cesare; CASUCCI, Gaia; BALSAMO, Rossella; BERNARDI, Nicolò F.; FOGARI, Roberto; and SLEIGHT, Peter. «Dynamic Interactions between Musical, Cardiovascular, and Cerebral Rhythms in Humans». *Circulation*, vol. 119, no. 25 (2009), pp. 3171-3180. <https://doi.org/10.1161/circulationaha.108.806174>.
- BONGERS, Bert. «Physical Interfaces in the Electronic Arts. Interaction Theory and Interfacing Techniques for Real-Time Performance». In *Trends in Gestural Control of Music*.

- Wanderley, M and Battier, M. (eds.). Paris: IRCAM, 2000.
- CADOZ, Claude and WANDERLEY, Marcelo M. «Gesture-Music». *Proceedings of Trends in Gestural Control of Music*. Paris: IRCAM. 2000.
- CERVELLIN, Gianfranco and LIPPI, Giuseppe. «From Music-Beat to Heart-Beat: A Journey in the Complex Interactions between Music, Brain and Heart». *European Journal of Internal Medicine*, vol. 22, no. 4 (2011), pp. 371-74. <https://doi.org/10.1016/j.ejim.2011.02.019>
- FATIMA, Nida and KHAN, Raza Ahmed. «Una guía completa sobre mapeo de datos: definición, técnicas, beneficios e importancia». Astera. (Consultado el 15 de abril de 2025). <https://www.astera.com/es/type/blog/understanding-data-mapping-and-its-techniques/>.
- GODØY, Rolf and LEMAN, Marc. *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge, 2010.
- HUSSERL, Edmund. *Investigaciones Lógicas, 1*. Gaos, José y González, Poa (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica a la Razón Pura*. Ribas, Pedro (trad.). Madrid: Alfaguara, 1988.
- LEMAN, Marc; MAES, Pieter-Jan; NIJS, Luc and VAN DYCK, Edith. «What Is Embodied Music Cognition?» In: Bader, R. (ed.). *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlin: Springer Handbooks, 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5_34.
- LUSTED, Hugh S. and KNAPP, Benjamin. «Biomuse: Musical Performance Generated by Human Bioelectric Signals». *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 84, no. 179 (1988). <https://doi.org/10.1121/1.2025994>.
- MAINSBRIDGE, Mary. «Body as Instrument: An Exploration of Gestural Interface Design. [Doctoral dissertation]». Sydney: University of Technology, 2016.
- MEHRABIAN, Albert. *Nonverbal Communication*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Cabanes, Jem (trad.). Barcelona: Planeta DeAgostini, 1993.
- MILLER, Leta. «Cage, Cunningham, and Collaborator: The Odyssey of Variations V». *The Musical Quarterly*, vol. 85, no. 3 (2001), pp. 545-67. <https://doi.org/10.1093/mus-qt/85.3.545>.
- RICO, Julie; CROSSAN, Andrew and BREWSTER, Stephen. «Gestural-Based Interfaces: Practical Applications of Gestures in Real World Mobile Settings». In: England, D. (ed.). *Whole Body Interaction. Human-Computer Interaction Series*. London: Springer, 2011, pp. 173-186. https://doi.org/10.1007/978-0-85729-433-3_14.
- ROVAN, Joseph B.; WANDERLEY, Marcelo M.; DUBNOV, Shlomo and DEPALLE, Philippe. «Instrumental Gestural Mapping Strategies as Expressivity Determinants in Computer Music Performance». *Proceedings of KANSEI, the Technology of Emotion. Associazione Di Informatica Musicale Italiana (AIMI) International Workshop*. 1997, pp. 68-73.
- SCHAFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- SIRICHAROEN, W. «Understanding Social Interaction with Human Computer Interaction (HCI) Adaptation». *EAI Endorsed Transactions on Context-Aware Systems and Applications*, vol. 6, no. 18 (2019). <https://doi.org/10.4108/eai.13-7-2018.160762>.
- SLYZ, Aleksandra Joanna. «Sound Response to Physicality». [Doctoral dissertation]. Kungl: Musikhögskolan, 2022.
- TANAKA, Atau and ORTIZ, Miguel. «Gestural Musical Performance with Physiological Sensors, Focusing on the Electromyogram». *Proceedings of The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. 2017, pp. 420-28.
- TIERZ LÓPEZ, Javier. «Reconocimiento e Interpretación de Gestos con Dispositivo Leap». [Trabajo Fin de Máster]. Universidad de Zaragoza, 2013.
- WANDERLEY, Marcelo M. «Gestural Control of Music». *International Workshop – Human Supervision and Control in Engineering and Music*. Kassel, 2001.

- WINKLER, Todd. «Making Motion Musical: Gesture Mapping Strategies for Interactive Computer Music». *Proceedings of The 1995 on International Computer Music Conference (ICMC)*. 1995, pp. 261-64. <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.1995.078>.
- WOODRUFF, Jeremy. *Music for Solo Performer by Alvin Lucier in an Investigation of Current Trends in Brainwave Sonification*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2011.
- ZBYSZYNSKI, Michael; DI DONATO, Balandino; GHELLI VISI, Federico and TANAKA, Atau. «Gesture-Timbre Space: Multidimensional Feature Mapping Using Machine Learning and Concatenative Synthesis». *Proceedings of International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*. 2021, pp. 600-622. https://doi.org/10.1007/978-3-030-70210-6_39.
- ZHANG, Zhengyou. «Microsoft Kinect Sensor and Its Effect». *IEE Multimedia*, vol. 19, no. 2 (2012), pp. 4-10. <https://doi.org/10.1109/MMUL.2012.24>.
- ZHAO, Liwei. «Synthesis and Acquisition of Laban Movement Analysis Qualitative Parameters for Communicative Gestures Part of the Cognitive Neuroscience Commons». [Doctoral dissertation]. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2001.

EMILIO REY GARCÍA: APROXIMACIÓN A SU TRAYECTORIA DOCENTE E INVESTIGADORA

 Cristina SANZ VILLALBA*

Resumen:

El presente artículo ofrece un primer acercamiento a la figura de Emilio Rey (Palencia, 1949), catedrático emérito de Etnomusicología —antes Folklore Musical— en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid —RCSMM— y referente en el ámbito del estudio de la música tradicional española. Tras una breve contextualización biográfica que permite situar al lector, el estudio se centra en dos de las facetas fundamentales de su trayectoria: por un lado, se analiza su vinculación con el RCSMM atendiendo a las principales labores académicas, institucionales y pedagógicas en su paso por la institución; por otro lado, se aborda el análisis y la cuantificación de su producción científica. También se presta especial atención a su tesis doctoral, leída en 2006, de la que derivan dos de sus obras fundamentales, *Cancionero Palentino* (2021) y *Romancero Palentino* (2022), publicadas por la Fundación Joaquín Díaz. Gran parte de la información de este artículo procede de dos entrevistas realizadas a Emilio Rey en el RCSMM entre 2024 y 2025, complementadas con el análisis de su producción científica y con fuentes hemerográficas de su archivo personal.

Palabras clave: Emilio Rey García, música de tradición oral, etnomusicología, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, romancero.

Abstract:

This article offers an initial approach to the figure of Emilio Rey García (Palencia, 1949), Professor Emeritus of Ethnomusicology —formerly Folklore Music— at the Real Conservatorio de Música de Madrid —RCSMM— and a leading reference

* La información del presente artículo deriva de la investigación desarrollada en el marco de mi Trabajo Final de Estudios —TFE— de Musicología, presentado en el Conservatorio Superior de Música de Murcia durante el pasado curso académico 2024–2025, bajo la dirección del profesor Juan Francisco Murcia Galián, y con la valiosa colaboración del profesor Álvaro Zaldívar Gracia.

in the study of Spanish traditional music. Following a brief biographical contextualization that situates the reader, the study focuses on two fundamental aspects of his career. On the one hand, it examines his relationship with the RCSMM, from his period as a student to his work as a faculty member, addressing the main academic, institutional, and pedagogical contributions of his time at the institution. On the other hand, it addresses the analysis and quantification of his scholarly output. Particular attention is then paid to his doctoral dissertation, defended in 2006, from which two of his major works derive: Cancionero Palentino (2021) and Romancero Palentino (2022), published by the Joaquín Díaz Foundation. A substantial part of the information presented in this article derives from two interviews conducted with Emilio Rey García at the RCSMM between 2024 and 2025, complemented by an analysis of his scholarly output and by hemerographic sources from his personal archive.

Key words: *Emilio Rey García, oral tradition music, ethnomusicology, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, romancero.*

1. Infancia y primeros años

Emilio Rey nació en Mave (Palencia), sin embargo, su infancia y adolescencia transcurrieron en Aviñante de la Peña, en el norte palentino. Aunque ni en su entorno familiar ni local existía una tradición musical consolidada, su padre —minero de profesión y gran aficionado al flamenco, conocido por su destacada voz y oído natural— pudo influir en su temprana sensibilidad musical.

A los trece años, por sugerencia de su maestra en la escuela rural, ingresó en el Colegio San Gabriel —por entonces seminario de los padres pasionistas— ubicado en Zuera, muy cerca de Zaragoza. Allí realizó el bachillerato entre 1962 y 1968, y fue en este entorno académico donde despertó su interés por la música, gracias a la influencia de varios profesores con una notable afición musical. La música ocupaba un lugar central en la vida académica del centro, con clases diarias de solfeo que le proporcionaron una sólida base de lenguaje musical. A ello se sumó el contacto habitual con el piano, instrumento que aprendió de manera autodidacta. Este periodo fue clave en la consolidación de su vocación musical y en la adquisición de las bases que orientaron su posterior trayectoria en la enseñanza musical reglada.

Después de finalizar su etapa en el seminario y permanecer un último año con los padres pasionistas en Corella (Navarra), Emilio Rey se trasladó a Madrid con veinte años, donde comenzó a trabajar para sostenerse económicamente. Tras realizar el servicio militar fuera de la capital, volvió a Madrid y se matriculó en 1975 en el conservatorio musical de manera libre. Avanzó con rapidez

gracias a la formación musical adquirida previamente, superando en un solo curso varias asignaturas de solfeo, piano y conjunto coral.

Continuó su formación de manera oficial hasta séptimo de piano, momento en el que acabó orientando definitivamente su trayectoria hacia la musicología. Esta decisión marcará el inicio de una vinculación prolongada y determinante con el RCSMM, primero como alumno y, posteriormente, como docente.

2. Emilio Rey en el RCSMM: trayectoria académica y profesional

2.1. Etapa formativa (1983-1986)

La formación en musicología de Emilio Rey comenzó en 1983 en el conservatorio superior madrileño, articulándose en torno a tres profesores fundamentales: Antonio Gallego (1942-2024), Ismael Fernández de la Cuesta (n. 1939) y Dionisio Preciado (1919-2007). Cursó Historia de la Música con Antonio Gallego, quien posteriormente asumió también la cátedra de Musicología tras la jubilación de Samuel Rubio, y cuya docencia reflejaba la impronta intelectual de Federico Sopeña (1917-1991), figura de gran prestigio que en aquel momento se encontraba en su último año como catedrático del centro. Por su parte, Ismael Fernández de la Cuesta, una autoridad reconocida en el ámbito del canto gregoriano, ocupaba la cátedra de esta especialidad. El tercer pilar de su formación es Dionisio Preciado, quien, en calidad de profesor auxiliar, impartía Paleografía Musical y Folklore, disciplinas que tendrán una especial proyección posterior en su trayectoria académica.

Junto a las materias troncales de la especialidad, Emilio Rey cursó asignaturas complementarias que contribuyeron a su formación integral como musicólogo. Coincidió con docentes de reconocido prestigio —Emilio Molina, en improvisación y acompañamiento; Francisco Calés, en contrapunto; Ángel Borúa, en formas musicales; y Antonio Calvo Manzano, en acústica—. Finalmente, terminó su formación obteniendo el título de Profesor Superior de Musicología y el de Pedagogía Musical, lo que consolidó su perfil investigador y su vocación docente.

2.2. Etapa docente (1987-2013)

Tras la jubilación de Dionisio Preciado en 1987, Emilio Rey inició su trayectoria docente en el RCSMM como profesor auxiliar. Al año siguiente, consolidó su posición al obtener por oposición la plaza de profesor especial¹ de

¹ Categoría que acabó integrándose en el cuerpo único de catedráticos a partir de 1990 con la LOGSE.

Folklore Musical en el mismo centro. En esta etapa compartió docencia con José Sierra, responsable de Rítmica y Paleografía, y Luis Robledo, profesor de Historia de la Música.

Su llegada supuso una renovación metodológica, distanciándose del enfoque eminentemente teórico de su predecesor. Emilio optó por una enseñanza práctica y global de la música de tradición oral, evitando las clases puramente teóricas centradas únicamente en el análisis o clasificación de las melodías populares. Para ello, convirtió el aula en un espacio dinámico y participativo apoyado en dos pilares: el uso constante de grabaciones sonoras, escasas en etapas anteriores, y la interpretación vocal conjunta.

Para facilitar este aprendizaje, elaboró un corpus de ejemplos musicales organizados según el modo —modos de MI, SOL, RE, entre otros— además de repertorios tonales. La dinámica de clase integraba partes teóricas y prácticas. Primeramente se observaban, a través de los ejemplos preparados por el profesor, las características del modo de la melodía. Después, Emilio cantaba dichas melodías para que el alumnado pudiera escucharlas y posteriormente interpretarlas. Se alternaba la práctica grupal con turnos individuales para vencer la timidez de los alumnos y, a menudo, estas interpretaciones se acompañaban de percusión sobre los pupitres para recrear ritmos característicos, permitiendo experimentar directamente los rasgos de cada sistema. Esta combinación teórico-práctica de explicación, audición, canto y análisis facilitaba la interiorización auditiva de estas melodías populares, así como sus estructuras y cadencias.

Otro aspecto relevante que Emilio Rey incorporó como docente fue —en la asignatura de Música de Tradición Oral— la creación de contenidos relacionados con el estudio del flamenco. Pronto, esta iniciativa dio lugar a la creación de una asignatura optativa específica dedicada de manera íntegra a este género, que tuvo una muy buena acogida por parte del alumnado.

Siguiendo esta línea innovadora, en el segundo de los tres cursos que integraban la mencionada asignatura, también se estudiaba la música judía, especialmente la sefardí. También se abordaban repertorios de otras regiones y culturas del mundo: India, China, algunos países de África, Japón, Corea, el sudeste asiático e Iberoamérica, entre otros. La inclusión del estudio de músicas de otras culturas fue algo que Emilio Rey introdujo por primera vez en el RCSMM. Esta ampliación de contenidos respondió a una convicción personal: «por lo menos algo básico sobre la música de otras culturas [...] fue un convencimiento mío».² Además, tuvo que estudiar de manera autónoma al

² REY GARCÍA, Emilio. Comunicación personal (6-3-2025).

no haberlo cursado como alumno y señala como referencia de gran utilidad los estudios de Bruno Nettl.³

2.3. Actividad institucional en la Sociedad Española de Musicología: la etapa como tesorero (1990-1994)

En paralelo a su actividad docente en el RCSMM, Emilio Rey ocupó el cargo de tesorero de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) —institución cuya vinculación empezó en su etapa de estudiante— entre 1990 y 1994. En este cargo, asumió una gestión económica especialmente rigurosa que él mismo define como «el cargo más ingrato de una asociación».⁴

Su labor fue especialmente importante en el contexto del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Madrid en 1992, uno de los eventos más significativos en la historia reciente de la SEdeM. El evento, que reunió a especialistas de todo el mundo, tuvo lugar en el mismo Conservatorio, y supuso una experiencia formativa de primer orden para el alumnado, sobre todo de Musicología y Pedagogía.

2.4. Dirección de la revista *Música* del RCSMM (1994-1997)

Durante la década de 1990, el RCSMM decidió recuperar la revista *Música*, cuya primera etapa tuvo lugar en los años cincuenta. Emilio Rey desempeñó un papel decisivo en la consolidación de su segunda época; tras la aparición del número 0 en 1992, dirigido por Antonio Gallego, asumió la dirección de los tres siguientes números, convirtiéndose en uno de los principales impulsores del proyecto.

Su implicación resultó especialmente relevante en una fase inicial marcada por la escasez de colaboraciones. Esta situación le llevó a desarrollar una intensa labor de coordinación, además de promover activamente la participación del profesorado del conservatorio, llegando incluso a aportar trabajos propios con el fin de garantizar la continuidad de la publicación.

Además de su labor como director, Emilio Rey actuó como colaborador habitual y miembro del consejo de redacción, integrado por docentes de reconocido prestigio como Ismael Fernández de la Cuesta, José Sierra o el propio Antonio Gallego, así como otros profesores y responsables de la biblioteca. Aunque inicialmente estaba previsto que dirigiera un cuarto número, finalmente renunció a esta posibilidad al incorporarse a la junta directiva del conservatorio, delegando la dirección en Ismael Fernández de la Cuesta y manteniendo su vinculación al proyecto como miembro del consejo editorial.

³ Véase: NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Trad. de Miren Rahm. Madrid: Alianza, 1985.

⁴ REY GARCÍA, Emilio. Comunicación personal (31-10-2024).

Desde entonces, la revista *Música* se ha consolidado como una herramienta institucional de investigación, divulgación y reflexión crítica en el ámbito de los conservatorios superiores, anticipando un modelo editorial que más tarde se generalizará en otros centros. Su continuidad y vigencia en la actualidad —como bien se puede apreciar leyendo este número— confirman el acierto de aquella iniciativa y el papel decisivo que Emilio Rey desempeñó en los primeros años de esta segunda época.

2.5. Participación en la junta directiva del RCSMM (1994-2008)

Además de su labor pedagógica en el RCSMM, Emilio Rey también desempeñó funciones en la administración del centro. En 1994, bajo la dirección de Miguel del Barco, se incorporó a la junta directiva como vicesecretario, cargo que ocupó durante catorce años.

Esta etapa se caracterizó por una carga de trabajo burocrático y organizativo sumamente absorbente. A pesar de la intensidad de la gestión, mantuvo una postura innegociable: nunca abandonar la docencia. Aunque se le ofreció la posibilidad de dedicarse en exclusiva a la administración, rechazó la propuesta con firmeza. Para él, el aula era el núcleo de su identidad profesional; alejarse de sus alumnos habría supuesto, en sus propias palabras, caer en un «desierto humano e intelectual».⁵

Esta coherencia personal se tradujo en una rutina profesional intensa: cuando no tenía clases programadas, permanecía realizando tareas administrativas; cuando las clases ocupaban su jornada matutina, se quedaba por la tarde para cumplir con sus responsabilidades como vicesecretario. Así, mantuvo una presencia constante tanto en la vida académica como en la gestión institucional del centro. La capacidad para equilibrar ambas facetas sin desatender ninguna de ellas fue, sin duda, una de las señas de identidad de su paso por la junta directiva. Esta etapa de servicio administrativo concluyó en 2008, coincidiendo con la jubilación de Miguel Del Barco y los cambios en la dirección, dejando un legado de coherencia y entrega absoluta a la institución.

2.6. Gestión de fondos bibliográficos y documentales de Robert Stevenson

Emilio Rey colaboró con el profesor Ismael Fernández de la Cuesta en el proceso de recepción de los fondos bibliográficos y documentales que el musicólogo e hispanista norteamericano Robert Stevenson (1916-2012) donó al Estado español. Dicho legado tenía como destino el RCSMM con el fin de enriquecer sus fondos patrimoniales.

⁵ *Ibidem.*



Figura 1. Ismael Fernández de la Cuesta (izquierda), Emilio Rey (centro atrás) y Robert Stevenson (Los Ángeles, California 1998). Fuente: archivo personal de Emilio Rey.

Para formalizar esta donación, Rey y Fernández de la Cuesta se trasladaron a Los Ángeles (California) en julio de 1998 para tramitar el convenio del catedrático de la UCLA —Universidad de California en Los Ángeles— con el Ministerio de Educación y Ciencia. El acuerdo fue firmado en el Consulado de España por el cónsul D. Herminio Morales y el propio Robert Stevenson. Gracias a la especial amistad de Fernández de la Cuesta con el ilustre musicólogo, esta gestión supuso una inestimable ayuda para la biblioteca del Conservatorio, cuyos fondos quedaron desde entonces a disposición de profesores, alumnos e investigadores.

2.7. Redacción de la historia institucional del RCSMM

En el marco de su compromiso con el conservatorio madrileño y con la voluntad de contribuir desde su perfil investigador, Emilio Rey elaboró una historia institucional del centro, actualmente disponible en su página web oficial⁶ y actualizada en 2021. Esta reseña histórica puede considerarse un texto

⁶ REY GARCÍA, Emilio. *Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Disponible en: <https://rcsmm.eu/historia> [consulta: 3-7-2025].

de referencia, pues fue valorada muy positivamente tanto dentro como fuera del conservatorio, destacando por su rigor, claridad expositiva y profundidad investigadora. Prueba de ello es su publicación en una revista mexicana en el año 2000.⁷

El texto ofrece un recorrido cronológico y documentado por los casi dos siglos de vida del RCSMM, desde su fundación en 1830 por la reina María Cristina. A lo largo del relato, se describen las distintas etapas históricas del centro, sus sucesivas sedes y los principales hitos institucionales, entre ellos las crisis económicas, reformas educativas, adaptaciones legislativas y esfuerzos por mantener la calidad, y su prestigio académico.

Este apartado destaca por su estructura clara y su enfoque didáctico, que facilitan la comprensión de la evolución histórica del conservatorio. Asimismo, incorpora materiales complementarios de gran utilidad —tablas con las sedes, distintas denominaciones oficiales del centro, o una detallada relación de los directores que han estado al frente de la institución— que refuerzan su valor como herramienta de consulta. En conjunto, este trabajo refleja con nitidez la capacidad de Emilio Rey para integrar el rigor académico con una clara vocación divulgativa, en coherencia con su trayectoria como docente e investigador.

2.8. Jubilación y actividad reciente

Tras su jubilación en el RCSMM en 2013, Emilio Rey dio por concluida su etapa como docente, aunque no interrumpió su labor investigadora, aspecto al que se hará referencia con mayor detalle más adelante.

Su trayectoria ha sido reconocida en diversas ocasiones por instituciones culturales y académicas. En 2018, la Diputación de Palencia le concedió el IV Premio Provincial de Folklore «José María Silva», distinción que subraya la relevancia de su contribución al estudio, conservación y difusión del patrimonio musical tradicional. Con motivo de este galardón, diversos medios de comunicación —*La Vanguardia*⁸ o el portal de noticias de la propia Diputación⁹— publicaron breves reseñas que ofrecían un pequeño resumen de su trayectoria como investigador y docente. En 2021, con ocasión de la publicación de su *Cancionero Palentino*, se difundió una entrevista radiofónica a través de Radio

⁷ REY GARCÍA, Emilio. Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en: *Conservatorianos. Revista de reflexión, información y divulgación culturales (México)*, vol. 1, núm. 2 (2000), pp. 16-20.

⁸ *El catedrático Emilio Rey recibe el Premio de Folclore José María Silva*. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20181211/453516173279/el-catedratico-emilio-rey-recibe-el-premio-de-folclore-jose-maria-silva.html> [consulta: 21-10-2024].

⁹ *IV Premio Provincial de Folklore José M^a Silva al catedrático emérito de folklore musical*. Disponible en: <https://www.diputaciondepalencia.es/noticia/20181212/iv-premio-provincial-folclore-jose-ma-silva-catedratico-emerito-folklore-musical> [consulta: 21-10-2024].

Palencia (Cadena SER), en la que se repasaban algunos aspectos destacados de su trabajo.¹⁰

Además de estos reconocimientos, Emilio Rey es poseedor de la Medalla de Oro del RCSMM, que le fue concedida por el Consejo del centro en 2022 y entregada en el acto académico que se celebró el día 22 de noviembre —festividad de Santa Cecilia— en el mismo conservatorio.

Tras su jubilación, ha mantenido un vínculo activo y cercano con el RCSMM, permaneciendo en contacto con numerosos docentes y trabajadores de la institución y sin desvincularse de la vida del centro, al que sigue acudiendo con regularidad.

3. Estudio y valoración de la producción científica de Emilio Rey

Abordar la producción de Emilio Rey permite comprender la magnitud de su contribución a la etnomusicología española. Aunque el espacio de este artículo no permite un estudio exhaustivo de cada uno de sus trabajos, este apartado ofrece un análisis cuantitativo de su obra y destaca sus hitos fundamentales. Explorar su bibliografía completa es una tarea necesaria para cualquier investigador que desee profundizar en el folclore musical, ya que su obra constituye un referente metodológico y documental de primer orden.

A lo largo de su carrera se han contabilizado un total de 94 aportaciones científicas. Estas contribuciones, detalladas en el Anexo, han sido clasificadas¹¹ en seis categorías principales: libros, artículos, notas al programa, reseñas críticas, participación en congresos y la coordinación de publicaciones para la Sociedad Española de Musicología (SEdeM). Este recuento se centra en la producción escrita y académica verificable, dejando fuera charlas o conferencias no adscritas a marcos institucionales, con el fin de garantizar el rigor de los datos presentados.

Para complementar este análisis y ofrecer una imagen visual más clara, se han elaborado gráficos que representan su actividad científica tanto por años como por tipología de publicación. Con ello se pretende plasmar la evolución de su producción investigadora, así como facilitar la comparación entre etapas de mayor y menor actividad, y detectar patrones significativos en cuanto a formatos de publicación preferentes.

¹⁰ *La memoria del folclore palentino en 244 megas de canciones y romances*. Disponible en: <https://cadenaser.com/2022/03/04/la-memoria-del-folclore-palentino-en-244-megas-de-canciones-y-romances/> [consulta: 30-10-2024].

¹¹ Esta clasificación es de elaboración propia, atendiendo a la agrupación que Emilio Rey establece su una relación de trabajos publicados que me proporcionó para realizar el TFE.

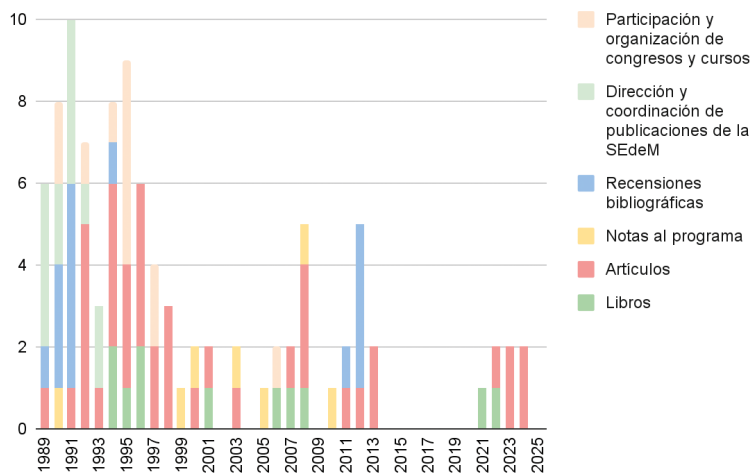


Fig. 2. Gráfico de producción científica por años. Fuente: elaboración propia.

La evolución cronológica de su actividad (véase figura 2), muestra cómo a raíz de su ingreso como profesor en el RCSMM comienza a publicar de manera regular «y al principio no tanto, porque había que actualizarse para dar las clases». ¹² La década de 1990, especialmente entre 1990 y 1998, representa el periodo más intenso de producción científica, con una destacada concentración de artículos, recensiones, participación en congresos y coordinación editorial. Esta etapa puede interpretarse como la de consolidación académica, favorecida por su actividad docente e investigadora.

A lo largo de los años, su producción muestra una continuidad sostenida, con algunos repuntes significativos en 2008 y 2012 y una reactivación reciente a partir de 2021.

En cuanto a la tipología de sus trabajos (véase figura 3), su actividad se ha centrado, sobre todo, en los artículos científicos —más de 40— seguidos de recensiones críticas, participación en congresos, libros y notas al programa. Esta diversidad de formatos refleja tanto una profundidad investigadora, como una voluntad de difusión académica y cultural.

En referencia a la temática de sus publicaciones ¹³, la producción de Emilio Rey se articula en torno a varias líneas de investigación vinculadas al estudio

¹² REY GARCÍA, Emilio. Comunicación personal (31-10-2024).

¹³ Si bien se mencionan a continuación solo algunos de sus trabajos con el fin de situar al lector, puede encontrarse un catálogo completo de su producción científica para profundizar en la misma, como se ha indicado antes, en el Anexo final de este artículo.

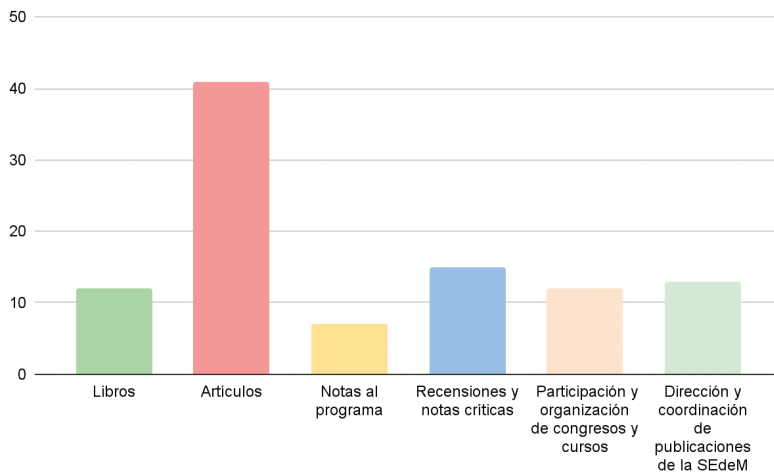


Fig. 3. Gráfico de producción científica por tipología. Fuente: elaboración propia.

de la música de tradición oral. El núcleo fundamental de su estudio está dedicado al romancero y a las manifestaciones musicales asociadas a la tradición narrativa, línea que culmina en su tesis doctoral *El romancero y su música en la provincia de Palencia* (2006)¹⁴, a partir de la cual verán la luz posteriormente dos recopilaciones de amplio alcance: el *Cancionero Palentino* (2021)¹⁵ y el *Romancero Palentino* (2022)¹⁶. Destacan, además, artículos como *Aspectos generales de la música en el romancero* (2003)¹⁷ o *Una versión palentina del romance «La condesa de Castilla traidora»* (2023).¹⁸

Podemos destacar también artículos en los que realiza una reflexión metodológica sobre la investigación del folklore musical, abordando tanto los procedimientos de recogida y análisis del repertorio tradicional como el desarrollo

¹⁴ REY GARCÍA, Emilio. *El romancero y su música en la provincia de Palencia*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/entities/publication/f9d2d15d-8d08-4c52-8294-a26d28247193> [consulta: 18-12-24].

¹⁵ REY GARCÍA, Emilio. *Cancionero palentino. Volumen I: Rondas y canciones, bailes y danzas*. Uruëña: Fundación Joaquín Díaz, 2021. Disponible en: <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=546&qry=cancionero+palentino> [consulta: 27-5-2025].

¹⁶ REY GARCÍA, Emilio. *Romancero palentino*. Uruëña: Fundación Joaquín Díaz, 2022. Disponible en: <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=552#ficha> [consulta: 27-5-2025].

¹⁷ REY GARCÍA, Emilio. Aspectos generales de la música en el romancero. En: *El romancero de La Gomera*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2003.

¹⁸ REY GARCÍA, Emilio. Una versión palentina del romance «La condesa de Castilla traidora». En: *Revista de Folklore*, n.º 495, 2023.

histórico de la disciplina. Algunos ejemplos son: *Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral* (1989)¹⁹, *La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años* (1991)²⁰ o *La etnomusicología en España: pasado, presente y futuro* (1997).²¹

Asimismo, destacan estudios dedicados a representaciones teatrales de la tradición popular vinculadas a las pastoradas, como *La Pastorada de Terradillos de Templarios* (1994)²² o los autos sacramentales, como *Auto de los Reyes Magos en Fresno del Río* (1996), *San Andrés de la Regla* (1996) y *Támara* (1997).²³ En ellos, al analizar los textos, melodías y variantes recogidos, contribuye al estudio y conservación de estas representaciones.

Junto a estas líneas, su producción incluye trabajos orientados a la documentación y sistematización bibliográfica del folclore musical, entre los que destacan su importante *Bibliografía de Folklore Musical Español* (1994)²⁴ y *Los libros de música tradicional en España* (2001),²⁵ obras que evidencian su interés por organizar y facilitar el acceso a las fuentes para la investigación etnomusicológica. También aportaciones de carácter organológico, como *Últimos vestigios de la flauta de tres agujeros en la provincia de Palencia* (1994).²⁶

Para finalizar este recorrido por su producción científica, se profundizará a continuación en su tesis doctoral, una referencia fundamental dentro de su obra.

¹⁹ REY GARCÍA, Emilio. Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral. En: *Revista de Musicología*, vol. XII, n.º 1, 1989.

²⁰ REY GARCÍA, Emilio y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años. En: *Revista de Musicología*, vol. XIV, n.º 1-2 (1991).

²¹ REY GARCÍA, Emilio. La etnomusicología en España: pasado, presente y futuro. En: *Revista de Musicología*, vol. X, n.º 2, 1997.

²² REY GARCÍA, Emilio. *La Pastorada de Terradillos de Templarios (Palencia)*. En: *Nassarre*, vol. X, n.º 2 (1994).

²³ REY GARCÍA, Emilio. El Auto de los Reyes Magos en Fresno del Río (Palencia). En: *Nassarre*, XI, 1, 1996; REY GARCÍA, Emilio. El Auto de los Reyes Magos en San Andrés de la Regla (Palencia). En: *Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 67, 1996; REY GARCÍA, Emilio. El Auto de los Reyes Magos en Támara (Palencia) En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LII, 1, 1997.

²⁴ REY GARCÍA, Emilio. *Bibliografía de folclore musical español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994.

²⁵ REY GARCÍA, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2001.

²⁶ REY GARCÍA Emilio. Últimos vestigios de la flauta de tres agujeros en la provincia de Palencia. En: *Música*, n.º 1, 1994.

4. Culminación de su trayectoria investigadora: *El romancero y su música en la provincia de Palencia* (2006)

La tesis doctoral de Emilio Rey constituye la síntesis de una prolongada e intensa labor como investigador en el campo de la música tradicional. En ella se refleja, además de su compromiso con la conservación de este patrimonio inmaterial, una metodología rigurosa y una sensibilidad etnográfica que hacen de este trabajo una aportación esencial al estudio del folclore musical castellanoleonés y, en particular, al palentino.

Se compone de dos grandes partes diferenciadas: un primer volumen, que constituye la parte teórica; y un segundo volumen —dividido, a su vez, en dos tomos— dedicado a la parte documental del estudio. En ellos se concentran muchas de las ideas, preocupaciones y formas de trabajar que han acompañado a nuestro protagonista a lo largo de su trayectoria como investigador.

La investigación es fruto de un extenso trabajo de campo realizado en diversas localidades de la provincia de Palencia entre los años 1989 y 1991. Durante este período, Rey visitó 187 pueblos y recorrió alrededor de 20.000 kilómetros con el objetivo de recoger la música de tradición oral conservada en la memoria de los informantes. Como resultado, se recopilaron 383 versiones correspondientes a 185 melodías diferentes. Consciente de que estas melodías estaban perdiendo su funcionalidad social y de que sus transmisores estaban desapareciendo, Emilio Rey se propuso rescatar y proteger esta tradición «antes de su total desaparición motivada por las nuevas formas de vida social, cultural y económica».²⁷ Se trata de la antología más amplia recogida en la provincia de Palencia hasta el momento de su publicación, lo que mantiene en la actualidad.²⁸

La tesis incluye un apartado específico sobre la metodología y el proceso de trabajo de campo, lo que contribuye a una mayor comprensión del contexto en el que se desarrolló la investigación. De este modo, no solo deja constancia de su propio recorrido de manera transparente, sino que también ofrece un ejemplo valioso y detallado que puede servir de guía o inspiración a otros investigadores del mismo campo.

El análisis musical de los romances recogidos es otro de los núcleos más destacados del trabajo, donde Emilio Rey se inspira en el método que Miguel

²⁷ REY GARCÍA, *op. cit.*, p. 59.

²⁸ REY GARCÍA, *op. cit.*, p. 82.

Manzano²⁹ sigue en varios de sus cancioneros³⁰ para abordar el estudio de los sistemas melódicos, incluyendo una explicación detallada de cada uno de estos sistemas, con ejemplos y descripciones de su funcionamiento, además de sus características.³¹

El análisis no se limita a los modos melódicos, sino que también abarca aspectos como los estilos del canto, direcciones melódicas, ámbitos, interválica, cadencias o estructuras formales. Gracias a esta presentación completa y detallada, el lector de la tesis puede comprender con claridad la naturaleza de este repertorio. Además, todo este exhaustivo y meticuloso trabajo es posteriormente sintetizado, con el objetivo de facilitar su consulta y comprensión tanto a investigadores especializados como a otros lectores interesados, incluso si se trata de alguien no familiarizado con la música de tradición oral.³²

Esta claridad y orden sistemático se traslada también a la parte documental. Las transcripciones de los romances, organizadas en siete secciones —desde el romancero tradicional y religioso hasta el de cordel o las coplas locales— van precedidas de una breve introducción que pone en contexto al lector.

Además, la utilidad de la tesis como herramienta de consulta se ve reforzada por un complejo y completo apartado de índices: analítico de romances, temas literarios, primeros versos, localidades, número de romances recogidos, así como de informantes. Este último, en particular, debe ponerse en valor como un homenaje a las fuentes orales, devolviendo el protagonismo a los portadores de la tradición.

La relevancia de esta tesis no radica únicamente en su valor como continuación de los estudios sobre el folclore musical palentino que se desarrollaron previamente, sino en la magnitud y calidad del repertorio recopilado, así como el rigor y exhaustividad del análisis llevado a cabo. El trabajo constituye una valiosa contribución al patrimonio cultural castellanoleonés, así como al palentino, y más ampliamente al de la tradición oral española en general. Su estructura clara y accesible facilita la consulta tanto a investigadores como a docentes o intérpretes interesados en este repertorio. Así como la demostración de cómo la metodología llevada a cabo por su admirado amigo Miguel Manzano en otras provincias de la comunidad autónoma es perfectamente válida y extrapolable.

²⁹ MANZANO ALONSO, Miguel. La música de los romances tradicionales: Metodología de análisis y reducción a tipos y estilos en: *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 10, núm. 1 (1994), pp. 141-204.

³⁰ Véase MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*. Madrid: Alpuerto, 1982; MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial, 1993; MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Burgos*. 7 vols. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001-2006.

³¹ REY GARCÍA, *op. cit.*, pp. 134-144.

³² REY GARCÍA, *op. cit.*, pp. 207 y 208.



Fig. 4. Emilio Rey frente a la edición digital del *Romancero Palentino*. A su derecha, algunas de las cintas de casete que conserva de su trabajo de campo (2022). Fuente: Archivo personal de Emilio Rey.

Como afirma el mismo Emilio Rey: «yo no me he inventado nada nuevo, el camino estaba abierto por Miguel, y era tan buen camino y tan firme que no había por qué cambiarlo para nada».³³

El resultado final de esta investigación ha dado lugar a la posterior publicación del *Cancionero Palentino* (2021)³⁴ y del *Romancero Palentino* (2022),³⁵ editados por la Fundación Joaquín Díaz³⁶ en formato digital. Estas obras amplían y difunden los resultados de la tesis, incorporando nuevos repertorios y facilitando el acceso a un trabajo que merece ser considerada como referencia imprescindible para el estudio del folklore musical español.

Resulta especialmente relevante destacar la importancia de la divulgación que supone la publicación de este material en formato digital y de acceso gratuito. Gracias a ello, muchas personas pueden acceder a esta valiosa información desde

³³ REY GARCÍA, Emilio. Comunicación personal (31-10-2024).

³⁴ REY GARCÍA, Emilio. *Op. cit.*

³⁵ REY GARCÍA, Emilio. *Op. cit.*

³⁶ *Fundación Joaquín Díaz*. Disponible en: <<https://funjdiaz.net/>> [consulta: 2-03-2025].



Fig. 5. Joaquín Díaz y Emilio Rey (Madrid, 2024).
Fuente: archivo personal de Emilio Rey.

diferentes partes del mundo, contribuyendo así a la difusión y preservación del patrimonio musical tradicional:

La fundación tiene mucha importancia para la divulgación de la música tradicional. Primero por el prestigio de Joaquín Díaz, que le da nombre, y luego por las actividades que tienen, por el personal. Además, tiene la Revista de Folklore muy abierta a la gente. Joaquín siempre es un hombre muy abierto, muy colaborador, muy buena gente. Se puede tener su apoyo y el de la fundación sin ningún problema.³⁷

5. Líneas de investigación y publicaciones en curso

Tras analizar y cuantificar su producción científica, así como adentrarnos en uno de los trabajos más completos e importantes de su trayectoria investigadora, debemos prestar ahora atención a los proyectos de investigación que

³⁷ REY GARCÍA, Emilio. Comunicación personal (6-3-2025).

Emilio Rey ha desarrollado estos últimos años y que marcan el reinicio de su actividad en 2026.

En primer lugar, destaca la reciente publicación digital —a principios de este mismo año— de un nuevo enfoque de su destacada *Bibliografía de folklore musical español*.³⁸ Esta nueva selección bibliográfica lleva por título *Bibliografía selecta de folklore español*³⁹ y ha sido publicada digitalmente bajo la colaboración de la Fundación Joaquín Díaz. A diferencia de la anterior —más densa y estructurada en un único bloque— esta nueva propuesta apuesta por una clasificación pedagógica más accesible, que facilita la localización inmediata de los materiales de interés, en la que ha optado por un enfoque práctico y sencillo, orientado especialmente a docentes e investigadores. Aún así, él mismo es consciente de que una obra de esta magnitud siempre quedará abierta y con posibilidad de actualización, pues «una bibliografía se podría estar actualizando todos los días».⁴⁰

Otro de los principales proyectos en los que ha trabajado estos últimos años es la elaboración de una biografía extensa de Ismael Fernández de la Cuesta,⁴¹ figura clave de la musicología española y referente indiscutible en el ámbito del canto gregoriano, del que Emilio Rey fue alumno, compañero docente, y con quien actualmente mantiene una estrecha amistad. Esta biografía no se limita únicamente a una narración de vida, sino que incorpora también una bibliografía completa, un catálogo discográfico y la relación detallada de sus conciertos y actividades como director coral. También incluye documentación inédita e imágenes significativas. El propio Fernández de la Cuesta ha colaborado activamente en el proceso, aportando de manera continuada nuevos materiales documentales. En la actualidad, la obra se encuentra en fase de maquetación y está prevista su publicación en este 2026, también a través de la Fundación Joaquín Díaz.

Además de estas dos publicaciones, Emilio Rey se encuentra actualmente trabajando en un artículo sobre las «tonás flamencas». Por otro lado, desarrolla una investigación acerca de los bailes pandereteros en ritmo binario y ternario de la zona noroccidental de la península ibérica, incluyendo Portugal. Este estudio se centra en la diversidad de denominaciones locales que reciben estos bailes —«baile de las culadas», «baile de palante y patrás» o «baile a lo menudito»— y en la relación de dichos nombres con el contenido textual de las piezas o con gestos coreográficos específicos. Aunque ya ha recopilado un

³⁸ REY GARCÍA, Emilio. *Op. cit.*

³⁹ REY GARCÍA, Emilio. *Bibliografía selecta de folklore español. Uruña*: Fundación Joaquín Díaz, 2021. Disponible en: <<https://archivos.funjdiaz.net/digitales/reygarcia/Emilio-Rey-2026-Bibliografia-selecta-de-folklore-espanol.pdf>> [consulta: 5-03-2026].

⁴⁰ REY GARCÍA, Emilio. Comunicación personal (6-3-2025).

⁴¹ Esta llevará por título: *Ismael Fernández de la Cuesta, Maestro de la Música y la Palabra*.

número considerable de ejemplos, prevé completar el estudio con un repaso de los cancioneros tradicionales.

Como puede observarse, la jubilación de Emilio Rey como catedrático no ha supuesto un freno para su actividad investigadora, sino que, por el contrario, parece haber actuado como un estímulo que le ha permitido continuar y ampliar su labor con renovado impulso.

Conclusiones

El presente estudio ha permitido reconstruir de manera sistemática la trayectoria de Emilio Rey en el RCSMM, así como cuantificar, ordenar y valorar su producción científica, prestando especial atención al material de su tesis doctoral y a las obras derivadas de ella. El análisis conjunto de estas dimensiones pone de relieve un perfil académico integral, en el que docencia, investigación y compromiso institucional se articulan de forma coherente a lo largo de su carrera.

En el plano docente, el paso de Emilio Rey por el RCSMM evidencia un compromiso con la institución que trasciende la mera impartición de contenidos. Su labor pedagógica se caracteriza por una clara voluntad de innovación que, partiendo del enfoque analítico heredado de Dionisio Preciado, incorpora una dimensión práctica esencial para el estudio de la música de tradición oral.

Aunque este trabajo aborda su faceta pedagógica de manera preliminar, ha sido posible constatar la relevancia de sus contribuciones a la enseñanza de la música de tradición oral. Entre ellas destacan la creación, por iniciativa propia, de una asignatura optativa centrada en el flamenco y la incorporación de contenidos relativos a músicas de culturas no occidentales en el currículo de folklore. Estas propuestas reflejan una apertura metodológica y cultural acorde con los desarrollos recientes de la etnomusicología. El alcance de su enseñanza se confirma, además, en las trayectorias posteriores de numerosos alumnos formados bajo su docencia, hoy catedráticos, investigadores e intérpretes de reconocido prestigio.

Junto a su actividad docente, este estudio ha subrayado la importancia de su implicación institucional. Su participación activa en la SEdeM y su papel en la consolidación de la segunda época de la revista *Música* del RCSMM evidencian su contribución a la creación de espacios de investigación y divulgación académica. Estas tareas, frecuentemente menos visibles, resultan fundamentales para comprender el impacto real de su labor en la vida musicológica del conservatorio.

En lo que respecta a su producción científica, el mérito de Emilio Rey no radica en la formulación de una metodología completamente novedosa, sino

en la aplicación rigurosa y eficaz de modelos existentes como los utilizados por Miguel Manzano, adaptados con éxito a sus objetivos de investigación. Su obra se caracteriza por una coherencia temática, centrada en el repertorio tradicional, y por una actitud crítica constante ejercida desde el rigor, el respeto y la humildad intelectual.

A lo largo de su trayectoria investigadora, Emilio Rey ha podido verificar mediante su propia experiencia de campo muchas de las observaciones que plantea en sus publicaciones, especialmente en relación con la vitalidad, pervivencia y transformación del romancero en Palencia. Este equilibrio entre rigor metodológico y conocimiento directo del repertorio constituye uno de los rasgos más valiosos de su producción científica y refuerza su utilidad como corpus de referencia para futuras investigaciones.

Por todo ello, la figura de Emilio Rey se confirma como un referente ineludible en el estudio de la música de tradición oral en España, cuya aportación merece ser estudiada y valorada con mayor profundidad. Este artículo no pretende ser un punto final, sino un primer acercamiento sistemático que aspira a abrir nuevas líneas de investigación sobre cualquiera de sus facetas —docente, investigadora o institucional— y a contribuir a la historia de la etnomusicología española, enriquecida además por el valor añadido de su testimonio personal.

Bibliografía

- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial, 1993.
- MANZANO ALONSO, Miguel. La música de los romances tradicionales: Metodología de análisis y reducción a tipos y estilos en: *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 10, núm. 1 (1994), pp. 141-204.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Burgos*. 7 vols. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001–2006.
- NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Trad. de Miren Rahm. Madrid: Alianza, 1985.
- REY GARCÍA, Emilio. *Bibliografía de folklore musical español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994.
- Cancionero palentino. Volumen I: Rondas y canciones, bailes y danzas*. Uruña: Fundación Joaquín Díaz, 2021. Disponible en: <<https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=546&qry=cancionero+palentino>> [consulta: 27-5-2025].
- Bibliografía selecta de folklore español*. Uruña: Fundación Joaquín Díaz, 2021. Disponible en: <<https://archivos.funjdiaz.net/digitales/reygarcia/Emilio-Rey-2026-Bibliografia-selecta-de-folklore-espanol.pdf>> [consulta: 5-03-2026].
- Cancionero palentino. Volumen II: Tonadas religiosas, canciones narrativas y otros géneros*. Uruña: Fundación Joaquín Díaz, 2021. Disponible en: <<https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=547&qry=cancionero+palentino>> [consulta: 27-5-2025].

El romancero y su música en la provincia de Palencia. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Disponible en: <<https://repositorio.uam.es/entities/publication/f9d2d15d-8d08-4c52-8294-a26d28247193>> [consulta: 18-12-2024].

Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Disponible en: <<https://rcsmm.eu/historia>> [consulta: 3-7-2025].
Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en: *Conservatorianos, Revista de reflexión, información y divulgación culturales (México)*, vol. 1, núm. 2 (2000), pp. 16-20.

Romancero palentino. Uruëña: Fundación Joaquín Díaz, 2022. Disponible en: <<https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=552#ficha>> [consulta: 27-5-2025].

Fuentes

Archivo personal de Emilio Rey García.

REY GARCÍA, Emilio. Entrevista con la autora. Madrid, 31 de octubre de 2024.

REY GARCÍA, Emilio.. Entrevista con la autora. Madrid, 6 de marzo de 2025.

Recursos web

El catedrático Emilio Rey recibe el Premio de Folklore José María Silva. Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/vida/20181211/453516173279/el-catedratico-emilio-rey-recibe-el-premio-de-folklore-jose-maria-silva.html>> [consulta: 21-10-2024].

IV Premio Provincial de Folklore José M^a Silva al catedrático emérito de folklore musical. Disponible en: <<https://www.diputaciondepalencia.es/noticia/20181212/iv-premio-provincial-folklore-jose-ma-silva-catedratico-emerito-folklore-musical>> [consulta: 21-10-2024].

La memoria del folclore palentino en 244 megas de canciones y romances. Disponible en: <<https://cadenaser.com/2022/03/04/la-memoria-del-folklore-palentino-en-244-megas-de-canciones-y-romances/>> [consulta: 30-10-2024].

Fundación Joaquín Díaz. Disponible en: <<https://funjdiaz.net/>> [consulta: 2-03-2025].

Anexo: catálogo de publicaciones

Tabla 1. Libros				
Nº	Título	Tipo de obra	Año	Editorial / Institución
1	Bibliografía de Folklore Musical Español	Libro	1994	SEdeM
2	Música. Revista del RCSMM, núm. 1	Dirección editorial	1994	RCSMM
3	Música. Revista del RCSMM, núm. 2	Dirección editorial	1995	RCSMM
4	Música. Revista del RCSMM, núm. 3	Dirección editorial	1996	RCSMM

Tabla 1. Libros				
Nº	Título	Tipo de obra	Año	Editorial / Institución
5	Nassarre, vol. XII-2. Homenaje a Dionisio Preciado	Dirección editorial	1996	Institución Fernando el Católico – CSIC
6	Los libros de música tradicional en España	Libro	2001	Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
7	El romancero y su música en la provincia de Palencia	Tesis doctoral	2006	Universidad Autónoma de Madrid
8	Inter-American Music Review, vol. XVI, núms. 1-2	Coeditor	2007	UCLA
9	Inter-American Music Review, vol. XVIII, núms. 1-2	Coeditor	2008	UCLA
10	Cancionero Palentino (2 vols.)	Libro digital	2021	Fundación Joaquín Díaz
11	Romancero Palentino	Libro digital	2022	Fundación Joaquín Díaz
12	Bibliografía selecta de folklore español	Libro digital	2026	Fundación Joaquín Díaz

Tabla 2. Artículos				
Nº	Título	Tipo de publicación	Año	Revista / Medio
1	Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral	Artículo	1989	Revista de Musicología, Vol. XII, n.º 1
2	La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años (con Víctor Pliego de Andrés)	Artículo	1991	Revista de Musicología, Vol. XIV, n.º 1-2

Tabla 2. Artículos				
Nº	Título	Tipo de publicación	Año	Revista / Medio
3	Las danzas rituales en España	Artículo de catálogo	1992	Exposición INAEM-Comunidad de Madrid
4	El Folklore Musical	Artículo	1992	Scherzo, Año VI, n.º 6
5	Ismael Fernández de la Cuesta: Músico y Maestro	Artículo	1992	Inter-American Music Review, Vol. XIII, n.º 1
6	XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología	Artículo	1992	Música, n.º 0 y Nassarre, VIII-1
7	Madrid, Villa y Corte	Artículo (con varios autores)	1992	Scherzo, n.º 66
8	Organistas, organeros y órganos en torno al histórico órgano español del siglo XVIII	Artículo (con P. Calahorra)	1993	Revista de Musicología, Vol. XVI, n.º 2
9	Aclaraciones en torno al baile saldañés a lo Menudito	Artículo breve	1994	Revista de Folklore, n.º 168
10	Memoria del curso 1993-1994	Informe académico	1994	Música, n.º 1
11	Últimos vestigios de la flauta de tres agujeros en la provincia de Palencia	Artículo	1994	Música, n.º 1
12	La Pastorada de Terradillos de Templarios (Palencia)	Artículo	1994	Nassarre, Vol. X, n.º 2
13	Mariano Pérez Gutiérrez (1932-1994)	Artículo	1995	Revista de Musicología, Vol. 18, n.º 1-2
14	Memoria del curso 1994-1995	Informe académico	1995	Música, n.º 2

Tabla 2. Artículos				
Nº	Título	Tipo de publicación	Año	Revista / Medio
15	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Reseña histórica)	Artículo divulgativo	1995	Tercera Edad, n.º 0
16	El Auto de los Reyes Magos en Fresno del Río (Palencia)	Artículo	1996	Nassarre, XI, 1
17	El Auto de los Reyes Magos en San Andrés de la Regla (Palencia)	Artículo	1996	Institución Tello Téllez de Meneses, n.º 67
18	Memoria del curso 1995-1996	Informe académico	1996	Música, n.º 3
19	La música popular y tradicional en España hasta finales del siglo XVIII	Artículo	1996	Música, n.º 3
20	El Auto de los Reyes Magos en Támara (Palencia)	Artículo	1997	Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, LII, 1
21	La etnomusicología en España: pasado, presente y futuro	Ponencia / Artículo	1997	Revista de Musicología, Vol. X, n.º 2
22	Algunos aspectos de la vida musical hispánica en la Edad Media	Artículo	1998	Actas del VI Curso de Cultura Medieval, Fundación Santa María la Real
23	La Etnomusicología como actividad docente	Artículo divulgativo	1998	Melómano, n.º 23
24	Historia del RCSMM	Artículo	2000	Conservatorianos, Año 1, n.º 2
25	Decadencia de la tradición	Artículo	2001	Tradición, Centro de Cultura Tradicional, Salamanca

Tabla 2. Artículos				
Nº	Título	Tipo de publicación	Año	Revista / Medio
26	Aspectos generales de la música en el romancero	Artículo	2003	El Romancero de La Gomera, ed. M. Trapero
27	Tribute	Nota editorial	2007	Inter-American Music Review, Vol. XVI
28	Ismael Fernández de la Cuesta	Artículo	2008	Inter-American Music Review, Vol. XVIII
29	Miguel del Barco Gallego: aproximación a su trayectoria profesional y artística	Artículo	2007 – 2008	Música, núms. 14 y 15
30	Miguel del Barco y su obra	Artículo	2008	Ars et Sapientia, n.º 62
31	Bibliografía de música popular tradicional de Castilla y León	Artículo / anexo	2011	Cancionero básico de Castilla y León, Junta CyL
32	Memoria del curso 2010-2011	Informe académico	2012	Música, núms. 18–19
33	Memoria del curso 2011-2012	Informe académico	2013	Música, n.º 20
34	Concierto-Homenaje a Luis Rego	Crónica	2013	Música, n.º 20
35	La Etnomusicología como actividad docente e investigadora	Artículo	2022	Melómano, n.º 286
36	Un prefolklorista... José María Castor D. G. T. de Navarra y Montoya	Artículo	2023	Revista de Folklore, n.º 493

Tabla 2. Artículos				
Nº	Título	Tipo de publicación	Año	Revista / Medio
37	Una versión palentina del romance «La condesa de Castilla traidora»	Artículo	2023	Revista de Folklore, n.º 495
38	Algunas vivencias junto a Encarnación López de Arenosa	Artículo	2023	Encarnación López de Arenosa. La mirada infinita
39	Citas llamativas... en torno a la música popular tradicional	Artículo	2024	Revista de Folklore, n.º 506
40	La música de los romances en la «Magna Antología del Cante Flamenco» de Hispavox	Artículo	2024	Revista de Folklore, n.º 508
41	La Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid cumple medio siglo (1973-2023)	Artículo	2025	Publicación digital del RCSMM

Tabla 3. Notas al programa				
Nº	Título / Descripción	Tipo de publicación	Año	Lugar / Evento
1	Notas al programa de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Málaga	Nota al programa	1990	Auditorio Manuel de Falla (Granada), I Congreso Nacional de Musicología
2	Notas al programa del concierto de la Orquesta Sinfónica del RCSMM a favor de las víctimas de Kosovo	Nota al programa	1999	Auditorio Nacional de Música, Madrid

Tabla 3. Notas al programa				
Nº	Título / Descripción	Tipo de publicación	Año	Lugar / Evento
3	Notas al programa del concierto de la Orquesta Sinfónica del RCSMM a beneficio de los damnificados de Mozambique	Nota al programa	2000	Auditorio Nacional y Teatro Alkázar de Plasencia
4	Notas al programa del concierto de la Banda Sinfónica del RCSMM	Nota al programa	2003	Auditorio Nacional, Madrid
5	Notas al programa del concierto de la Orquesta de Extremadura	Nota al programa	2005	Palacio de Congresos de Mérida y Teatro Alkázar de Plasencia
6	Notas al programa del concierto de la Orquesta de Extremadura. Homenaje a Miguel del Barco / Concierto de la Hispanidad	Nota al programa	2008	Palacio de Congresos de Badajoz y Monasterio de Guadalupe
7	Un rescate muy valioso	Nota introductoria de libreto	2010	Libreto del CD Registros de Luis Guzmán Rubio... (Tecnosaga)

Tabla 4. Recensiones bibliográficas				
Nº	Obra reseñada / Autor(es)	Autor(es)	Año	Revista / medio
1	Cancionero Leonés,	Miguel Manzano Alonso	1989	Revista de Musicología
2	La gatita y el tamboril	Jambrina Leal y Cid Cebrián	1990	Revista de Musicología

Tabla 4. Recensiones bibliográficas				
Nº	Obra reseñada / Autor(es)	Autor(es)	Año	Revista / medio
3	Cancionero Popular de Castilla y León	Varios autores (dirs. Díaz Viana y Manzano Alonso)	1990	Revista de Musicología
4	Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle	Susana Weich-Shahak	1990	Revista de Musicología
5	Música y Tradiciones Populares. n.º 60,	Antonio Vallejo Cisneros	1991	Revista de Musicología
6	Romancero de Fuerteventura	Maximiano Trapero, Lothar Siemens Hernández	1991	Revista de Musicología
7	Romancero de Gran Canaria	Maximiano Trapero, Lothar Siemens Hernández	1991	Revista de Musicología
8	Cancionero Musical de la Provincia de Castellón	Salvador Seguí, Pittarch, López, Oller	1991	Revista de Musicología
9	Cançons valencianes per a l'escola	Salvador Seguí	1991	Revista de Musicología
10	Servicio de Publicaciones del RCSMM	1994	1994	Música (RCSMM)
11	Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral, Miguel Manzano Alonso	2011	2011	Revista de Musicología
12	Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II, José Manuel Fraile Gil	2012	2012	Revista de Musicología
13	Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral, Miguel Manzano Alonso	2012	2012	Revista de Musicología

Tabla 4. Recensiones bibliográficas				
Nº	Obra reseñada / Autor(es)	Autor(es)	Año	Revista / medio
14	La pastorada leonesa, Miguel Manzano Alonso (ed. Grupo Alolano)	2012	2012	Revista de Musicología
15	El romancero sefardí de Oriente, Susana Weich- Shahak	2012	2012	Revista de Musicología

Tabla 5. Participación y organización de congresos y cursos			
Nº	Actividad / Congreso / Curso	Lugar y Fecha	Tipo de Participación
1	III Congreso Nacional de Musicología: La Música en la España del siglo XIX	Granada, 24–27 mayo 1990	Organización y comunicación
2	XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones	Madrid, 3–10 abril 1992	Comité organizador (tesorero) y comunicación
3	II Congreso de la Sociedad Española de Musicología	Granada, mayo 1990	Ponencia
4	VI Curso de Cultura Medieval: Aspectos de la vida cotidiana en la Edad Media	Aguilar de Campoo (Palencia), 26–30 septiembre 1994	Ponencia
5	II Curso de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición	Valladolid, 18 enero 1995	Conferencia
6	Congreso Internacional de Canto Gregoriano III Milenio	Madrid, 21–24 marzo 1995	Conferencia
7	III Curso sobre La Danza en la Cultura Tradicional	Burgos, 29–30 abril 1995	Conferencia
8	Curso Modos y Tonos. Panorama histórico sobre la evolución de los sistemas melódicos	Conservatorio Sup. de Salamanca, 3 julio 1995	Ponencia

Tabla 5. Participación y organización de congresos y cursos

Nº	Actividad / Congreso / Curso	Lugar y Fecha	Tipo de Participación
9	Curso de Canto Gregoriano (Año Santo Lebaniego), dirigido por Ismael Fernández de la Cuesta	Santander, octubre 1995 (dos sesiones)	Participación
10	Curso de Folklore Musical	Conservatorio Sup. de Zaragoza, febrero 1997	Ponencia
11	IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología	Madrid, mayo 1997	Ponencia
12	Iniciación al folklore musical español (curso)	Conservatorio Sup. Rafael Orozco, Córdoba, 27 abril – 1 mayo 2006	Profesor invitado

Tabla 6. Dirección y coordinación de publicaciones de la SEdeM

Nº	Título de la obra	Autor	Editorial y Año
1	La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII).	Alfonso de Vicente Delgado.	SEdeM, Madrid, 1989
2	Sebastián López de Velasco: Libro de Missas, Motetes, Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino. Vol. II: Motetes y Misa «Tota pulchra».	Rafael Mota Murillo	SEdeM, Madrid, 1989
3	Cancionero musical de Turín. Transcripción y estudio.	Miguel Querol Gavaldá	SEdeM, Madrid, 1989
4	Juan de Ledesma (ca. 1713-1781): Cinco sonatas para violín y bajo solo.	Lothar Siemens Hernández	SEdeM, Madrid, 1989

Tabla 6. Dirección y coordinación de publicaciones de la SEdeM			
Nº	Título de la obra	Autor	Editorial y Año
5	Carles Baguer: Sinfonías. Nº 2 en Do m, Nº 12 en MI b mayor, Nº 13 en MI b mayor, Nº 14 en SOL M.	Josep M. Vilar i Torrens	SEdeM, Madrid, 1990
6	Salvador Rexach: Sonatas y tríos para violines y bajo.	Lothar Siemens Hernández	SEdeM, Madrid, 1990
7	Juan Oliver y Astorga: Sonatas 1-6 para violín y bajo (Londres, 1767).	Lothar Siemens Hernández	SEdeM, Madrid, 1991
8	Francisco Cabo: Versos, pasos y sonatas para órgano.	José Climent	SEdeM, Madrid, 1991
9	Francisco de Peñalosa. Opera omnia. Vol. II: Magnificat	Dionisio Preciado	SEdeM, Madrid, 1991
10	Sebastián López de Velasco: Libro de Missas, Motetes, Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino. Vol. III: Motete y Misa «Super Flumina».	Rafael Mota Murillo	SEdeM, Madrid, 1991
11	P. Antonio Soler: Villancicos, Vols. I, II, III y IV	Paulino Capdepón Verdú	SEdeM, Madrid, 1992
12	Sebastián López de Velasco: Libro de Missas, Motetes, Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino. Vol. IV: Motete y Misa «Christus factus est». Misa sobre los contrabajos de la de Felipe Rogier.	Rafael Mota Murillo	SEdeM, Madrid, 1993
13	Francisco Salinas: Musices Liber Tertius.	Javier Goldáraz Gaínza, Antonio Moreno Hernández.	ONCE-SEdeM, Madrid, 1993.

ESCENARIOS DEL GÉNERO ÍNFIMO: EL SALÓN JAPONÉS (1900-1902)

 Vega VÁZQUEZ MARTÍN*

Resumen:

El Salón Japonés fue uno de los espacios escénicos más representativos del género ínfimo en el Madrid de comienzos del siglo xx. Este teatro de variedades, inaugurado en 1900 en la calle Alcalá, destacó por la programación de espectáculos breves que combinaban cuplés, bailes, pantomimas y números visuales, siguiendo el modelo del teatro por horas. El presente artículo analiza el Salón Japonés como ejemplo paradigmático de los escenarios dedicados al género ínfimo, situándolo en el contexto histórico, social y cultural que favoreció la consolidación de este tipo de espectáculos.

Para comprender el alcance del género ínfimo, se examinan las características estéticas y escénicas del nuevo modelo, entre las que destacan la sicalipsis, la primacía de lo visual y la utilización del cuerpo femenino como principal reclamo para el público.

A partir del análisis de fuentes hemerográficas, se reconstruye la trayectoria del Salón Japonés, precisando su cronología, su ubicación exacta y su programación durante las temporadas 1900-1901 y 1901-1902. De este modo, el artículo contribuye a clarificar datos erróneos presentes en la bibliografía previa y pone de relieve la relevancia del Salón Japonés en la implantación y difusión del género ínfimo en la capital española.

Palabras clave: Salón Japonés, género ínfimo, variedades, cuplé, teatros.

Abstract:

The Salón Japonés was one of the most representative performance venues of the género ínfimo in early twentieth-century Madrid. This variety theatre, inaugurated

* Vega Vázquez Martín es graduada en Musicología por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Cuenta con el Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato por la Universidad Autónoma de Madrid y se encuentra finalizando el Máster en Enseñanzas Artísticas de Estudios Avanzados en Flamencología en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). En la actualidad, ejerce como profesora de Educación Secundaria.

in 1900 on Calle Alcalá, became notable for its programming of short performances combining couplets, dances, pantomimes and visual acts, following the model of the teatro por horas. This article analyses the Salón Japonés as a paradigmatic example of venues devoted to the género ínfimo, placing it within the historical, social and cultural context that fostered the consolidation of this type of entertainment.

In order to understand the scope of the género ínfimo, the article examines the aesthetic and scenic characteristics of this new model, highlighting sicalipsis, the primacy of visual elements and the use of the female body as a central attraction for audiences. Based on the analysis of hemerographic sources, the article reconstructs the history of the Salón Japonés, clarifying its chronology, exact location and programming during the 1900–1901 and 1901–1902 seasons. In doing so, it corrects inaccuracies found in previous scholarship and underscores the significance of the Salón Japonés in the establishment and dissemination of the género ínfimo in Madrid.

Key words: *Salón Japonés, género ínfimo, variety shows, couplet, theatres.*

Introducción

A finales del siglo XIX, comenzaron a verse en España los primeros espectáculos en los que las artistas cantaban, bailaban y mostraban su cuerpo de manera explícita. Estas artistas formaban parte de lo que se conoce como género ínfimo. A diferencia del género chico, ya en decadencia desde la última década del XIX, el nuevo modelo se caracterizaba por la vertiente sicalíptica que sería bien recibida entre el público de principios de siglo. Así, a partir de 1900 los teatros líricos se fueron cerrando de manera paulatina, mientras que florecieron aquellos en los que la rentabilidad venía dada por el género ínfimo, las *varietés*, la revista de espectáculo o el cine (Cavia Naya, 2013).

La moda que se generó alrededor de estos nuevos espectáculos, junto con su despegue social y económico, suscitó la inauguración de salones y teatros en las vías más céntricas de las ciudades importantes dedicados, única y exclusivamente, al nuevo género. Lo que antes se representaba en los cafés-cantantes y pequeños teatros, ahora gozaba de espacios escénicos específicos abiertos a las cupletistas más consagradas, tanto españolas como extranjeras.

En el caso de Madrid, fue muy destacada la calle Alcalá que, aunque ya contaba con el Teatro Apolo, fue la que albergó más locales de este tipo. Ejemplo de ello fueron el pionero Salón de Actualidades (1896), el Salón Rouge (1899), el Salón Bleu y el Salón Japonés (1900) (Barreiro, 2005), en el que se centra el presente artículo. A inicios de la centuria hay más de ochenta salones en España, en 1907 se encuentran ochenta sólo en la ciudad de Barcelona y entre 1912 y 1931 el número de espacios pequeños con espectáculos de variedades no dejó de aumentar. Hacia 1932, Madrid contaba con hasta un centenar de

salas, mientras que Barcelona tenía alrededor de doscientos veinticinco establecimientos (Cavia Naya, 2013).

El género ínfimo

Los orígenes del género ínfimo se sitúan en la canción unipersonal, mejor conocida como *couplet* o cuplé. La mayor parte de los autores sitúan su origen en el año 1893, con la actuación en el Teatro Barbieri de Madrid de Augusta Bergès, una cantante alemana que interpretó una polca con toques picantes en italiano, el conocido cuplé de *La Pulga* que, durante más de veinticinco años, fue el modelo de canción frívola y se extendió por todos los salones de variedades (González Lapuente, 2012). Esta canción marca el inicio de las *varietés* en España, es decir, aquellos espectáculos que alternaban números visuales y cantados, de circo, baile y canción. Esta última fue la que más se benefició de este desarrollo, convirtiéndose en un género independiente sin relación con una trama teatral (Salaün, 1991). La versión española de *La Pulga* la realizó un año después el empresario Eduardo Montesinos y fue estrenada por la cantante Pilar Cohen en el Salón de Actualidades (Salaün, 1990):

I

Tengo una pulga dentro de la camisa
que salta y corre y loca se desliza:
por eso quiero poderla yo encontrar
y si la cojo la tengo que matar.

Estríbillo:

Rápida salta y se esconde.
Ya me ha picado y no sé dónde.
Mas si, colérica por fin la encuentro,
a la muy pícara yo la reviento.

II

Estos insectos que tal molestia causan
me encorajinan, colmándome de rabia.
Como a esta pulga llegase yo a encontrar
les aseguro que me las va a pagar.

Estríbillo

III

No hay más remedio, tendré que resignarme.
Muy buenas noches, ahora voy a acostarme.
Yo les suplico volver atrás la cara
porque no quiero que vayan a ver nada

Estríbillo

¡Ya está! ¡La tengo entre mis manos!
¡Al fin la maté!¹

¹ Letra traducida por Eduardo Montesinos del cuplé *La Pulga*. Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, 46-47.

En ese mismo año de 1894, el empresario francés M. Banquarel alquiló el teatro de «La Alhambra» y realizó diversas reformas convirtiéndolo en el primer *music-hall* español (Magariños, 1950). A pesar de ello, no fue hasta 1900 cuando el género ínfimo penetró por completo en el tejido cultural del país.

Sin embargo, no se trataba de una modalidad totalmente nueva, ya que, entre los antecedentes más claros de la canción como espectáculo independiente, se encontraba la tonadilla escénica y las posteriores zarzuelas grande y chica. Estos modelos hicieron ya en su momento un gran hincapié en la práctica de la canción, dando lugar a recitales en ambientes aristocráticos e, incluso, algunos de sus más destacados intérpretes preparaban giras por España con espectáculos de canciones, como Francisco Salas hacia 1843 o Manuel Sanz en 1850. Por otro lado, los teatros circos difundieron los espectáculos de variedades, como el Teatro Circo Español de Barcelona (Salaün, 2005).

Las formas del género ínfimo

Según Salaün (1991, p. 137), el género ínfimo abarca principalmente dos tipos de espectáculo, el género chico en su vertiente sicalíptica —lo que González Lapuente (2012, p. 439) denomina «zarzuela ínfima»— y las variedades.

1. Las variedades y el cuplé

Las variedades fueron importadas desde Francia con la ya mencionada canción de *La Pulga* y se impusieron, junto con el cuplé, en los teatros que tradicionalmente estaban dedicados al género chico o a la zarzuela. Además, desde principios de siglo aparecieron salas específicas más adecuadas a las nuevas formas de espectáculo, tales como el Salón Bleu, el Salón Rouge, el Chantecler, el Petit Palais o el mismo Salón Japonés, aparte de otros cafés y cabarés. Esto no solo tuvo lugar en Madrid, sino que el incremento de espacios también se produjo en el resto de las provincias españolas (Salaün, 1991).

Mientras que el género chico atraía a un público de todas las clases sociales, a partir de 1900 se empezó a notar una mayor diversificación de los locales y de los tipos de espectáculo para atraer a una clientela determinada. Por otra parte, de las obras unitarias y homogéneas —con continuidad narrativa—, se pasó a funciones más cortas con argumentos cada vez más diluidos e, incluso, algunas sin apenas trama argumental. Una de las principales características de este primer decenio del siglo xx fue, asimismo, el desarrollo del erotismo y de «lo picante»,² que pusieron de manifiesto una nueva visión respecto al cuerpo

² Esto no sólo se reflejó en los cuplés que cantaban las artistas, con esas letras plagadas de dobles sentidos, como se ha podido ver en el ejemplo de *La Pulga*, sino también en las fotografías de las cantantes que se publicaban en las revistas de moda de la época.

y a la desnudez en España. La sicalipsis fue entendida en el momento como diversión y no como una liberación del cuerpo femenino (Salaün, 1991).

2. La zarzuela ínfima

En junio de 1901, se estrenó en el Teatro Apolo el pasillo lírico en un acto *El género ínfimo*, de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, con música de Joaquín Valverde y Tomás Barrera. El título de la obra fue utilizado para designar al género en sí mismo y, simbólicamente, se tomó como punto de partida del impulso del nuevo género. Esta obra consolida, en cierta manera, muchas de las características del modelo que, según Casares (2002, p. 875), no está orgánicamente planteado, pero se alimenta de las realidades más marginales de la sociedad.

Las particularidades propias de este tipo de espectáculo pasaban por la ligereza o casi ausencia de trama argumental, uso de una música fácil construida mediante números muy pegadizos, importancia de la danza, empleo de canciones estróficas, como los cuplés, o la utilización de rasgos musicales andalucistas —u, ocasionalmente, exóticos—. Asimismo, las cantantes no necesitaban grandes dotes vocales, ya que lo verdaderamente importante era el subtexto erótico enfocado al consumo masculino. En general, se otorgaba menor valor a lo dramático y lo visual fue lo que adquirió mayor protagonismo: la escenografía, la iluminación, el vestuario y el maquillaje, además de las coreografías y la presencia femenina sobre el escenario (González Lapuente, 2012).

El género ínfimo no se asocia específicamente a ninguna tipología concreta de teatro chico. Aunque estas fórmulas teatrales llegaron a la primera década del siglo xx como modelos a aplicar, fueron pocos los casos en los que no hubiera contaminación de unos subtipos «chicos» con otros, por lo que la zarzuela ínfima no se encasilló en los moldes definidos de su predecesora, la zarzuela chica. En cualquier caso, sí que hubo cierto predominio de las formas del juguete cómico y de la revista, donde el género alcanzó su máxima expresión. Las obras más destacadas en este sentido fueron *El ratón* (1906), con libreto de Enrique García Álvarez y música de Rafael Calleja o *La moral en peligro* (1909), con textos de Sinesio Delgado y música de Vicente Lleó (Jassa Haro y Mejías García, 2007).

La sicalipsis

La sicalipsis no es algo únicamente característico del género ínfimo; de hecho, la tentación de utilizar el cuerpo femenino como espectáculo para cautivar al público masculino ya se utilizaba en el género chico. Sin embargo, con el espectáculo frívolo adquirió una nueva dimensión, pasó a comerciali-

zarse y consiguió una estabilidad y continuidad en las diferentes tipologías de espectáculo (Salaün, 1990).

Ejemplo de ello fueron las «suripantas» que aparecían en la zarzuela bufa de 1866 *El joven Telémaco*, y que hacían referencia a las coristas o bailarinas de segundo orden y complacientes. Por esta razón, ya desde finales del siglo xix se encontró la fórmula adecuada para llenar las salas de los teatros utilizando el cuerpo femenino como un negocio muy rentable.

Durante el cambio de siglo, el erotismo escénico se propagó por Madrid y se instaló en los grandes teatros de referencia como el Apolo o el Eslava con obras como *Enseñanza libre* (1901). Este apropósito-cómico, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Gerónimo Giménez, tuvo un gran éxito entre el público gracias al conocido *Tango del morrongo*, interpretado por la cantante María López Martínez. Su estreno en el Teatro Eslava colaboró a convertir este espacio en el templo de la sicalipsis y a implantar este término a la vertiente erótico-pornográfica del género (González Lapuente, 2012).

Por otro lado, también se explotó la imagen del cuerpo femenino en los primeros años del siglo xx —lo que Salaün denomina «sicalipsis gráfica»—. Así, se utilizaban las fotografías de las cupletistas en postales o cajas de cerillas, y revistas como *Vida Galante* atraían a los clientes con abundantes desnudos (Salaün, 1990). Cabe mencionar que no hubo desnudos en España hasta los años de la Segunda República (1931-1939), por lo que, cuando se habla de sicalipsis, se hace referencia a que las artistas llevaban mallas o vestidos con transparencias (Barreiro, 2005).

En definitiva, las mujeres cantaban, bailaban y exhibían su cuerpo, mientras que los hombres ocupaban otro tipo de espacios: ellos eran los autores, los compositores, los empresarios o los músicos. La mujer se vio relegada a un papel que oscila entre objeto estético, instrumento de placer masculino, esposa o madre, sin poder acceder ni a la responsabilidad ni a la madurez social y profesional (Salaün, 1990). La «mujer-objeto-espectáculo», tal y como lo denomina Salaün (1990, p. 135), siguió siendo la norma durante buena parte del siglo xx.

1. La sicalipsis gráfica

La imagen fotográfica tuvo un importante salto cuantitativo entre los años 1895 y 1915 en relación con lo producido con anterioridad. En esos años, la fotografía fue esencial para los actores y cantantes, ya que podían dejar fijada su imagen con fines de promoción profesional. Y, precisamente, ese lustro final del siglo xix y los tres primeros del xx fueron los años del auge del cuplé y del surgimiento del género ínfimo. Este despegue de la fotografía fue, a su vez, paralelo al de la generalización de esta en publicaciones periódicas —ver figura 1—, libros o tarjetas postales —ver figura 2— (Jassa Haro, 2016).



Figura 1. La Fornarina interpretando el cuplé *El polichinela* (*Nuevo Mundo*, Madrid, 12/05/1910, p. 26).

El retrato fotográfico de las cupletistas fue, ya desde la última década del siglo XIX, un icono de la modernidad. La figura de la cantante de espectáculos de variedades tuvo una enorme difusión internacional y, más allá de ciertas características locales, compartió una serie de rasgos universales. Las fotografías solían evocar, sobre todo, los cuplés que les habían otorgado más fama y se empleaban diversos elementos visuales que lo favoreciesen.

En primer lugar, las actrices posaban con el vestuario con el que habían interpretado la canción en cuestión y, en ocasiones, también podían aparecer ciertos elementos de atrezzo. Además, las sesiones fotográficas no se solían realizar en los teatros o en los salones de variedades, sino en el estudio del fotógrafo, por lo que se utilizaba un forillo que recordaba la escenografía del montaje. Esto buscaba evocar la atmósfera más que lograr una recreación fidedigna. Por otro lado, la actitud era muy importante a la hora de mostrar el talante que habían adoptado al interpretar la canción. Esto se hacía a través de una serie de estudiadas poses de baile, expresiones faciales o gestos. A su vez, el componente erótico trasciende a la fotografía, adquiriendo muchas veces más importancia que el resto de los elementos, que podían llegar a pasar, incluso, desapercibidos.



Figura 2. La Fornarina, tarjeta postal (Biblioteca digital Memoria de Madrid, ca. 1905).

El Salón Japonés

La literatura acerca del Salón Teatro Japonés es más bien escasa y poco precisa. No es de extrañar que existan datos confusos e, incluso, incorrectos sobre este establecimiento, ya que la limitada información existente no ha favorecido los acercamientos que se han realizado en torno a este teatro.

La inauguración

Las fechas de la apertura del Salón Japonés varían según la época y el autor. Salaün (1990, p. 48) afirma que «el primero de octubre de 1900, abre sus puertas el Salón Japonés, con un espectáculo audaz que llama la atención de las autoridades. El gobernador de Madrid, Santiago Liniers, decreta el cierre del local al día siguiente de su inauguración». Otras autoras, como Cavia Naya (2013, p. 60), sitúan la fecha de apertura al año siguiente, en 1901: «Aunque de corta duración, otro de los locales que en 1901 estrenó la noche madrileña fue el Teatro Japonés situado en el número 34 de la calle Alcalá». Incluso, el

propio Álvaro Retana retrasa la fecha un año, en palabras de Javier Barreiro (1992, p. 24):

La fecha es retrasada en un año por la práctica totalidad de los chapuceros historiadores del género que se dedican sin recato al fusilamiento de sus predecesores. En este caso, yerra hasta el habitualmente bien informado Álvaro Retana al que, a pesar de escribir a cinco años de la inauguración y de ser uno de quienes vivió como empresario y autor los entresijos del mundillo, le falló la memoria.

No solo hay discrepancias y errores en las diferentes fechas de su inauguración, sino también en referencia a la ubicación del local. Algunos, como el propio Barreiro (1992, p. 24), sitúan este teatro en la calle Alcalá número 34: «inauguróse en el antiguo Palacio del Billar el Teatro Japonés, en el n.º 34 de la calle Alcalá, con decoración de Arija, propiedad del influyente empresario y campeón español de billar, José Fernández». Sin embargo, el Teatro Japonés abrió sus puertas el día 1 de octubre del año 1900, como afirma Salaün, en la calle Alcalá número 36, tal y como relatan periódicos como *La Época* o *La Correspondencia militar*.

La noche previa a su inauguración tuvo allí lugar un ensayo general al que asistieron únicamente periodistas y «amigos de la empresa», quienes pudieron ver sobre el escenario a dos cupletistas parisinas, Mlle. Arlet d'Ya y Suzanne Nellson, además de a Irma Darlot, quien triunfó con su diálogo titulado *Fregolina* —donde la artista representaba hasta nueve personajes distintos³, y a la que se puede observar en la figura 3 sobre el escenario del Japonés—. Según *La Época* (Madrid, 01/10/1900, p. 3):

Las hermanas Imperio y Domedel, bailarinas de género español, pueden figurar en primera línea entre las que se dedican a este género. Otros artistas, que anoche no tomaron parte en el ensayo, pero que por hallarse en camino debutarán pronto, completan el cuadro de la Compañía. Entre éstos figuran unas cupletistas francesas, cuarteto de españolas siluetistas, teatro de fanteoches eléctricos, linterna moderna y otros números que, con los anteriores, harán de este espectáculo una verdadera atracción, que indudablemente ha de ser muy del gusto del público.

Situando esta fecha de apertura y su ubicación exacta, se puede constatar que determinadas versiones como la de Cavia Navia son erróneas al afirmar

³ «Mademoiselle Fregolina (actriz); la criada; la hija de Pregolina; un soldado; un muchacho joven que cantó el couplet A nous les femmes; una institutriz inglesa-a; un caballero; una chanteuse parodista y una modistilla que imitó á Sarah Bernhardt.» *La Correspondencia militar*, Madrid, 01/10/1900, p. 2.

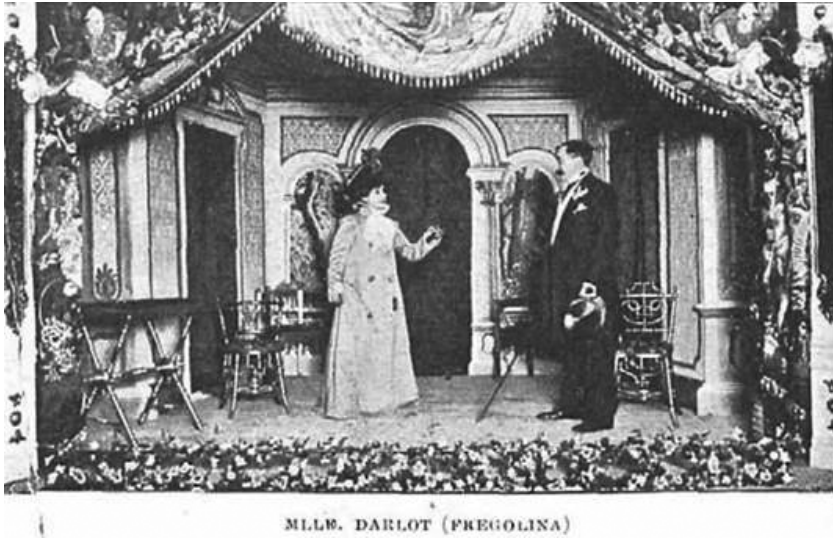


Figura 3. Mlle. Darlot en su diálogo *Fregolina* (<https://www.antiguoscafesdemadrid.com/>).

que este salón se abrió en 1901 y que estaba situado en la calle Alcalá n.º 34. También desacertadas son las palabras de Salaün al garantizar el cierre del local al día siguiente de su inauguración, pero nada más lejos de la realidad. De hecho, el éxito fue tal que la falta de público no fue precisamente un problema.

Gracias a la programación de las cupletistas francesas, se agotaron las localidades y, lejos de ofender a alguien, la gente se quejaba de «empacho de moralidad» (*El Imparcial*, Madrid, 02/10/1900, p. 3). De hecho, tal y como menciona Do de Lara en su reseña escrita en prensa, «ninguna artista enseña nada» (*La Correspondencia militar*, Madrid, 01/10/1900, p. 2). Esto es reseñable, ya que, además, la entrada estaba disponible para un público femenino, algo poco común en España por ser considerado un espectáculo desmoralizante. Así se narra directamente en *La Correspondencia militar* (Madrid, 01/10/1900, p. 2): «¡LAS SEÑORAS PUEDEN ASISTIR AL TEATRO JAPONÉEEEEES! ¡¡¡Y las señoritaaaaas!!! ¡¡¡POR MELINDROSAS QUE SEAAAAN...!!!».

Dado el éxito de la primera función, las predicciones en la prensa eran más que alentadoras. Según *El Imparcial* (Madrid, 02/10/1900, p. 3), «con eso y una *petite miette*, una miajita, de alegría honesta en las canciones de *ces dames*, no le faltarán seguramente aficionados al lindo teatrillo de la calle de Alcalá». Así, fueron muchas las artistas que, durante meses, pisaron el escenario del Salón Teatro Japonés.

El interior

El espacio del Salón Japonés, antiguo Palacio de Billar, fue reformado por el propio empresario que regentaba la anterior institución, José Fernández. El teatro era pequeño y elegante, y estaba decorado con un estilo japonés que ya estaba de moda en occidente desde el siglo XVIII —ver figuras 4, 5 y 6—. Tal y como se relata en *La Correspondencia militar* (Madrid, 01/10/1900, p. 2):

El salón es pequeñito, una bomboniere, una monería, muy coquetón. Hay un *avant rideau*⁴ japonés que se pliega graciosamente y forma la embocadura del escenario, la batería desaparece entre una guirnalda de flores, el escenario recuerda al del *Petit Cosine de París* y todo está profusa y elegantemente iluminado.

Las reformas para modificar la antigua sala en el Salón Japonés fueron realizadas con la intencionalidad de acoger al género de variedades que ya se había puesto de moda a finales del siglo XIX. Así, *La Correspondencia de España* (diario universal de noticias, 01/10/1900, p. 2) especifica que el «género francés» se cultivará en este escenario —recordemos que la obra que le da nombre al género ínfimo de los hermanos Álvarez Quintero se estrena un año después, en 1901—:

Las obras realizadas en lo que fue Palacio de Billar han transformado por completo el local, quedando un hermoso y elegante salón a propósito para la clase de espectáculos a que va a dedicársele. Se cultivará el género francés con todas sus consecuencias, y con las coupletistas alternarán varias excentricidades, un teatro de fantoches, linterna mágica y baile español.

Temporada 1900-1901

Como se comentaba con anterioridad, *el Japonés* no cerró al día siguiente de su inauguración y tuvo programación completa durante toda su primera temporada, desde el mes de octubre de 1900 hasta mayo de 1901 —ver Anexo I—. Así lo corroboran diferentes periódicos como *La Correspondencia militar* o *El Heraldo militar*, en los que se puede leer en la sección «Espectáculos para mañana» o «Funciones para hoy» el cartel del Salón Japonés.

El primero de ellos dejó de programar en sus líneas a este teatro el 8 de marzo de 1901, mientras que *El Heraldo militar* ofrece el cartel hasta el día 30 de mayo de ese mismo año. Así, puede observarse la frecuencia con la que

⁴ Telón



Figura 4. Escenario del Salón Japonés (*Blanco y negro*, tomo XI, p. 858).



Figura 6. Detalles de la decoración interior (<https://www.antiguoscafesdemadrid.com/>).

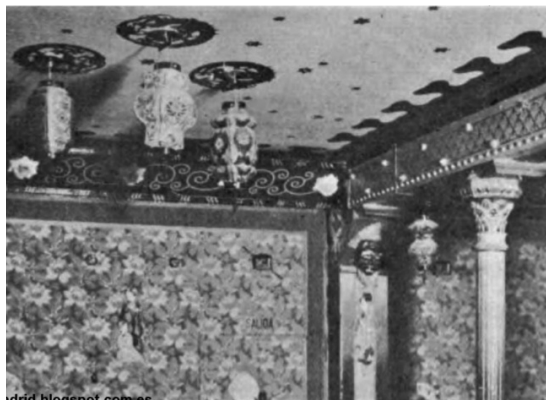


Figura 5. Detalles de la decoración interior (*Blanco y negro*, tomo XI, p. 858).

el Salón ofrecía las funciones e, incluso, la frecuencia con la que iban pasando por el escenario las distintas artistas.

Temporada 1901-1902

El Salón Japonés retomó su actividad el día 2 de octubre de 1901, totalmente renovado. Así, esta temporada perduró unos meses más que la anterior, concretamente desde octubre de 1901 hasta julio de 1902 —ver Anexo II—. El teatro fue transformado por completo por el dibujante y colaborador de la revista *Blanco y Negro* José Arija Saiz, que tuvo numerosos halagos por parte de la crítica: «no es posible hacer en materia decorativa nada de mejor gusto ni más acertadamente entendido. Del caprichoso y fecundo arte japonés, ha sabido sacar nuestro asiduo colaborador sorprendentes efectos» (*Blanco y Negro*, Madrid, tomo XI, p. 858). Otros diarios también se hicieron eco de las novedades que se habían introducido en el salón:

En este teatro, y para la actual temporada, se han introducido importantes y notables mejoras, bajo la dirección del Sr. Arija, redactor artístico de nuestro estimado colega Blanco y Negro. La sala representa una *serre*, de la cual es portada el escenario. Todos los adornos son de carácter japonés, y el salón tiene verdadero ambiente. La iluminación se ha colocado de una manera original, produciendo el mejor efecto, siendo el conjunto del salón de una elegancia y buen gusto que merecerá sinceros elogios. Como aún no han llegado todas las artistas que componen la troupe de este salón, conviene aplazar el juicio de la compañía hasta que aquellos se presenten al público. Por lo demás celebraremos que el Japonés alcance grandes éxitos. (*La Opinión*, Madrid, 02/10/1901, p. 3).

Como no podía ser de otra manera, la inauguración de su segunda temporada fue todo un éxito. Hubo cuatro llenos, uno para cada sección, y la crónica ya intuía que la fama estaba asegurada. Así, se puede leer: «como la dirección es inteligente, seguramente sabrá dar gran variedad al cartel, para que el Salón Japonés sea, como en la anterior temporada, el preferido del público, que gusta de este género de espectáculos» (*El Liberal*, Madrid, 03/10/1901, p. 2). Por otra parte, otros diarios hicieron referencia, además de a las mejoras de la sala, a la compañía de artistas que formaría parte del teatro en esta temporada:

Según lo anunciado, anoche se verificó la inauguración del teatro Japonés, en el cual, según hemos dicho, se han introducido grandes mejoras, entre otras la de tener el público un local cómodo donde poder esperar el comienzo de las secciones. El salón resulta amplio y lujosamente decorado, siendo muchas las felicitaciones que por ello ha recibido el distinguido artista D. José Arija, que ha dirigido las obras. La función se compone de cuatro secciones, debiendo consignar como cosa rara que empiezan a la hora en punto. Entre las artistas que se presentaron anoche merece citarse en primer término Mlle. Angèle Arthaud, que canta con mucho gusto, huyendo de chocarrerías, y que une a sus dotes de actriz una gran belleza y distinción. Los duetistas Noël Desanges es un número original, que seguramente llevará numeroso público al teatrillo de la calle de Alcalá. Las señoritas Rodríguez e Iven muy bellas, y bailando con mucho arte aires andaluces, así como la señorita Emilia Santí, de la que puede asegurarse que es verdaderamente guapa. Otro tanto pudiera decirse de Mlle. Juzanne Auza, *Gommeux á diction*, que tiene mucha gracia y da gran relieve a la frase, y algo parecido de Mlles. Charlotte Faouët, Olga Bonin y Jane Delya. Las señoritas Luz Ball y Marina Auchey, que por primera vez se presentaban al público, se harán, seguramente, aplaudir mucho en las representaciones sucesivas, pues cantan ambas con gusto, y una y otra tienen condiciones más que sobradas para lograrlo. El cuarteto coreográfico (baile inglés) fue muy aplaudido. Creemos que el teatro Japonés se verá tan concurrido como merece, por los artistas con que cuenta. Las entradas de anoche en las cuatro secciones fue un lleno completo. (*El Globo*, Madrid, 03/10/1901, p. 2)

Cabe señalar que, en esta época, hubo varios intentos de censurar los espectáculos de variedades en Madrid. Esta tradición se venía repitiendo años atrás no solo en la capital española, sino que, incluso en París, fue censurado el primer *striptease* de la historia contemporánea del teatro que tuvo lugar en el famoso Moulin Rouge en febrero de 1893 (Salaün, 1991). Esta situación afectó de alguna manera al Japonés, pero, a pesar de ello, pudo seguir ofreciendo estos espectáculos a un público que asistía asiduamente al salón:

ESCENARIOS DEL GÉNERO ÍNFIMO: EL SALÓN JAPONÉS (1900-1902)

Después de varias tentativas para aclimatar en Madrid el espectáculo de *variétés*, tan en boga en el extranjero, parece ser que ya va adquiriendo entre nosotros carta de naturaleza, y por el escenario de tan coquetón teatro ha comenzado el desfile de *coupletistas*, alternando con los clásicos bailes nacionales bailados por varias parejas de la tierra de María Santísima. (*Blanco y Negro*, Madrid, tomo XI, p. 858).

Así, el género se establece en la capital y la prensa así lo corrobora: «por el Japonés desfila este año todo Madrid que se divierte, y es un hecho ya la implantación de este género lírico en la villa y Corte» (*La Opinión*, Madrid, 05/12/1901, p. 3).

El pachá bum-bum y su harén

Uno de los espectáculos más exitosos de la segunda temporada del Salón Japonés fue *El pachá bum-bum y su harén* —ver figuras 7 y 8—. Compuesta por el bailarín francés Balazy, la función se estrenó en abril de 1902 y supuso el debut de Consuelo Vello, más conocida como La Fornarina, como actriz dentro del mundo de las variedades. Su personaje era el de esclava mora y su actuación se limitaba a salir sobre una bandeja llevada por unos sirvientes, en la que era ofrecida como regalo al personaje masculino principal. Aquí, La Fornarina exhibe, bajo la apariencia de una fingida desnudez, su marcada figura bajo unas mallas blancas muy ceñidas (Barreiro, 2005) —ver figura 9—. La exaltación del cuerpo femenino era, una vez más, el principal atrayente para un público deseoso de ver a las jóvenes⁵ actrices y cantantes. Por su parte, la prensa también se hizo eco de estos sucesos:

[*El pachá bum-bum*] es la pantomima más atrayente del teatro Japonés. Basada en un argumento trivial y muy manoseado por los cuentistas franceses, redúcese, en total, a lo que deben reducirse todos esos espectáculos: a una exhibición de mujeres guapas. Y no cabe duda que lo son todas las que aparecen en el primoroso escenario del teatrillo de la calle Alcalá. (*Vida galante*, 18/04/1902, p. 8).

El cierre del Japonés

En octubre de 1902, el diario *El Español* (Madrid, 04/10/1902, p. 3) se hizo eco de la inminente inauguración de la tercera temporada del teatro:

⁵ Es preciso señalar que, en este momento, La Fornarina tenía solo diecisiete años.



Figura 7. *El pachá bum-bum y su harén* en el Salón Japonés (*Vida galante*, 18/04/1902, p. 8).

En breve abrirá sus puertas este bonito teatro, tan favorecido del público madrileño. En el Japonés se seguirá cultivando el mismo género ínfimo que en años anteriores, pero corregido y aumentado. Además de traer la empresa a las *etoiles* francesas más aplaudidas, presentará números nuevos de gran atracción, análogos a los que se presentan en el Casino y Olimpia de París. En el local se realizan algunas mejoras, como son la instalación de un gran *restaurant* y *foyer*, que estará reservado para los abonados. La lista completa de la compañía se publicará dentro de breves días. Se ha renovado, casi por completo, el personal.

Sin embargo, unos días después el mismo periódico publicó otro artículo en el que se retractaba de la anterior noticia e informaba del cierre del salón por motivos de moralidad por parte del dueño de la finca:

Hace dos días publicamos en esta sección un suelto anunciando la próxima apertura del teatro Japonés. Informes posteriores y más fidedignos nos permiten asegurar que lejos de ser cierta tal noticia, carece en absoluto de fundamento, y que el dueño de la finca en que se hallaba establecido el teatro ha negado su autorización para la apertura, fundándose en razones de moralidad, que nadie puede desconocer. Conste, por tanto, que este año el Japonés no se abre, al menos para continuar con los espectáculos que hasta ahora venía cultivando. (*El Español*, Madrid, 07/10/1902, p. 3).

En una primera aproximación a las fuentes sobre este local, fue evidente que la fecha de su cierre no estaba clara. De hecho, muchos de los autores aquí citados, como Salaiín, Barreiro o Cavia, no mencionan en sus publicaciones una fecha —ni siquiera el año— del cese de la actividad del Japonés.

ESCENARIOS DEL GÉNERO ÍNFIMO: EL SALÓN JAPONÉS (1900-1902)



Figura 8. *El pachá bum-bum y su harén* en el Salón Japonés (*Vida galante*, 18/04/1902, p. 8).



TEATRO JAPONÉS—LA FORNARINA

Figura 9. La Fornarina vestida para *El pachá bum-bum y su harén* en el Salón Japonés (*Vida galante*, 18/04/1902, p. 9).



Figura 10. *Venta centro, jardinera y espejo, 2 centritos, 4 maceteros, 10 banquetas. Tallado, incrustaciones y piano Ronisch. Echegaray 19 (El Imparcial, 23/04/1903, p. 5).*

Únicamente se ha encontrado una aportación por parte de M. R. Giménez sobre el cese de la actividad del Salón Japonés, publicada en el blog *Antiguos cafés de Madrid* el 21 de octubre de 2019 en la que se cita textualmente: «efímera fue la historia de este bonito Salón Teatro Japonés de *varietés*, que desaparecería a principios del año 1903 obligado por las exigencias del dueño de la finca». Sin embargo, tras este acercamiento a las noticias de la época, cabe situar su cierre en el año 1902, si bien esta datación se fundamenta exclusivamente en dichas fuentes hemerográficas y, por tanto, debe tomarse con cautela.

El Salón Japonés fue uno de los espacios escénicos más exitosos de principios del siglo xx y acogió a la alta sociedad madrileña: «literatos, artistas, banqueros... *niños ricos* que viven la dulce vida que proporcionan las rentas paternas» (*Vida galante*, 13/12/1901, p. 13). Sin embargo y a pesar de su fama, la moralidad se impuso frente a la exaltación de los cuerpos que atrajo, durante un período de dos años, al público madrileño. Este final tan abrupto del teatro se corrobora, asimismo, con diferentes anuncios que se presentaron en varios diarios a partir de abril de 1903. Así, periódicos como *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* o *La Correspondencia de España* publicaron la venta —ver figura 10— de algunos de los objetos que —se intuye— quedaban en el establecimiento.

Respecto a la tipología de espectáculos ofrecidos en el teatro, el sistema que articulaba las diferentes funciones seguía siendo el teatro por horas. Al igual que ocurría con las funciones del género chico y en otros teatros de referencia, como el Apolo, en el Japonés había un total de cuatro secciones al día que mostraban espectáculos muy diversos entre sí: cuplés, monólogos cómicos, bailes nacionales, adivinadores o contorsionistas, entre otros muchos. Así, las variedades fueron el principal modelo a seguir de este escenario, articuladas por el ya mencionado teatro por secciones.

Conclusiones

El presente estudio ha permitido aproximarse al fenómeno del género ínfimo en la España de comienzos del siglo xx a partir del estudio del Salón Japonés, uno de los espacios escénicos más representativos de este tipo de espectáculos en Madrid. Para ello, ha sido necesario contextualizar previamente el surgimiento del género ínfimo y sus principales antecedentes, estrechamente vinculados al género chico y a la progresiva transformación de los modelos de producción teatral y musical heredados de la zarzuela.

El análisis del género ínfimo ha puesto de manifiesto sus rasgos fundamentales: la brevedad de las funciones, la primacía de lo visual sobre lo narrativo, el protagonismo del cuplé y de las variedades, así como la consolidación de la sicalipsis como elemento central del espectáculo. Este nuevo modelo respondió a los cambios sociales y culturales de la época y encontró una notable aceptación por parte del público, lo que favoreció la proliferación de salas dedicadas exclusivamente a este tipo de entretenimiento, como el Salón de Actualidades, el Salón Rouge o el Salón Bleu, entre otras.

En este contexto, el estudio del Salón Japonés ha permitido clarificar aspectos fundamentales de su historia, resolviendo contradicciones presentes en la bibliografía previa. A partir del examen de fuentes hemerográficas, se ha determinado con precisión que el teatro abrió sus puertas el 1 de octubre de 1900 en el número 36 de la calle Alcalá de Madrid y que cesó su actividad en 1902. Asimismo, se ha podido reconstruir su programación durante las temporadas 1900-1901 y 1901-1902, confirmando la continuidad de su actividad y el éxito alcanzado entre el público madrileño.

Por último, se ha constatado que el Salón Japonés se articuló en torno al sistema del teatro por horas y que el espectáculo de variedades constituyó el eje principal de su oferta escénica. Su trayectoria refleja tanto la consolidación del género ínfimo en la capital como las tensiones existentes en torno a la moralidad de estos espectáculos, factores que acabarían condicionando su cierre. En conjunto, este trabajo contribuye a una mejor comprensión del género ínfimo y de los espacios que lo acogieron, y abre nuevas vías para futuras investigaciones sobre otros escenarios, artistas y contextos culturales vinculados a este fenómeno.

Bibliografía

- BARREIRO, Javier. La Fornarina y el origen de la canción en España. *Asparkia. Investigación feminista* 16 (2005), pp. 27-40. DOI: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/541>.
- Raquel Meller y su tiempo*. Departamento de Cultura y Educación, 1992.

- CASARES RODICIO, Emilio. Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica. *Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)*, (2002).
- CAVIA NAYA, Victoria. Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 25-26 (2013), pp. 39-61.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. La zarzuela y sus derivados. En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente, Fondo de Cultura Económica, (2012), pp. 423-512.
- JASSA HARO, Ignacio y Enrique MEJÍAS GARCÍA. El género ínfimo, un arte de ser bribones. Libreto-programa de mano para *Las bribonas* y *La Revoltosa* del Teatro de la Zarzuela (2007), pp. 43-67.
- MAGARIÑOS, Santiago. Lo que se cantó en medio siglo. *Mundo hispánico* III, n.º 33 (1950), pp. 57-59.
- SALAÜN, SERGE Y ROBIN, Claire-Nicole. Artes y espectáculos: tradición y renovación. En *1900 en España*, editado por Serge Salaün y Carlos Serrano. Espasa Calpe, (1991), pp. 131-159.
- SALAÜN, Serge. Cuplé y variedades (1890-1915). En *La escena española en la encrucijada (1890-1810)*, editado por Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues. Fundamentos, (2005), 125-151.
- El cuplé* (1900-1936). Espasa Calpe, 1990.

ANEXO I

Programación del Salón Japonés durante la temporada de 1900-1901

Periódico	Fecha	Anuncio
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	02/10/1900	«TEATRO JAPONÉS (Alcalá, 36). – Todas las noches notable espectáculo, por secciones. Mlle. Darlot (Fregolina), Arlet, Nellson, Calir. Bailes españoles. Hermanas Imperio. Domedel. Fonógrafo. Otras curiosidades.»
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	16/10/1900	«TEATRO JAPONÉS (Alcalá, 36). – A las 9. – Espectáculos por secciones. Culepistas francesas Milles. Nellson, Ariette d'Is, Calir, Duvernoy. Irma Darlot, transformista. – Niño Tarfe, sugestión á distancia. – Las mariposas. – Cuartetos coreográficos. – Señoritas Imperio y González Rubiales. – (En breve, nuevos artistas.)»

ESCENARIOS DEL GÉNERO ÍNFIMO: EL SALÓN JAPONÉS (1900-1902)

Periódico	Fecha	Anuncio
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	01/11/1900	«TEATRO JAPONÉS (Alcalá, 36). – A las 9. – Espectáculos por secciones. – Artistas fin de siglo. – Cupletistas francesas Mlles. Dorbel, Francia, Du-vernoy, Nelson y Marsay. – Cuartetos líricos y coreográficos. – Couplets españoles. – Niño Tarfe, adivinador extraordinario. – Atracciones y novedades. – (En breve, importantes debuts.)»
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 4.	24/11/1900	«TEATRO JAPONÉS (Alcalá,36). – A las 9. –Espectáculos por secciones. – Artistas fin de siglo – Cupletistas francesas – Duetistas originales, Mlles. May-Maury. – Cuartetos líricos y coreográficos. – Atracciones y novedades. – Debuts todas las semanas.»
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	20/12/1900	«TEATRO JAPONÉS (Alcalá, 36). – A las 9. – Espectáculo variado. ¡Gran éxito! Las Durand's. Mlles. Tosca, Niña D' Alhambra, Alicia Dante, España Martini, Imperio, González Rubiales. – Próximos debuts. – Espectáculo por secciones.»
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	24/12/1900	«TEATRO JAPONÉS. – (Alcalá 36.) – A las 9. – Bellísimas artistas extranjeras y españolas. – D'Alhambra, Alicia Dance, Tosca y Nina – Les Durands, duetistas incomparables. – Les soeurs Mousigny, pantomimistas originales. – Cuartetos coreográficos. – Todos los días de fiesta «matinéés» a las 4.»

Periódico	Fecha	Anuncio
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	09/01/1901	«JAPONÉS (Alcalá, 36). – Espectáculo por secciones. – Mlle. Blanche de Baupré. – ¡Gran éxito! – Mlle. Nina, D'alhambra, España Martini, Alicia Boute, Nelisa, González Rubiales, Imperio, Santi, los Durand's, Mourigny y Tosca. Debuts próximos.»
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	08/03/1901	«JAPONÉS (Alcalá, 36). – Espectáculo por secciones. – Mlle. Blanche de Baupré. – ¡Gran éxito! – Mlle. Nina, D'alhambra, España Martini, Alicia Boute, Nelisa, González Rubiales, Imperio, Santi, los Durand's, Mourigny y Tosca. Debuts próximos.»
<i>El Heraldo militar</i> , Madrid, p. 3.	09/03/1901	«TEATRO JAPONÉS (Alcalá, 36). – Martes, jueves y domingos, "matineés", a las 17 y 30. – A las 19 y 45. – Cuatro secciones. – Cupletistas hermanas Miday, Tosca, Keilor, Monsigny, Marquissette, Daute, Saint-Rome. – Bailes andaluces por las señoritas Galán y García.»
<i>El Heraldo militar</i> , Madrid, p. 3.	15/03/1901	«JAPONÉS. – (Alcalá, 36). – Nuevas artistas extranjeras. – Notabilísimas duetistas Amelys. – Cupletistas Dante de Miday, Marquissette, Martini, Haylor, Romani, etc. – Bailes nacionales, señoritas Imperio, Santi y hermanas Rodríguez. «Maitinéés» martes, jueves, sábados y domingos, a las cinco y media.»
<i>El Heraldo militar</i> , Madrid, p. 3.	30/05/1901	«JAPONÉS. – (Alcalá, 36). – A las 9 y □. – Célebres cupletistas Les Durands. – Cupletistas Jean Andrés, Marquissette, España y Martini. – Trío Alpinos; bailes nacionales. Emilia Santi y hermanas Rodríguez. Funciones de tarde jueves y domingos.»

ANEXO II

Programación del Salón Japonés durante la temporada de 1901-1902

Periódico	Fecha	Anuncio
<i>La Opinión</i> , Madrid, p. 3.	01/10/1901	«JAPONÉS. – (Inauguración). – A las nueve y media. – Cuatro secciones. – Coupletistas y duettistas extranjeras y españolas. – Les Noel Désanges. – Mlles. Arthaud, Novet, Aura, Foüiet, Deliz, Devallois, Dollez, Bell, Andrey, Santi, Rodríguez (hermanas), Nella, Iven, De la O. – Bailes españoles.»
<i>La Opinión</i> , Madrid, p. 3.	08/10/1901	«JAPONÉS. – (Inauguración). – A las nueve y media. – Cuatro secciones. – Coupletistas y duettistas extranjeras y españolas. – Les Noel Désanges. – Mlles. Arthaud, Novet, Aura, Foüiet, Deliz, Devallois, Dollez, Bell, Andrey, Santi, Rodríguez (hermanas), Nella, Iven, De la O. – Bailes españoles. – Debut de Mlle. Jeanne Marly, gommeuse excentrique.»
<i>La Opinión</i> , Madrid, p. 3.	23/10/1901	«Japonés. – (Alcalá, 36). – A las 9. – Cuatro secciones. – Coupletistas extranjeras. – Les Noël Desanges. – Mlles. Jeanne Marly, Artaud, Aura, Bonin, Faoüist, Delys, Bell, Andrey, Sanfi, Napolina, Ivén y hermanas Rodríguez. Bailes españoles.»
<i>La Opinión</i> , Madrid, p. 3.	14/11/1901	«Japonés. – A las 8 y media. – (Cuatro secciones.) – Coupletistas extranjeras y españolas; Denave, De Valmy y Markette. – Mademoisilles Arthaud, Marly, Napolina, Aura, García la Morenita, Delys, Bell, Santi, Amores y hermanas Rodríguez. – Bailes españoles. Jueves, sábados y domingos, matinées á las cuatro y media de la tarde »

<p><i>La Opinión</i>, Madrid, p. 3.</p>	<p>21/12/1901</p>	<p>«Japonés. – A las 8 y media. – (Cuatro secciones.) – Coupletistas extranjeras y españolas: Denave, De Valmy y Markette. – Mademoisilles Arthaud, Marly, Napolina, Aura, García la Morenita, Delys, Bell, Santi, Amores y hermanas Rodríguez. – Bailes españoles. Todos los días, excepto los lunes, funciones por la tarde, desde las cinco.»</p>
<p><i>La Opinión</i>, Madrid, p. 3.</p>	<p>27/02/1902</p>	<p>«Teatro Japonés. Variadísimas secciones por artistas extranjeras y españolas. – Estrellas de los principales teatros. – Ocho debuts mensuales.»</p>
<p><i>La Correspondencia militar</i>, Madrid, p. 3.</p>	<p>03/04/1902</p>	<p>«JAPONÉS. – A las 5 tarde y 9 noche. – Variadas secciones por artistas extranjeras y españolas. Números sensacionales: el cuadro bufo «El pacha Bum-Bum y su harem». Gran éxito «Abanico japonés». Las estrellas Mlles. Cufy Murcy, Hading, D'Assi, Bleutte, Rosita Reali, Arthaud, Orloff Ducroix, Marquisset, A. Polo Calmita, Carmen de Granada, María Reina, Julia Esmeralda, Rosario Acosta, Luz Bell, la Fornarina y el niño de la jota. Butaca con entrada, 50 céntimos.»</p>
<p><i>La Correspondencia militar</i>, Madrid, p. 3.</p>	<p>10/05/1902</p>	<p>«JAPONÉS. – A las 5 tarde y 9 noche. – Variadas secciones por artistas extranjeras y españolas. Números sensacionales: los cuadros bufos «El pacha Bum-Bum y su harem» y «La deshabillé d'une parisienne». Las estrellas Mlles. Hading, Blenette, D'Assi, Marquisset, Duoroix, Reina, Esmeralda, Acosta, Bassi, Camille de France y Darrás. Butaca con entrada, 50 céntimos.»</p>

ESCENARIOS DEL GÉNERO ÍNFIMO: EL SALÓN JAPONÉS (1900-1902)

<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	14/05/1902	«Japonés. Mañana, jueves, debut de los niños Hermanos Palacios, con sus monólogos, diálogos y bailes españoles.»
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	30/05/1902	«Japonés. Esta noche, despedida de Gracia la Morenita.»
<i>La Correspondencia militar</i> , Madrid, p. 3.	28/06/1902	«Japonés. – Grandes funciones por tarde y noche. Variado espectáculo, en el que toman parte artistas italianas, francesas y españolas. La Bella Chelito, el diálogo «Final de una verbena» y la extraordinariamente aplaudida humorada francesa «El Pachá Bum Bum y su Harem». Butaca con entrada 50 céntimos.»
<i>El Globo</i> , Madrid, p. 3.	15/07/1902	«Japonés. – A las nueve. – Variadísimas secciones por artistas extranjeras y españolas.»

EL FLAMENCO EN *SOLEARES* DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

 Alejandro VILLAMAYOR FRAILE*
 Lola FERNÁNDEZ MARÍN**

Resumen:

Soleares es la segunda pieza del díptico *Homenaje a Tárrega*, de Joaquín Turina, publicado en Madrid por la Sociedad de Autores Españoles en 1932. Las soleares o soleá –ambos nombres se usan indistintamente– es uno de los palos más paradigmáticos del repertorio flamenco. Desde su origen como una forma de jaleo, este palo flamenco evolucionó hasta convertirse en la soleá que conocemos actualmente, pasando por formas como las soledades y las soleares preflamencas. Al denominar Joaquín Turina a su pieza con el nombre de *Soleares*, la incógnita de la que partimos es a cuál de las formas expuestas se adscribe la obra de Turina: a las soleares preflamencas, a las flamencas, o a ninguna de ellas y simplemente es fruto de la inspiración «nacionalista» del compositor. Este artículo pretende responder a esta incógnita, sobre la base del análisis comparativo, para alcanzar hallazgos justificados. Creemos que las conclusiones de la investigación pueden suponer un importante aporte al conocimiento sobre la música española en general, y en particular, sobre la música española para guitarra.

Palabras clave: Joaquín Turina, soleares, soleá, guitarra, guitarra flamenca, flamenco.

Abstract:

Soleares is the second piece in Joaquín Turina's diptych Homenaje a Tárrega (Tribute to Tárrega), published in Madrid by the Spanish Authors' Society in 1932. The soleares or soleá – both names are used interchangeably – is one of the

* Guitarrista y profesor de la Escuela Municipal de Música Joaquín Rodrigo de Aranjuez. Máster en Interpretación e Investigación Performativa de Música Española RCSMM.

** Catedrática emérita del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Compositora. Doctora en música española por la Universidad Complutense de Madrid.

most paradigmatic styles in the flamenco repertoire. From its origins as a form of jaleo, this flamenco style evolved into the soleá we know today, passing through forms such as soledades and preflamenco soleares. When Joaquín Turina named his piece Soleares, the question we start with is which of the above forms Turina's work belongs to: the pre-flamenco soleares, the flamenco soleares, or neither of them, and is simply the result of the composer's «nationalist» inspiration. This article aims to answer this question, based on comparative analysis, in order to reach justified conclusions. We believe that the findings of this research can make an important contribution to knowledge about Spanish music in general, and Spanish music for guitar in particular.

Key words: Joaquín Turina, soleares, soleá, guitar, flamenco guitar, flamenco.

Introducción

Es algo generalizado entre guitarristas académicos que el estudio de la pieza *Soleares* del *Homenaje a Tárrega* de Joaquín Turina plantea incógnitas sobre cómo lograr una interpretación fidedigna con el contenido compositivo de la obra. Interrogantes como qué velocidad de *tempo* escoger, cuál es la estructura o el carácter de una soleá flamenca, qué articulaciones son correctas o dónde comienzan y terminan realmente las frases, son recurrentes al abordar la interpretación de esta pieza. En el caso de intérpretes académicos aficionados al flamenco, los interrogantes pueden ser mayores ya que, al conocer los rasgos musicales del flamenco —de la soleá en este caso—, surgen dudas sobre la identificación de los mismos en la pieza de Turina. Por ejemplo, localizar los ciclos de doce tiempos de la soleá flamenca, determinando si estos tiempos se corresponden en la partitura con las negras o con las corcheas; decidir si es oportuno transcribir la obra haciendo uso de la amalgama típica de la soleá; o discernir por qué si este palo flamenco es de *tempo* pausado, la mayoría de las interpretaciones de la pieza de Turina se realizan con una velocidad más rápida, propia de una bulería o de una soleá por bulerías.¹

Por estos motivos hemos considerado necesario abordar esta investigación, con el objetivo de proporcionar datos que, de forma justificada y documentada, posibiliten determinar cuál es la interpretación más idónea para *Soleares* de Turina, permitiendo también, si es el caso, encontrar soluciones a malentendidos que pueden haberse perpetuado generación tras generación entre los intérpretes de guitarra clásica.

¹ La bulería es un palo afín a la soleá, pero de velocidad mucho más rápida. El *tempo* de la soleá por bulerías es intermedio entre ambos palos.

El flamenco en la obra de Turina

El conocimiento que Joaquín Turina tenía de la música popular andaluza y del flamenco, así como su preocupación por recoger y difundir esta música, es palpable en las propias palabras del compositor:

El folklore andaluz ha estado siempre en completo abandono. Sin catalogar, sin que nadie los recoja, los cantos populares andaluces, ruedan un poco de tiempo y después se esfuman sin dejar el menor rastro. Es imposible averiguar con certeza si el pueblo los inventa o si pasan a él cuando han sido ya inventados por ese tipo de profesional exótico que se llama cantaor flamenco (...) Para ello tenemos un gran recurso, muy encajado en el ambiente sevillano: la guitarra, el instrumento flamenco indispensable en las reuniones populares andaluzas. Cuando se reúnen el cantaor y el guitarrista, mientras aquél descansa de sus gorgoritos, éste se luce improvisando unas a modo de cadencias, dinámicas y virtuosas, que llevan en sí gran brillantez. (Turina, 1929, como se citó en Gértrudix, 2001-2002, p.160)

En consonancia con las palabras de Turina en cuanto a su conocimiento y preocupación por el folclore musical español, Felipe Gértrudix destaca:

El caso de Turina, es un claro ejemplo donde la valoración del folklore en su raíz es muy importante (...) Esa actitud y valoración para y con el folklore, es lo que le identifica dentro del marco contextual en el que se mueve. Pero al igual que lo hiciera Falla, las ideas melódicas, armónicas y rítmicas de esa naturaleza popular están diluidas, pero no ignoradas. El tratamiento elaborado de la forma, de la estructura, sobre una base técnica muy importante, surgen obras en la mano de Turina que podrían clasificarse como «música popular de concierto». (Gértrudix, 2001, p. 160).

Y Ginés Pedrosa, en su artículo *La influencia de la guitarra flamenca en la clásica*, es explícito sobre el acercamiento de Turina al flamenco:

Algunas de las obras originales para guitarra de Joaquín Turina presentan rasgos más explícitos de la música flamenca, aunque la estética general sea clásica nacionalista (...) Existe un abundante repertorio a caballo entre el de la guitarra clásica y la flamenca, original para guitarra o transcrito, escrito por reconocidos compositores no guitarristas, como Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Turina o Federico Moreno Torroba, entre otros muchos, que muestra un claro guiño o sutil acercamiento al lenguaje flamenco. (Pedrosa Parra, 2015, p. 17)

Además, Pedrosa analiza fragmentos clave del *Fandanguillo* de Turina, en el que identifica la clara presencia de elementos flamencos, como el uso del modo

de MI flamenco, la cadencia andaluza y los ritmos de los estilos abandolaos.² También destaca otros rasgos que, a su parecer, reducen la «flamencura» de la pieza, como el tratamiento de la percusión, que se aleja del acompañamiento típico del flamenco, y la elección de un *tempo* más lento en comparación con el de los cantes abandolaos.

Finalmente, Pedrosa deja abierto el debate sobre cuánto hay de flamenco en las obras para guitarra de Turina y de sus coetáneos:

Para concluir esta visión del nuevo repertorio para guitarra clásica que bebe de la flamenca podemos generalizar que emplean elementos rítmicos y técnicas comunes con el flamenco, como el rasgueado, así como el desarrollo de la cadencia andaluza. Sin embargo, el grado de acercamiento ha sido variado, lo cual puede interpretarse de múltiples formas: a) Desconocimiento del lenguaje flamenco en su totalidad. Es posible pero poco probable, ya que en la mayoría de los casos los autores son grandes músicos. b) Limitación de los elementos flamencos para evitar la degradación de la calidad musical (dada la mala fama que dicha música tenía desde finales del XIX y principios del XX). c) La sonoridad buscada era la obtenida, sin más (...) Además, es importante añadir que, sin variar una sola nota de lo escrito, la flamencura de sus obras puede alterarse enormemente en función del toque de la mano derecha: tal es su poder en la guitarra flamenca. (Pedrosa Parra, 2015, pp. 15-16).

Entre las referencias consultadas sobre la influencia del flamenco en la obra de Joaquín Turina, destaca por su profundidad y detalle el estudio de Alison Bert. El autor afirma que aunque Turina no compuso flamenco en un sentido literal, su estilo impresionista está profundamente influido por este género y que logra evocar la esencia y la atmósfera del estilo de vida andaluz a través de elementos como ritmos de baile flamenco, armonías características, cadencias melódicas, rasgueos típicos de guitarra y efectos sonoros. En el caso de *Soleares*, Bert señala que Turina reproduce las complejidades del toque de guitarra flamenca mediante frases estructuradas en doce tiempos que integran la cadencia frigia, característica esencial de este estilo. Similar a una introducción tradicional de las soleares, la pieza comienza con dos «medios compases» antes de introducir un compás completo, respetando así la métrica del género. Además, en las frases más líricas, Turina evoca el cante flamenco a través de melodías de rango estrecho que se desplazan por grados conjuntos e incluyen las cuatro notas descendentes propias de la cadencia frigia, capturando así la esencia vocal del estilo (Bert, 1991, pp. 29-34).

² «El calificativo de «abandolao» se da a ciertos palos flamencos de ritmo ternario, con un patrón de acompañamiento similar al conocido como ritmo de bolero» (Núñez, s.f.).

EL FLAMENCO EN *SOLEARES* DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

El autor que hemos considerado más «arriesgado» a la hora de pronunciarse sobre elementos flamencos en la pieza objeto de nuestro estudio, es Henrique Lowson. En su trabajo «Elementos flamencos presentes em Hommage à Tárrega, de Joaquin Turina e Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo», Lowson analiza la pieza *Soleares* de Turina y plantea conclusiones audaces sobre su interpretación, algunas interesantes y otras más cuestionables. A continuación, se presentan varias figuras que muestran el inicio de la pieza, así como otros pasajes de esta, analizados por Lowson. En la primera de las figuras, el autor señala elementos fundamentales de las soleares, como son las cadencias andaluzas:

Figura 1 . Análisis realizado por Lowson (2021) del comienzo de *Soleares* de Turina (p. 50).

Y añade una nueva figura en la que aplica la agrupación métrica 3+3+2+2+2 a los primeros 17 compases de *Soleares*. Lowson realiza esta propuesta interpretativa experimental basándose «en la aplicación de prácticas tradicionales de interpretación del estilo en el que se basa la pieza» y que considera no han sido explicadas por el compositor [Turina] en la partitura.

Figura 2. Propuesta de articulación de Lowson (2021) en los primeros compases de *Soleares* de Turina (p. 51).

Además de aplicar erróneamente los acentos ternarios de la soleá —que van en el 3 y en el 6— en la figura expuesta, más adelante Lawson sugiere la presencia de la agrupación 3+3+2+2+2 en los compases 18-21, proponiendo una nueva asignación. En esta ocasión, utiliza dos compases de 3/4 seguidos de tres compases de 2/4. De este modo, aplica el mismo ciclo de 12 tiempos, pero ahora no sobre la corchea —como hizo en compases anteriores— sino sobre la negra. Esta variación en sus planteamientos resulta algo contradictoria.

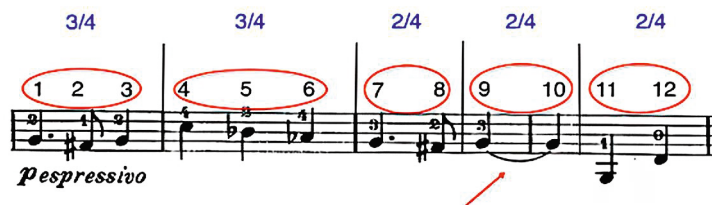


Figura 3. Propuesta de articulación de Lawson (2021) para los compases 18-21 de *Soleares* de Turina (p. 52).

Consideramos que la propuesta de Lawson presenta algunas imprecisiones conceptuales, especialmente en la aplicación de la teoría rítmica de la soleá flamenca a la obra de Turina. En concreto, el autor intenta aplicar la acentuación alterna del ciclo de doce tiempos en unos casos a las corcheas y en otros a las negras, lo que genera contradicciones analíticas. Asimismo, la interpretación de un supuesto 6/8 implícito en los compases impares no parece ajustarse a los criterios rítmicos de la soleá actual, que se exponen más adelante en este artículo.

Métodos y proceso

Mediante la combinación de métodos deductivos e inductivos ha sido abordada esta investigación, entendiendo que ambas metodologías son complementarias para la obtención de los objetivos.

De manera deductiva, la información que los autores han proporcionado sobre el flamenco en la música de Joaquín Turina en general, y en concreto, sobre *Soleares* de su *Homenaje a Tárrega*, ha permitido corroborar la hipótesis previa de que efectivamente, en el caso que nos ocupa, existían incógnitas por resolver. También de manera deductiva, de las fuentes que abordan la evolución de las soleares preflamencas y flamencas, se ha obtenido la información necesaria para adscribir las *Soleares* de Turina al tipo de soleares que corresponda.

De manera inductiva, a partir del análisis de la obra *Soleares* de Turina, de obras afines con el mismo nombre o derivados —publicadas en los años anteriores y posteriores a la publicación de la obra de Turina— y del análisis

comparativo entre unas y otras, se han obtenido conclusiones que no proceden de referentes bibliográficos sino de un análisis personal.

El proceso del trabajo ha sido el siguiente:

1. Revisión bibliográfica del estado de la cuestión.
2. Estudio de los orígenes de las soleares y sus diferentes formas.
3. Trazado de una línea cronológica de las soleares preflamencas: soledades, soleás y soleares.
4. Estudio de las soleares flamencas actuales.
5. Análisis de una selección de soleares preflamencas, determinando sus características musicales.
6. Análisis de una selección de soleares flamencas.
7. Comparación de los datos de los análisis realizados.
8. Análisis de *Soleares* de Joaquín Turina.
9. Comparación de las obras seleccionadas para el análisis con la obra *Soleares* de Turina, alcanzando las conclusiones finales.

Origen y evolución de las soleares: del jaleo preflamenco a la soleá flamenca

Soleá y soleares son las variedades lingüísticas que la terminología flamenca adoptó para los términos soledad y soledades:

Soledad es el término con el que diversos autores recogen en partitura una forma popular cuyas características musicales son similares a las de los jaleos y otras estructuras afines. En la actualidad, los términos soleares y soleá se refieren a un mismo palo flamenco cuya configuración musical ha evolucionado con respecto a las formas tradicionales de las que procede. (Fernández Marín, 2015, p. 427).

Según Guillermo Castro Buendía, las soleares configuran, junto con las seguiriyas, uno de los principales pilares del cante flamenco. En la misma línea que Fernández, para Castro las soleares se formaron mediante el aporte de variados cantos del siglo XIX, como los polos, el fandango y principalmente los jaleos, de quienes han heredado gran parte de su musicalidad, como su compás, tonalidad y algunas melodías. El autor dice encontrar la cristalización definitiva de los elementos expresivos de las soleares a finales de la década de 1870, que es cuando aparecen descritos como cantes diferenciados de los jaleos desde un punto de vista musical, aunque considera que fueron definidas con anterioridad, ya que en 1851 aparece el término soledad, dentro del ambiente teatral bolero, referido a un canto y baile. Además, aparece pronto en el re-

peritorio de los cantaores flamencos, —si es que no estaba ya extendido con anterioridad, aunque no hubiera constancia documental, y se convierte en uno de los cantes flamencos más importantes en época de Demófilo,³ cuando aún se detectaba alguna herencia del jaleo (Castro, 2013, p. 2).

Fernández Marín recoge diversas partituras publicadas a lo largo del siglo XIX bajo el nombre de soledad o soleá:

En algunas piezas (...) el nombre de *Soledad* es sólo un título. Otras reflejan la forma popular que se denominó soledad, con rasgos musicales determinados y con una melodía característica. Es, por ejemplo, la *Soledad* que recoge Eduardo Ocón (1874) en sus *Cantos españoles*, anteriormente Tomás Damas (1867) en *La soledad* para guitarra; posteriormente, Lázaro Núñez Robres (1883) en *La música del pueblo* y Manuel de Falla (1913) en *La vida breve*. (Fernández Marín, 2015, p. 427).

También se publican piezas con el nombre de *Soleá gitana* —como la de Isidoro Hernández en 1883— algunas de ellas similares a las soledades, pero otras con una melodía diferente —como las *Soleares gitanas* que Modesto y Vicente Romero recogen en 1911—, parecidas en forma y compás a lo que son actualmente las soleás o soleares flamencas. Por lo que, al igual que ocurrió con el polo, el calificativo de gitano añadido a esta forma, supuso una transición hacia su versión flamenca (Fernández Marín, 2015, p. 428).

Una vez expuesta la línea evolutiva de las soleares, concluimos que es posible sintetizar sus variantes en dos grandes grupos: las soleares preflamencas y las soleares flamencas. En apartados posteriores se abordan los rasgos musicales de las soleares que precedieron a la soleá flamenca actual, a través del análisis de las partituras seleccionadas para su comparación con *Soleares* de Turina. A continuación, se presentan los componentes musicales básicos de la soleá flamenca actual, que posteriormente podrán identificarse en las partituras correspondientes.

Características musicales de las soleares flamencas

Sistema y armonía

«El modo armónico empleado para el acompañamiento instrumental de la soleá es el modo flamenco. El modo flamenco es el modo frigio armonizado cuyo acorde de tónica está mayorizado, es decir tiene la 3ª elevada medio tono ascendentemente» (Fernández, 2004, p. 77).

³ Demófilo es el seudónimo empleado por Antonio Machado Álvarez (1856-1893), reconocido escritor y folclorista español y padre de Manuel Machado y Antonio Machado.

EL FLAMENCO EN *SOLEARES* DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

En la guitarra se interpreta normalmente «por arriba» o sea, en las posiciones del tono de MI, aunque también se pueden acompañar Soleares «por medio» (posiciones del tono de LA). Con el uso de la cejilla estos dos tonos básicos se transportan a otros, sin necesidad de cambiar las posiciones. La distancia entre cada traste de la guitarra es de un semitono de manera que la cejilla eleva la tonalidad el intervalo resultante de la suma de los semitonos. (Fernández, 2008, p. 17)

Algunas de las secuencias armónicas más habituales en la soleá incluyen la cadencia flamenca o andaluza (IV – III – II – I), la alternancia entre los grados I y II, donde el grado II suele recaer en el tercer tiempo (primer acento del compás), y el rasgueado básico sobre el acorde de tónica. Asimismo, existen otras secuencias armónicas, como (II – VI – II – I) y (IV – VI – II – I), en las que el ritmo armónico adopta un patrón ternario. En muchas de estas progresiones, los cambios de armonía no coinciden con los acentos del compás, como se muestra más adelante (Fernández, 2004, pp. 100-102).

Compás

El compás de la soleá es uno de los denominados «compases de doce» flamencos, siendo estos ciclos de doce pulsos (o doce subdivisiones de pulso) formados por la combinación de dos acentuaciones ternarias y tres binarias. En la soleá, el ciclo de doce comienza dos pulsos antes del primer acento (Fernández Marín, 2025, p. 9).

A continuación, se muestran los acentos y el cierre⁴ bajo los tiempos del ciclo de la soleá, junto a la cuenta verbal empleada en el flamenco para contar este palo y los de su familia rítmica:

I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I
		>			>		>		>		>
un	dos	tres	cuatro	cinco	seis	siete	ocho	nueve	diez	un	dos
										-----cierre-----	

Figura 4. Tiempos, acentos, cuenta verbal y cierre del compás flamenco de soleá.

Es importante tener en cuenta que «la alternancia de acentos puede romperse o variarse en los interludios instrumentales siempre que el ciclo de doce tiempos se respete, mediante acentuación regular (binaria o ternaria) (...) o realizando medios compases: tres pulsos y un cierre más tres pulsos y un cierre» (Fernández, 2004, p. 41).

⁴ Cierre: «elemento formal breve (...) al final de la mayoría de los compases (...) flamencos, provocando una resolución del compás» (Fernández Marín, 2025, p. 20).

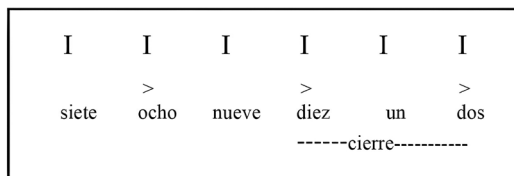


Figura 5. Medio compás de soleá al que se refiere Fernández, 2004, p. 41.

El «medio compás» de la soleá ha sido detectado en el principio de la pieza *Soleares* de Turina por Alison Bert, tal y como hemos expuesto en un apartado anterior: «Como en la introducción de unas soleares típicas, comienza con dos medios compases antes de escribir un compás completo» (Bert, 1991, p. 33), por lo que nos ha parecido relevante exponer su definición.

En lo referente a la transcripción de la soleá a compases tradicionales, Fernández propone dos posibilidades:

a) Un ciclo formado por la amalgama de dos compases de $3/4$ y tres de $2/4$ con comienzo anacrúsico:

b)

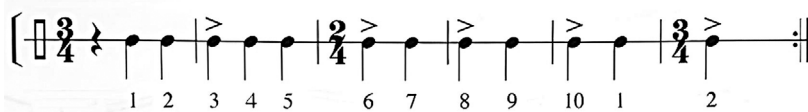


Figura 6. Compás de soleá. Amalgama $3/4$ y $2/4$.

c) Utilizar solo el compás de $3/4$, para evitar las síncopas entre la armonía (de tipo regular) y los cambios de compás, pero respetando los acentos alternos de la soleá:



Figura 7. Compás de soleá. Amalgama $3/4$ y $2/4$.

Esta última opción de utilizar solo el compás de $3/4$ es también la que elige Pedro Ojesto en *Las claves del flamenco*: «nosotros (...) utilizaremos la de cuatro compases de $3/4$, que es la que más se ha usado tradicionalmente y la que mejor refleja el carácter ternario que, por último, es el origen» (Ojesto, 2008, p. 117).

Melodía

Para Hipólito Rossi, en su *Teoría del cante jondo*, la soleá es uno de los cantes con melodía libre en su origen, cantes que posteriormente se «montaron»

sobre un ritmo guitarrístico: «Por una parte aparece el canto en forma primitiva (...) y por otra, la cabalgadura sobre la que monta el canto, formada por un ritmo concreto acompasado» (Rossi, 1966, p. 102).

Este rasgo de libertad rítmica de la melodía de las soleares flamencas va a suponer una diferencia sustancial con las soleares preflamencas, cuyas melodías tienen una rítmica medida, ajustada claramente al compás.

Forma

La soleá responde a la estructura formal general de cualquier palo flamenco. Consiste en una sucesión de pequeñas secciones que se montan en un orden más o menos prefijado. Voz y acompañamiento instrumental se alternan utilizando, con cierta libertad, las secciones que les son propias: introducción, llamadas, falsetas, cierre, remate (para la guitarra); entonación o temple, estrofas o coplas, estribillos (para la voz). Cada uno de estos elementos suele estar asociado a un ritmo y una armonía determinada, constituyendo un código mediante el cual los intérpretes flamencos pueden interpretar juntos sin necesidad de horas de ensayo (Fernández, 2004, p. 19).

Selección de soleares y soledades preflamencas y flamencas para el análisis comparativo

Para llevar a cabo el análisis comparativo que permita adscribir *Soleares* de Joaquín Turina a alguna de las formas asociadas a este título, se han seleccionado diversas piezas que abarcan desde las soleares y soledades preflamencas más antiguas hasta algunas soleares flamencas actuales (valga el término soleares para denominar a todas ellas). Hemos utilizado unos parámetros de análisis comunes a todas y después hemos realizado la comparación pertinente, primero entre las preflamencas y las flamencas, y posteriormente entre todas y la pieza de Turina.

Soleares preflamencas

Se han seleccionado cuatro piezas de diferentes recopiladores y compositores publicadas en las décadas inmediatamente anteriores a Joaquín Turina. Se exponen a continuación por orden cronológico:

- 1872: *Soleá* para guitarra de Tomás Damas (1817-ca. 1880).
- 1874: *Soledad* para guitarra, canto y piano de Eduardo Ocón (1834-1901).
- 1891: *Soleá* para guitarra de Julián Arcas (1832-1882).
- 1910: *Soleá* para mandolina y piano de Baldomero Cateura (1856-1929).

Criterios de selección

Para la selección de estas cuatro obras, se han seguido diferentes criterios. Primero se buscaron composiciones cuyos títulos fueran equivalentes o similares a soleares, soleá o soledades. Luego se consideró un criterio cronológico, eligiendo piezas publicadas hasta 60 años antes de 1932, año en el que Joaquín Turina publicó su díptico *Homenaje a Tárrega*, en el que se encuentra la pieza *Soleares*. Además, dado que Turina eligió la guitarra como instrumento principal, se incluyeron dos obras de destacados guitarristas de la época, Tomás Damas y Julián Arcas, quienes pudieron haber servido de inspiración a Turina. La⁵ *Soledad* de Eduardo Ocón ha sido elegida porque incluye guitarra además de canto y piano. La última pieza seleccionada, recopilada por Baldomero Cateura, se incluyó porque ser la obra más cercana en fecha de publicación a la de Turina y porque incorpora un instrumento con una importante conexión organológica con la guitarra, la mandolina.

Análisis

Para el análisis de las obras se han utilizado los parámetros fundamentales del análisis musical: compás, sistema, armonía, melodía y forma.

A) Compás:

De las cuatro obras seleccionadas, tres de ellas, la *Soleá* de Damas (1872), la *Soledad* de Ocón (1874) y la *Soleá* de Cateura (1910), están escritas en compás de 3/8. Esto refleja que su ejecución era relativamente rápida, propia de los jaleos, tal y como hemos expuesto en un apartado anterior:

FLORES DE ESPAÑA.

JALEO JEREZANO

TRANSCRITO PARA PIANO
con letra por
Isidoro HERNANDEZ.

Propiedad. Pr. 3 Ptas.

Moderato. (♩. = 80)

PIANO. *ff* *p* *ff* *p*

Figura 8. *Jaleo Jerezano* de Isidoro Hernández.

⁵ Tomamos la licencia de anteponer el artículo a los títulos de las piezas ya que coinciden con el nombre de la forma flamenca.

EL FLAMENCO EN SOLEARES DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

SOLEÁ

Nº 13. AIRE POPULAR DE ANDALUCÍA
 Propiedad. ARREGLADO PARA GUITARRA
 Previo 8 vs:
POR T. DAMAS

Allº moderato.
 6ª en RE.

INTRODUCCION 

Figura 9. Soleá de Tomás Damas.

"Soleá"

POPULAR Para Mandolina y Piano H. Serie B. CATEURA
 (Transcripción)

Mandolina Española 

Piano

Figura 10. Soledad de Baldomero Cateura.

SOLEDAD.
 POPULAR.
 VOLKSLIED.

89

Este canto es casi tan popular como el Fandango, siendo la variante que figura en esta página la que hemos creído más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía se conoce. Dieser Gesang ist fast so populär als der Fandango. Unter den vielen Spielarten, die von demselben bekannt sind, haben wir die hier niedergeschriebene als eine der einfachsten und populärsten ausgewählt.

Allegro. (♩ = 184.)

Guitarra. 

Canto.

Piano.

Figura 11. Soleá de Eduardo Ocón.

La única pieza que difiere en el compás es la *Soleá* de Julián Arcas (1891). Está escrita en 3/4, el compás en el que habitualmente se transcribe la soleá

actual. Este es un hecho relevante ya que puede significar un punto de inflexión en la transición entre la primitiva soledad y la soleá flamenca actual.

SOLEÁ 1

PARA GUITARRA. por JULIAN ARCAS.

Figura 12. *Soleá* de Julián Arcas. Ejemplo compás 3/4.

En cuanto al ciclo de 12 tiempos o partes, se establece sobre la corchea en las obras escritas en 3/8 y sobre la negra en las obras escritas en 3/4. Esta agrupación de 12 tiempos no representa otra cosa que las doce partes que constituyen los cuatro compases ternarios de una semifrase típica; cuando se trata de música vocal, el denominado verso, inciso o hemistiquio: «El compás de esta música es ternario, escribiéndose indistintamente en 3 por 4 o 3 por 8. Sus ciclos fragmentarios son de cuatro o de ocho compases; pero los flamencos cuentan por parte de compás»⁶ (Rossi, 1966, p. 164).

Bajo esta premisa, todas las piezas seleccionadas en este apartado se estructuran sobre un ciclo de doce figuras, a excepción de la *Soleá* de Tomás Damas, en la que el autor añade una especie de eco tras los cuatro primeros compases en la introducción, sin alterar después la regularidad de las doce partes —algo inherente a la soleá actual—.

SOLEÁ

PARA GUITARRA. por JULIAN ARCAS.

Figura 13. Frases y semifrases en el inicio de la *Soleá* de Arcas.

⁶ Recordar que la soleá flamenca alteró los acentos regulares, alternando la acentuación ternaria con la binaria.

SOLEÁ
AIRE POPULAR DE ANDALUCÍA
ARREGLADO PARA GUITARRA
POR T. DAMAS

Nº 13. Propiedad. Precio 8 rs:

All.^o moderato. Ciclo de 12 de introducción "Eco"

6^o en RE.

INTRODUCCION

Frase 1

Semifrase 1.1 (Ciclo de 12)

Semifrase 1.2

Figura 14. Frases y semifrases en el inicio de la *Soleá* de Damas.

Si se aplica la cuenta verbal utilizada en la soleá flamenca a la pieza de Eduardo Ocón, el resultado sería el que se muestra en la Figura 15, comenzando en el tiempo 12 (nombrado *dos* en el flamenco y reflejado con un 2 en la figura) en lugar de en el 1. Aunque el 12 es el último tiempo de la cuenta flamenca, es un tiempo acentuado, coincidente con el ictus inicial en la música escrita. Esta pieza, en su inicio respeta la alternancia de acentos, lo que nos lleva a deducir que Ocón ya estaba reflejando una estructura similar a la que más tarde se consolidó como soleá flamenca.

Allegro. (♩ = 184.)

Guitarra.

Canto.

Piano.

2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 | 2 1 2 3 4 5 6 7 8 ...

Figura 15. Ciclo de 12 en la *Soleá* de Eduardo Ocón.

En la *Soleá* para mandolina y piano de Cateura, al igual que en la pieza de Ocón, existe un ciclo constante de 12 corcheas, dividido en cuatro compases de 3/8, al que hemos aplicado la misma cuenta verbal:

” Soleá ” 1

Para Mandolina y Piano

POPULAR B. CATEURA
(Transcripción)

H. Serie

2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1

Figura 16. Ciclo de 12 en la *Soleá* de Baldomero Cateura.

B) Sistema y armonía:

El sistema armónico de estas piezas es algo ambiguo, entendido bien como el modo menor matriz, bien como el modo flamenco de su dominante.

La pieza de Damas está en RE menor con la 6ª cuerda afinada un tono bajo, en RE. Si entendemos a la dominante como tónica, su modo sería LA flamenco.⁷ Aparece con frecuencia la cadencia andaluza, formada por la sucesión de acordes I – VII – VI – V del modo menor (o IV – III – II – I del modo flamenco de su dominante, LA flamenco) así como una alternancia de los grados I–V o VI–V de RE menor (IV–I o II–I de LA flamenco) a modo de «ritmo básico».⁸

2

SOLEÁ

Nº 13. AIRE POPULAR DE ANDALUCÍA
Propiedad. ARREGLADO PARA GUITARRA Precio 8 rs:
POR T. DAMAS

Allº moderato.

0º en RE. Dm A Dm A Dm A Dm

INTRODUCCION

Dm A Dm A Dm A Dm

Modo menor: I V I V I V I V I V

Modo Flamenco: IV I IV I IV I IV I

Figura 17. Inicio de la *Soleá* de Tomás Damas analizado.

⁷ El toque guitarrístico flamenco en el tono de La se denomina «por medio».

⁸ Término empleado para denominar las secciones rítmico-armónicas en las que la guitarra espera al canto: «El ritmo básico contiene el compás y los acordes fundamentales del palo, constituyendo, tras varias repeticiones, un auténtico ostinato armónico» (Fernández, 2004, p. 22). Denominado también «Ritmo base o compás»: «ciclo rítmico que define a cada palo» (Ojeto, 2008, p. 57).

EL FLAMENCO EN *SOLEARES* DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

Modo Menor: V I IV V I VII
Modo Flamenco: A Dm A Dm C

Modo menor: Bb VI VI V V
Modo Flamenco: II I IV I IV

Figura 18. Final de la *Soleá* de Tomás Damas analizado.

Modo Menor: Dm C Bb A Dm
Modo Flamenco: I VII VI V I IV

Cadencia Andaluza

Figura 19. Pasaje de la *Soleá* de Tomás Damas: Cadencia Andaluza y Alternancia IV - I (I - V).

En la pieza de Ocón (1874) se aprecian algunas diferencias con respecto a las anteriores. La primera es que el modo flamenco está bien determinado al comenzar y terminar la pieza con el acorde de tónica de MI flamenco y no tener ninguna alteración en la armadura. Es relevante el uso de este tono («por arriba» en el argot flamenco), ya que es en el que se toca la soleá flamenca actual, a diferencia del modo de LA flamenco empleado en las demás piezas de la selección.

MI Flamenco

2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 | 2 1 2 3 4 5 6 7 8

Allegro. (♩ = 184.)

Guitarra.
Canto.
Piano.

Figura 20. Primeros compases de la *Soledad* de Ocón, analizados: rasgueado sobre I y alternancia I - II como ritmo básico.

El ciclo de doce se encuentra en esta pieza de forma constante. El primero de los ciclos está ocupado en su totalidad por el acorde de MI flamenco, como ocurre con una de las secuencias de la soleá flamenca: «Rasgueado sobre el acorde de tónica» (Fernández, 2025, p. 22). También observamos la alternancia entre los grados II y I, que en la soleá constituyen la «llamada» (Fernández, 2025, p. 26).

Figura 21. Final de la *Soledad* de Ocón.

Un elemento novedoso es la variante IV – VI – II – I de la cadencia andaluza y una melodía típica en el bajo, elementos que configurarán posteriormente la «escobilla»⁹ de baile de las soleares flamencas.

Figura 22. Frase típica de «escobilla» en la *Soledad* de Ocón.

⁹ «Se denomina escobilla a la sección de un baile flamenco en el que domina el zapateado. Se interpreta después del silencio, siendo uno de los momentos más brillantes en la interpretación de alegrías, soleares». (Núñez, s.f.).

EL FLAMENCO EN *SOLEARES* DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

En la *Soleá* de Arcas¹⁰ (1891) se pueden observar muchas similitudes con la obra de Damas, así como algunas diferencias. Atendiendo a la armadura, la pieza está en RE menor, al igual que la *Soleá* de Damas. La diferencia radica en que Arcas comienza con un acorde de LA mayor (tónica de LA flamenco), pero finaliza la obra con un acorde de RE menor. Este hecho es exponente de la ambigüedad de sistema entre el modo de RE menor y el modo de LA flamenco «por medio» que señalamos en párrafos anteriores.

En cuanto a las similitudes con la pieza de Damas, Arcas también indica una «*scordatura*» de la sexta cuerda, afinándola un tono más bajo, en RE, y emplea la cadencia andaluza, así como la habitual alternancia entre los grados II – I o IV – I para el ritmo básico. De nuevo observamos que esta obra supone un avance en la transición de las soleares preflamencas hacia las flamencas, no solo por estos elementos armónicos, también por el uso del compás de 3/4, lo que significa una ralentización del tempo en relación con la utilización del compás de 3/8.

RRA. por JULIAN ARCAS.

MORCA MORNAL

La Flamenco / Rem
(6ª en re.)

A IV Dm/A A IV Dm A

Figura 23. Inicio de la *Soleá* de Arcas analizado.

A Dm/A A A7 Dm

Modo menor: V I V R. 7264, V7 I

Modo flamenco: I IV I T7 IV

Figura 24. Final de la *Soleá* de Arcas analizado.

¹⁰ La *Soleá* de Julián Arcas es un referente importante para la flamencología. Se considera un precedente próximo a lo que después sería la soleá flamenca. En este sentido se expresa el maestro de baile José Otero en su *Tratado de Bailes*: «pues casi me atrevo á asegurar que las Soleares de Julián Arcas (...) es el baile andaluz más bonito y más gracioso de todos (...) Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dice: Seguidillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas» (Otero, 1912, p. 152).

The image shows two systems of musical notation for a piece titled 'Soleá'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The first system is labeled 'Cadencia andaluza' and the second 'Cadencia Andaluza'. Below the notes, there are chord diagrams and labels: A I, Dm IV, C III, and Bb II. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 25. Cadencias andaluzas en la *Soleá* de Arcas.

La *Soleá* para mandolina y piano de Baldomero Cateura, al igual que las piezas de Damas y Arcas, está en RE menor según la armadura. La obra de Cateura se asemeja bastante a la de Arcas, ya que comienza con un acorde de LA mayor o LA flamenco, pero concluye con un acorde de RE menor, manteniendo así la mencionada ambigüedad entre el modo menor y el modo flamenco de su dominante.

The image shows the beginning of a musical score for 'Soleá' by Baldomero Cateura. The title is 'Soleá' and the composer is 'B. CATEURA (Transcripción)'. The piece is for 'Mandolina Española' and 'Piano'. The score includes a series of rhythmic patterns (2 1 2, 3 4 5, 6 7 8, 9 10 1, 2 1 2) and chord diagrams. The chords are labeled as A I, Bb II, A I, Bb II, A I. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature.

Figura 26. Inicio de la *Soleá* de Cateura analizado. Cadencia andaluza y alternancia I - II en el ritmo básico.

Como ocurre en las obras anteriores, esta pieza también contiene cadencias andaluzas y el denominado ritmo básico con la alternancia de los grados I – II y I – IV. Sin embargo, en la pieza de Cateura predomina la alternancia I – II, más habitual en las soleares flamencas.

A) Melodía y Forma:

Con respecto a la forma, todas las piezas se ajustan a la estructura general de un cante flamenco o de una forma popular. Se trata básicamente de la alternancia de las secciones instrumentales con las coplas de la voz (o imitación instrumental de las coplas). Esto es más evidente en las piezas seleccionadas que contienen voz, y lo es menos en las que son solo para instrumento. En este último caso, es preciso diferenciar las partes melódicas de las que constituyen la base rítmico-armónica.

Hay un diseño vocal melódico que se repite en varias de las piezas, que parece ser un paradigma de la soleá preflamenca: el comienzo anacrúsico con tres o cuatro notas conjuntas ascendiendo. Está en las partituras que contienen voz y también en las que no; en estas últimas el diseño melódico del instrumento es similar al de la voz:¹¹



Figura 27. Ejemplo de la anacrusa ascendente en el c. 28 de *Soleá* de Tomás Damas.



Figura 28. Ejemplo de la anacrusa ascendente en el c. 35 de la *Soledad* de Eduardo Ocón.



Figura 29. Compases 23-25 de la *Soleá* de Julián Arcas. Ejemplo de la anacrusa ascendente.

¹¹ «Se observa un parecido melódico entre las soleares, la soledad y el polo-jaleo (...) en el ascenso sobre las notas de tónica» (Fernández Marín, (2015, p. 444).

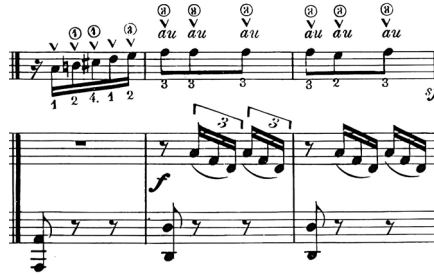


Figura 30. Ejemplo de la anacrusa ascendente en el c. 97 de la *Soleá* de Baldomero Cateura.

Tabla sinóptica del análisis de soleares preflamencas:

SOLEARES PREFLAMENCAS				
	Compás	Sistema	Melodía	Forma
1872: <i>Soleá</i> de Tomás Damas	3/8 Ciclo de 12	RE menor/ La flamenco	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
1874: <i>Soledad</i> de Eduardo Ocón	3/8 Ciclo de 12	MI flamenco/ Incluye la escobilla de la soleá actual	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
1891: <i>Soleá</i> de Julián Arcas	3/4 Ciclo de 12	RE menor/ LA flamenco	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
1910: <i>Soleá</i> de Baldomero Cateura	3/8 Ciclo de 12	RE menor/ LA flamenco	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas

Tabla 1. Análisis de soleares preflamencas.

Soleares o soleás flamencas actuales

Se han seleccionado dos obras difundidas en los años posteriores a Joaquín Turina:

- 1965: *Aires del Puerto Real* (Soleares) de Sabicas (1912-1990).
- 1992: *Bronce* (Soleá) de Moraíto Chico (1956-2011).

Criterios de selección

En el caso de las soleares flamencas, se ha optado por dos soleares para guitarra sola, la más reciente de ellas datada 60 años después de la publicación de la pieza de Turina. Al ser el flamenco una música transmitida principalmente por tradición oral, se hace difícil encontrar registro escrito de las obras, ya que los guitarristas y compositores flamencos rara vez las escribían. En la búsqueda de transcripciones de calidad, se han escogido dos obras: *Aires de Puerto Real* de Sabicas¹² y *Bronce*, de Moraíto Chico¹³¹⁴, ambas trasladadas al papel por Alain Faucher: *Bronce* en 1995 y *Aires de Puerto Real* en 1999.¹⁵ Estas transcripciones destacan por su gran fidelidad a las grabaciones; en el caso *Bronce*, la transcripción se realizó con la colaboración directa del propio Moraíto.

Análisis

A) Compás:

En ambas obras el compás escogido para la transcripción ha sido el 3/4, en coherencia con la ralentización progresiva de la soleá que, como hemos mencionado, comenzaba a vislumbrarse en la *Soleá* de Julián Arcas (1891). Además, tanto Sabicas como Moraíto Chico grabaron y publicaron estas obras en disco, por lo que hemos podido corroborar mediante la escucha, la velocidad que asociamos a un 3/4.

¹² Agustín Castellón Campos, conocido como Sabicas (Pamplona, 1912 - Nueva York, 1990), fue una de las grandes figuras de la guitarra flamenca en el siglo xx.

¹³ Manuel Moreno Junquera, conocido como Moraíto Chico (Jerez de la Frontera, 1956 - 2011), fue un destacado guitarrista flamenco. Está considerado una figura esencial del flamenco contemporáneo.

¹⁴ Sabicas y Moraíto Chico son dos grandes exponentes del flamenco actual, cada uno representando una época distinta. Ambos han sido seleccionados para este trabajo no solo por su inmensa influencia en los guitarristas flamencos contemporáneos, sino también porque nos ofrecen una perspectiva valiosa sobre la evolución del flamenco actual, permitiéndonos apreciar los cambios y continuidades a lo largo del tiempo.

¹⁵ Alain Faucher (1952-) es un guitarrista y transcriptor francés conocido por sus precisas transcripciones de obras de grandes guitarristas flamencos. Fundador de la editorial Affedis, ha contribuido significativamente a la difusión y preservación del flamenco.

Estas obras, ya completamente flamencas, respetan en todo momento¹⁶ el ciclo de 12 flamenco, con la negra como unidad de tiempo y con la acentuación alterna de la soleá, descrita anteriormente. También se aprecian los «cierres» en el tiempo 10 así como el golpe en la tapa de la guitarra en el tiempo 12. En el caso de la soleá *Bronce* de Moraíto, el ciclo de 12 comienza en el compás en el que aparece la indicación de 3/4, tras la introducción libre.

14

AIRES DE PUERTO REAL

Capo: III *Sabicas* Transcription: Alain Faucher

allegretto
VII

Figura 31. Primeros compases de *Aires del Puerto Real* de Sabicas.

Figura 32. *Bronce* de Moraíto Chico. Comienzo en 3/4 tras el último compás de la introducción.

¹⁶ Es necesario puntualizar que en la soleá *Bronce* de Moraíto, hay una introducción de carácter libre en la que no se respeta el ciclo de 12 tiempos, pero desde que termina esta sección y comienza la soleá, el ciclo se ve inalterado hasta el final de la obra.

B) Sistema y Armonía:

Ambas obras están en un modo flamenco completamente definido. Las dos comienzan con el acorde de tónica de MI flamenco y terminan con el mismo acorde en el pulso 10 del ciclo de 12, configurando así el típico cierre de la soleá. Aunque están escritas en el modo de MI flamenco y se interpretan con las posiciones correspondientes por arriba, el resultado sonoro es diferente: la soleá de Sabicas suena en SOL flamenco al colocar la cejilla en el tercer traste y la de Moraíto, en FA flamenco, al colocar la cejilla en el primer traste.

14

AIRES DE PUERTO REAL

Capo: III

Sabicas

Transcription: Alain Faucher

allegretto
VII

Figura 33. Primeros cuatro compases de las soleares de Sabicas que constituyen un ciclo de 12.

Figura 34. Último ciclo de 12 de las soleares de Sabicas.

Figura 35. Inicio del primer ciclo de 12 de *Bronce* de Moraíto.

4 5 6 7 8 9 10 1 2

IV Am III G II F I E

Figura 36. Final del último ciclo de 12 de *Bronce de Moraíto*.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

IV Am III G II F I E

Figura 37. Ejemplo de cadencia andaluza en *Bronce de Moraíto Chico* (Faucher, 1995, p. 74).

Hay dos elementos armónicos comunes a ambas piezas: la alternancia entre el grado I y el II y el uso de la cadencia andaluza (IV – III – II – I). Otra secuencia coincidente —que también señalamos en su momento para alguna de las soleares preflamencas— es la relación II – VI – II – I:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

IV Am III G II F I E

Figura 38. Frase típica de soleá en *Aires del Puerto Real de Sabicas*, (Faucher, 1999, p. 18).

La soleá de Sabicas contiene también la secuencia conocida como «escobilla»,¹⁷ al igual que la *Soledad* de Eduardo Ocón.

¹⁷ Para más información, nos remitimos al artículo «El acompañamiento guitarrístico al baile flamenco: el caso de las escobillas de soleá y alegrías». Góngora, J. J. y Fernández Marín, L. Anuario musical Núm. 79, pp. 150-176.

Figura 39. Frase típica de soleá en *Bronce* de Moraíto Chico (Faucher, 1999, p. 27).

C) Melodía y Forma:

Las dos soleares responden a la estructura de las formas flamencas guitarrísticas sin voz, en las que se enlazan sucesivamente las diferentes secuencias instrumentales. En la soleá de Sabicas, el fragmento más cantable se realiza mediante el trémolo, técnica puramente guitarrística. Y en la de Moraíto, se aprecia una breve secuencia con intención melódico-vocal solo en la introducción. En ambas, las melodías son inherentes a la construcción armónica de la soleá.

Tabla sinóptica del análisis de las soleares flamencas seleccionadas:

	Compás	Sistema	Melodía y Forma
1965: <i>Aires del Puerto Real</i> de Sabicas	3/4 Ciclo de 12 Acentuación alterna	MI flamenco/ Cejilla al 3: SOL flamenco	Alternancia de secciones típicas de soleá
1992: <i>Bronce</i> (Soleá) de Moraíto Chico	3/4 Ciclo de 12 Acentuación alterna	MI flamenco/ Cejilla al 1: FA flamenco	Alternancia de secciones típicas de soleá

Tabla 2. Análisis soleares flamencas.

Análisis comparativo de *Soleares* de Joaquín Turina con el resto de soleares

A) Compás:

El compás elegido por Joaquín Turina para su pieza *Soleares* es 3/4, pero resulta significativo que el autor añada la indicación de *Allegro vivo* (véase Figura 42). Si se atiende al compás escrito, Turina se aproxima a las soleares de Julián Arcas y a las flamencas de Sabicas y Moraíto; sin embargo, la velocidad indicada acerca la pieza a las soleares preflamencas, cuya rítmica está más próxima a los jaleos que a la soleá posterior.

La pieza comienza ríticamente, de manera similar a las formas de soleares preflamencas que alternan un compás de tónica con otro sobre el II o el IV

grado. Es el ritmo básico precedente al actual ritmo básico de la soleá, pero tético y sin alternancia de acentos.

A partir del compás 9, se da un hecho llamativo: Turina coloca un acorde en el primer tiempo —a modo del cierre que se produce en el tiempo 12 de la soleá— y continúa su discurso de manera anacrúsica. Si hacemos coincidir ese tiempo con el 12 de la soleá (segundo *dos* en la cuenta verbal) encontramos una correspondencia con la cuenta rítmica de la soleá flamenca actual. Además, en determinados momentos, la pieza incluye el habitual cambio a acentuación binaria, como aparece en los compases 15-17 (véase Figura 41).



Figura 40. Compases 8-17 en *Soleares* de Joaquín Turina (Ms.).

A lo largo de la obra, Turina alterna secciones téticas y anacrúsicas, concluyendo con un ciclo de comienzo anacrúsico que presenta el mismo tipo de cierre y patrón de acentuación que el observado en los compases 13–17:

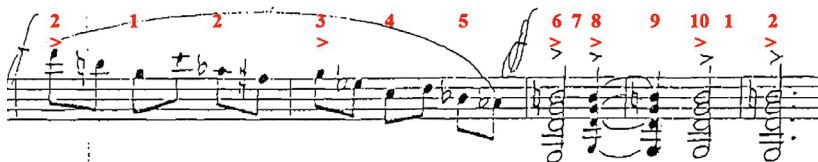


Figura 41. Final de *Soleares* de Turina (Ms.).

B) Sistema y Armonía:

El modo de la pieza es SOL flamenco, claramente perceptible por el uso del acorde de SOL mayor como primer grado, tanto al inicio como al final de la pieza.

EL FLAMENCO EN *SOLEARES* DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

Figura 42. Inicio de *Soleares* de Turina (Ms.) analizado.

Figura 43. Final de *Soleares* de Turina (Ms.) analizado.

No obstante, en comparación con el resto de las obras analizadas, la composición de Turina presenta un tratamiento armónico más complejo, con inflexiones y modulaciones hacia otros modos, como el de La flamenco. Esta mayor riqueza armónica resulta coherente con el contexto clásico-académico en el que se inscribe la obra.

Turina transita del modo de SOL flamenco al de La flamenco a través de dos procedimientos principales:

- 1) Mediante el empleo del acorde de SOL menor, cambiando su función de tónica de SOL flamenco por la función de VII grado de LA:

Figura 44. Compases 24-42 de *Soleares* de Turina (Ms.). Modulación a La flamenco.

2) Escribiendo a continuación de un acorde de SOL flamenco un acorde de LA mayor, (II grado ascendido de SOL flamenco) con función de tónica del nuevo modo (c. 63).

Figura 45. Compases 60-70 de *Soleares* de Turina (Ms.). Segunda modulación a LA Flamenco.

Para regresar al modo de SOL flamenco en los compases 43-45, emplea un acorde de séptima de dominante sobre RE (IV grado mayorizado de La flamenco) como dominante de SOL flamenco.

Figura 46. Compases 37-47 de *Soleares* de Turina (Ms.) analizados.

En los compases 97-105, además del uso del acorde de dominante, se mueve sobre la escala frigia mayorizada de RE, concluyendo con una especie de recapitulación en SOL flamenco.

EL FLAMENCO EN SOLEARES DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

89 (La flamenco)

95 Escala de Re frigio *cresc.*

99 Escala de Re frigio mayorizado

103 *cresc. molto* Sol flamenco Cadencia andaluza

II Bb I A II Bb I A IV Dm

I A IV#3 (V7 de Sol) D7

IV#3 (V7 de Sol) D7

V D7 I G IV Cm III Bb II Ab

Figura 47. Compases 89-106 de *Soleares* de Turina (Ms.) analizados.

La presencia de la cadencia andaluza es muy frecuente, apareciendo casi de forma constante (véase Figuras 42 ó 46). En cuanto al ritmo básico, Turina emplea principalmente la alternancia de los grados I – II al igual que Ocón, Cateura, Sabicas y Moraíto. (véase Figuras 46 y 47).

C) Melodía y Forma:

Las soleares de Turina diferencian claramente las secuencias rítmico-armónicas (asimilables al ritmo básico de la soleá) de las secuencias puramente melódicas en las que el autor, al igual que en las soleares preflamencas, diseña una melodía a modo de copla vocal, ajustándola a las semifrases de cuatro compases. Es una textura de melodía monódica, a veces sola y otras acompañada, con una clara intención de representar una copla vocal. Pero esta melodía no coincide con las melodías de las soleares preflamencas analizadas. Turina elige un comienzo tético y una curva melódica diferente.

p *espressivo*

Figura 48. Compases 19-22 de *Soleares* de Turina, ejemplo de melodía sin acompañamiento.



Figura 49. Compases 31-35 de *Soleares* de Turina, ejemplo de melodía acompañada.

La melodía presenta posibles afinidades con el tema instrumental que abre la *Soleá para mandolina y piano* de Baldomero Cateura. Esta obra incluye dos temas melódicos diferenciados. El segundo, ya mencionado, coincide con las melodías de ciertas soleares preflamencas, con un inicio anacrúsico y un perfil ascendente. El primero, de carácter tético, muestra una rítmica más afín¹⁸ a la empleada por Turina en su pieza *Soleares*.



Figura 50. Tema melódico de la *Soleá* de Cateura (c. 1-5).



Figura 51. Tema melódico de la *Soleá* de Cateura transcrito a compás de 3/4 (c. 1-5).

Se muestra a continuación una tabla en la que se comparan los elementos de *Soleares* de Turina con el resto de piezas seleccionadas:

Soleares	Compás	Modo o tonalidad	Rítmo básico I-II / I-IV	Melodía	Forma
	Ciclo 12	Modulación	Cadencia andaluza		
<i>Soleá</i> de Tomás Damas	3/8	RE menor/ La flamenco	Sí Predominio I – IV	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
	Sí	No			

¹⁸ El cambiar el sitio del puntillo en células de 3/4 era un recurso que Albéniz, por ejemplo, empleó para variar rítmicamente temas populares.

EL FLAMENCO EN *SOLEARES* DE JOAQUÍN TURINA: FIDELIDAD O INSPIRACIÓN

Soleares	Compás	Modo o tonalidad	Rítmico básico I-II / I-IV	Melodía	Forma
	Ciclo 12	Modulación	Cadencia andaluza		
<i>Soledad</i> de Eduardo Ocón	3/8	MI flamenco	Sí Predominio I – II	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
	Sí	No	Sí y escobilla: IV – VI – II – I		
<i>Soleá</i> de Julián Arcas	3/4	RE menor/ La flamenco	Sí Predominio I – IV	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
	Sí	No	Sí		
<i>Soleá</i> de Baldomero Cateura	3/8	RE menor/ La flamenco	Sí Predominio I – II	Motivo anacrúsico con notas conjuntas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
	Sí	No	Sí		
<i>Soleares Aires de Puerto Real Sabicas</i>	3/4	MI flamenco/ Cejilla al 3: SOL flamenco	Sí Predominio I – II	Se desprende de las secuencias rítmico-armónicas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas de soleá
	Sí Acentuación alterna	No	Sí y IV – VI – II – I		
<i>Soleá Bronce de Moraíto Chico</i>	3/4	MI flamenco/ Cejilla al 1: FA flamenco	Sí Predominio I – II	Se desprende de las secuencias rítmico-armónicas	Alternancia de secciones rítmico-armónicas de soleá
	Acentuación alterna	No	Sí y IV – VI – II – I		

Soleares	Compás	Modo o tonalidad	Ritmo básico I-II / I-IV	Melodía	Forma
	Ciclo 12	Modulación	Cadencia andaluza		
<i>Soleares</i> de Joaquín Turina	3/4	MI flamenco «por arriba» (real SOL fla.)	Sí Predominio I – II	Melodía de tipo vocal de diseño libre	Alternancia de secciones rítmico-armónicas con secciones melódicas
	Sí	Sí	Sí		

Tabla 3. Comparación entre las soleares preflamencas y las soleares de Turina.

Soleares de Turina. Rasgos coincidentes y divergentes con las piezas seleccionadas. Conclusiones del análisis comparativo

A continuación, se exponen las coincidencias y divergencias entre *Soleares* de Joaquín Turina y las otras soleares seleccionadas, para determinar con cuáles tiene mayor similitud. La comparación se ha realizado sobre la base de los parámetros expuestos en la tabla: compás, ciclo de 12, tono/modo, modulación a otro tono, ritmo básico, cadencia andaluza, melodía y forma.

Con las soleares preflamencas:

- *Soleares* de Joaquín Turina coincide con la totalidad de las soleares preflamencas en cinco parámetros: el ciclo de 12, el modo flamenco, el ritmo básico, la cadencia andaluza y la estructura formal.
- En la elección del compás de 3/4 solo coincide con la *Soleá* de Julián Arcas.
- No coincide con ninguna de ellas en que Turina incluye modulaciones y en que elabora una melodía propia, sin similitudes evidentes con las otras soleares.

Con las soleares flamencas:

- Coincide con las dos soleares flamencas en seis parámetros: el compás de 3/4, el ciclo de 12 (con acentuación alterna en ocasiones), el modo flamenco, la alternancia I – II en el ritmo básico y la cadencia andaluza.
- No coincide con ninguna en que Turina incluye modulaciones y en que formalmente alterna secciones rítmico-armónicas con una melodía cantable que podemos considerar «de tipo vocal».

Conclusiones: «la soleá sui géneris de Turina»

El interrogante del que hemos partido para la realización de este trabajo ha sido si la pieza *Soleares*, perteneciente al díptico *Homenaje a Tárrega*, de Joaquín Turina, se corresponde en mayor o menor medida con la forma flamenca que da título a la pieza. Nos marcamos como objetivo adscribir de manera justificada la obra de Turina a una de las variantes históricas de las soleares, ya sean las soleares preflamencas, las flamencas, o ninguna de ellas.

El análisis comparativo de diferentes formas de soleares preflamencas y flamencas, nos ha llevado a concluir que la pieza *Soleares* de Joaquín Turina es una mixtura de soleares preflamencas y soleares flamencas con los aportes personales y originales del compositor. La pieza presenta muchos de los rasgos de la soleá preflamenca, con atisbos de lo que sería la soleá flamenca posterior, pero sobre todo, es una soleá sui géneris.

Creemos que Turina, deliberadamente, no imita a compositores de su misma corriente nacionalista ni utiliza de manera evidente las partituras de recopiladores anteriores y coetáneos —como sí ocurría con Falla o Albéniz, por ejemplo—. Tampoco intenta imitar totalmente a la soleá flamenca de su tiempo, sino que crea una soleá original y única en la que se entrelazan estas otras formas existentes. Una soleá a la que también podríamos denominar «soleá académica» o «soleá de Turina».

Confiamos en que este estudio responda también a otro de los objetivos de partida, consistente en resolver algunas de las incógnitas que guitarristas académicos se plantean sobre cómo lograr una interpretación fidedigna de la obra, de manera que el resultado del trabajo propicie investigaciones posteriores de tipo artístico y performativo basadas en el conocimiento adquirido.

Referencias

- BERT, A. (1991). *The Influence of Flamenco on the guitar works of Joaquin Turina*. Arizona [Tesis doctoral, Universidad de Arizona].
- CASTRO, G. (2013). «Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco». *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, 25. https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf.
- FERNÁNDEZ, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.
- Flamenco al Piano 1: Soleá* (Vol. 1). San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.
- Flamenco al Piano 2: Tangos* (Vol. 2). San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.
- Estructuras de la música popular andaluza, preflamenca y flamenca en Iberia de Isaac Albéniz*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://docta.ucm.es/entities/publication/f90ad1a2-f18f-454f-a06c-1b6412e284bd>.
- Flamenco al Piano Soleá: Interpretación, Composición, Acompañamiento al cante, Improvisación*. Amazon Italia Logistica.

- GÉRTRUDIX, F. (2001/2002). *La creatividad musical en Joaquín Turina a través de su música para guitarra*. Cuenca: Studia Academica. Revista de investigación universitaria no. 13, pp. 153-184.
- GÓNGORA, JUAN JACOBO y FERNÁNDEZ MARÍN, LOLA (2024): «El acompañamiento guitarrístico al baile flamenco: el caso de las escobillas de soleá y alegrías». Anuario musical Núm. 79, pp. 150-176.
- HERRERO, O. y WORMS, C. (1996). *Traité de guitare flamenca*. París: Combre.
- HERNÁNDEZ JARAMILLO, J. M. (2002). *La Música Preflamenca. Introducción a la Formación y Evolución Musical de los Diferentes Estilos del Flamenco a Través de la Documentación Musical Escrita*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- LOWSON, H. (2021). *Elementos flamencos presentes em Homenaje à Tárrega, de Joaquin Turina e Sonata Giocosa, de Joaquín Rodrigo: construção de uma interpretação sob a perspectiva do hibridismo musical* [Trabajo Fin de Máster, Universidade Federal de Minas Gerais].
- NÚÑEZ, F. (s.f.). *Jaleos Siglo XIX*. Flamencópolis. https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_antecedente=jaleos-siglo-xix.
- Soleares*. Flamencópolis. https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=soleares
- NÚÑEZ, F. (s.f.). *Terminología*. Flamencópolis. https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_pagina=terminologia.
- OTERO, J. (1912). *Tratado de Bailes*. Sevilla: Tip. de la Guía Oficial. Ojesto, P. (2008). *Las claves del flamenco*. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- PEDROSA, G. (2015). «La Influencia de la guitarra flamenca en la clásica». *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, 28. https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/guitarra_flamenca.pdf.
- ROSSI, H. (1966). *Teoría del Cante Jondo*. Credsa.

Partituras

- ARCAS, J. (1891). «Soleá». En *J. Arcas, Colección de piezas para guitarra*. Hijos de Andrés Vidal y Roger.
- CATEURA, B. (1910). «Soleá para mandolina y piano / popular (transcripción)» [Partitura]. En *Obras escogidas para Mandolina Española y Piano* (pp. 1-7). Ildefonso Alier.
- DAMAS, T. (1872). «13. Soleá, Aire popular de Andalucía» [Partitura para guitarra]. En *T. Damas, El Guitarrista Moderno. Repertorio escogido de composiciones para guitarra compuestas por Tomás Damas*. A. Romero.
- FAUCHER, A. (1995). «Bronce». En *Morao y Oro. Moráito* (pp. 68-84). París: Affedis.
- FAUCHER, A. (1999). «Aires del Puerto Real». En *Sabicas. Rey del Flamenco* (pp. 14-29). París: Affedis.
- HERNÁNDEZ, I. (1883). «Jaleo Jerezano». En *Flores de España: álbum de cantos y aires populares transcritos para piano con letra por Isidoro Hernández*. Madrid: P. Martín.
- OCÓN, E. (1874). «Soledad». En *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares*. Breitkopf & Härtel.
- TURINA, J. (1932). *Homenaje a Tárrega (deux pièces pour guitare)* [Partitura manuscrita autógrafa para guitarra]. Sociedad de Autores Españoles.

*M*EMORIA *A*CADÉMICA
RCSMM 2023-2024

MEMORIA DE RECURSOS HUMANOS Y ALUMNADO RCSMM - CURSO 2024-2025

Junta Directiva

Presidente: Dña. Consuelo de la Vega Sestelo

Vicedirector: D. Pablo Puig Portner

Jefes de Estudios:

Dña. M^a Victoria Rodríguez García

D. Miguel Ángel Quirós León

D. César Ausejo Sisamón

D. Eduardo Anoz Muñoz

Administrador: D. Kepa de Diego Cortázar

Secretaria académica: Dña. Patricia Arbolí López

Consejo de Centro

Presidente: Dña. Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: Dña. Patricia Arbolí López

Jefa de estudios: Dña. M^a Victoria Rodríguez García

Administrador: D. Kepa de Diego Cortázar

Representantes de profesores:

D. José Antonio García Sevilla

D. Yago Mahúgo Carles

Dña. Nerea Rodríguez Pérez

Dña. Uxue Uriz Sucunza

Representantes de alumnos:

D. Javier Castaño Mesa

D. Miguel Martín García

Dña. Saranna Parrilla Cardona

Dña. Jessica Serrano Deltell

Representante del Personal de Administración y Servicios:

Dña. Margarita M^a Ramírez de Santa Pau

Representante del Ayuntamiento:

Dña. Paula Gracia Puertas

Comisión de Ordenación Académica

Presidenta: Dña. M^a Consuelo de la Vega Sestelo

Secretaria: Dña. Patricia Arbolí López

Vicedirector: D. Pablo Puig Portner

Jefes de Estudios:

Dña. M^a Victoria Rodríguez García

D. Miguel Ángel Quirós León

D. César Ausejo Sisamón

D. Eduardo Anoz Muñoz

Jefes de Departamento y Coordinadores de Másteres:

D. Jesús Amigo Fernández Las Heras (Repertorio con Piano)

D. Juan Carlos Báguena Roig (Viento Madera)

Dña. Mónica Balo González (Improvisación y Tecnología Musical)

D. Miguel Bernal Ripoll (Música Antigua)

Dña. Cecilia de Montserrat Campà Ansó (Cuerda)

D. Manuel Jesús Corbacho Gómez (Máster Pianista Acompañante y Repertorista)

D. José Antonio García Sevilla (Viento Metal)

Dña. Marien González Asensio (Máster Didáctica del Lenguaje Musical)

Dña. Aniana Jaime Latre (Piano)

D. Rafael Martín Castilla (Máster Música Española)

D. Francisco Martínez García (Máster Nuevas Tecnologías)

D. Alberto Martínez Molina (Máster Música Antigua)

D. Miguel Ángel Serrano Sánchez (Musicología)

D. Alejandro Saiz San Emeterio (Máster Interpretación Sinfónica)

D. Héctor Sánchez Fernández (Conjuntos)

D. José María Sánchez Verdú (Composición)

Dña. Uxue Uriz Sucunza (Pedagogía)

Personal docente (Curso 2024-2025)

Álamo Orellana, Ana

Alcaraz León, Francisco Javier

Algora Aguilar, Esteban

Alises Valdelomar, Mariano

Amigo Fernández Las Heras, Jesús

Anoz Jiménez, Eduardo

Arbolí López, Patricia

Arias Fernández, Fernando

- Ariza Bueno, Manuel
 Arnau Pastor, Josep
 Ausejo Sisamón, César
 Ávila Sausor, Julián
 Babakhanian, Nan-Maró
 Bágüena Roig, Juan Carlos
 Balo González, Mónica
 Benavides González, Ana María
 Benito Ribagorda, Luis Ángel de
 Bernal Corral, Alberto
 Bernal Ripoll, Miguel
 Bernardo Fernández, Mario
 Blat Barrachina, Clara María
 Bonino Medina, Manuel
 Borrás Grau, Joan Josep
 Caja Martínez, María Perpetua
 Calabuig Palau, Alicia
 Calonge Campo, Santiago
 Campa Anso, Cecilia De Montserrat
 Campillo Santos, Antonio
 Campo Ibáñez, Jesús
 Cano Escriba, Carlos
 Cantos Sánchez, Ismael
 Carra Sáinz De Aja, Alejandro
 Castaño Escorihuela, Cayetano
 Cebolla Rojo, Alberto
 Cermeño Martín, Susana
 Chen Liu, Cheng-I- Victoria
 Civera Sáez, María Amparo
 Comín Fabregues, Luis
 Corbacho Gómez, Manuel Jesús
 Cubas Delgado, José Antonio
 Cuevas Pastor, Ramón Francisco
 Da Fonseca, Luis Augusto
 Daunesse Agud, Francisco José
 Devesa Valera, Gonzalo
 Díaz De La Fuente, Alicia
 Díaz Lobatón, Eduardo Pedro
 Díez Fernández, Consuelo
 Erro Saavedra, Sara
 Esteban Muñoz, Elena
 Fernández Martínez, Vicente
 Fernández Nieto, Juan Carlos
 Fernández Ortiz, Manuel
 Folgueira Castro, Teresa
 Franco Pallás, Joaquín
 Franco Vidal, Elena Tatiana
 Galduf Correa, Simeón
 Garbajosa Cristóbal, Pedro Miguel
 García Álvarez de la Villa, Beatriz
 García Gómez, Jesús
 García Jermann, Ángel
 García Melero, María Lourdes
 García Sevilla, José Antonio
 García Uña, Paula
 García-Barredo Pérez, M. del Patro-
 cinio
 García-Lájara Sánchez-Celemín, Julio
 Garvayo Medina, Juan Carlos
 Garzás García-Pliengo, Raquel
 Gil Arraez, Jorge Juan
 Gómez Bernaldo De Quirós, José Luis
 Gómez Lorente, Pedro Jesús
 Gómez Madrigal, Jesús
 González Asensio, M^a Encarnación
 González Campa, Adela
 González Pérez, Miguel
 González Royo, Aránzazu
 González-Moral Ruíz, María
 Grande Pombo, Óscar Gonzalo
 Guijarro Pérez, Álvaro
 Gurkova Gurkova, Mariana Dimitrova
 Gutiérrez Barrenechea, María Del Mar
 Gutiérrez Gutiérrez, Rodrigo
 Hernandis Oltra, Elías
 Huélamo Gabaldón, Marta Luz
 Huidobro Vega, Ángel
 Infante Alexandre, Marta María
 Jackson, Graham
 Jaime Latre, Aniana
 Jiménez Montes, M^a Carmen
 Kornacher, Bertram

MEMORIAS

Lapaz Lombardo, Enrique
Llanes Muñoz, Francisco Javier
López Román, Alejandro
Lucio-Villegas Sainz de Lara, Cristina
Madrid Morillo, Álvaro
Mahúgo Carles, Yago
Manchado López, Andrés
Manuel González, Irene De
Manzanares Madrona, Cristina
Mariné Isidro, Sebastián
Martín Castilla, Rafael
Martín Ganado, Celia
Martínez García, Francisco
Martínez García-Moreno, María Lourdes
Martínez López, Vicente
Martínez Molina, Alberto
Martínez Navarro, Juan Luis
Martínez Rabanal, Karla
Mas Soriano, Francisco Vicente
Mayor Catalá, Bartolomé
Mazorra Incera, Luis
Millán Capote, Antonio
Molina Alba, Jorge
Molina García, Juan Alberto
Molina Gómez, Mario
Morate Benito, Miguel Ángel
Moreno Rubio, María
Morimoto Otani, Kayoko
Moya Maleno, Juan Lorenzo
Moya Rubio, Francisco Javier
Nedeltcheva Tahtadjieva, Dina
Olite Gorraiz, Alma
Olmos Sáez, Ángel Manuel
Orobiogoicochea Vizcarra, Elena
Otón Martínez, Juan Francisco
Palmer Aparicio, Antonio
Pencheva Pencheva, Zlatka
Pérez Carvajal, Vanessa
Pérez Delgado, Manuel
Pérez Requeijo Pérez, Isabel
Pérez Sánchez, Francisco José
Petitdemange, Carole Barbar Christe
Plata Naranjo, Antonio
Poggio Lagares, Helena
Prego de Oliver Puig de la Bellacasa,
Ignacio
Puig Portner, Pablo Federico
Quirós León, Miguel Ángel
Rey Turiegano, Sergio
Rico Aguilar, Francisco Benjamín
Rodríguez García, M^a Victoria
Rodríguez Pérez, Nerea
Rueda Frías, Enrique
Saiz San Emeterio, Alejandro
Sánchez Fernández, Héctor Jesús
Sánchez Gallardo, Mónica
Sánchez García, Fernando
Sánchez Gómez, Domingo José
Sánchez Verdú José María
Sanz Ayala, Diego
Sanz Hermida, Justo Juan
Saturno Pérez, M^a Alejandra
Serrano Sánchez, Miguel Angel
Sesmero Lorenzo, María Aránzazu
Solinis Aspiazú, Enrike
Somoza De Pablo, Javier
Sprenkeling, Lobke
Suárez Rodríguez, Sergio
Talamante Torres, Celia
Tamaki, Haruko
Torre Gutiérrez, Joaquín
Trápaga Sánchez, Miguel
Turina Serrano, Guillermo Fernando
Uriz Sucunza, Uxue
Valderrama Guerra, Ana María
Vallejo Ortega, Gonzalo
Vallines García, Luis
Vega Sestelo, M^a Consuelo De La
Vidal Moreno, Bruno
Villanueva Carretero, Fernando

Personal de administración y servicios

BIBLIOTECA

Ramírez de Santa Pau, Margarita, Jefa de Biblioteca
Neila Barba, María Aranzazu, Ayudante de Biblioteca
Cebrián Martín, Ángel Manuel, Auxiliar de Biblioteca

MUSEO

Naharro Diestro, Rosa

ARCHIVO HISTÓRICO-ADMINISTRATIVO

Gilgado Gómez, Fernando, Ayudante de Archivo

SECRETARÍA

Menéndez Soria, M^a Isabel, Jefa de Secretaría

De Diego Cortázar, Kepa Andoni Administrador

López Gómez, Ángel, Auxiliar administrativo

Molano Amador, Mercedes, Auxiliar administrativo

Garrido Martínez, Mario, Auxiliar administrativo

Prados García, Lorena, Auxiliar administrativo

AUXILIAR DE CONTROL

E INFORMACIÓN

Andreu Valsera, Antonia María
Bastida Doncel, Ana
Aparicio Ortega, Azucena
Arroyo Sánchez, Nuria
Campos Ortiz, Diana
Pérez Casado, María Natividad
Berdasco González, Marcelino
Coba Cañaveras, Francisca
Crespo Chivo, Pilar

García Moro, Montserrat

Linares Espinosa, Olga

Car Sambo, Evangelina

Martín Recuero, M^a Jesús

Molina Páez, Luz

AUXILIAR DE OBRAS Y SERVICIOS

Alcalde Delgado, Magdalena

Martínez García, Manuel

Casas Martín, Ángel Luis

Millán Viudes, M^a José

Palomino Torres, Mercedes

AUDIOVISUALES

Domínguez de Blas, Miguel Ángel

MANTENIMIENTO

Calle Cuadrado, Manuel

Blázquez García, Florentino

Relación de actividades

- 20/09/2024 Concierto de la Orquesta barroca del RCSMM en el auditorio Manuel de Falla
- 20/09/2024 Concierto de la Orquesta Clásica del RCSMM en el Colegio Oficial de Médicos
- 21/09/2024 Concierto de la Orquesta Sinfónica del RCSMM en el Teatro Monumental
- 21/09/2024 Concierto de la Banda Sinfónica del RCSMM en el Teatro Monumental
- 22/09/2024 Concierto de la Brass Band del RCSMM en el auditorio Manuel de Falla
- 28/09/2024 Concierto de apertura. Máster Nuevas Tecnologías
- 02/10/2024 Clases magistrales de Contrabajo en la sala TLV a cargo de Christoph Wimmer
- 04/10/2024 IX Festival de jóvenes guitarristas en la sala MdF
- 05/10/2024 IX Festival de jóvenes guitarristas en la sala MdF
- 07/10/2024 Romanzas y dúos de zarzuela en la Basílica de San Francisco el Grande
- 09/10/2024 Clases magistrales de trombón a cargo de Gerard Costes en la sala Cubiles
- 12/10/2024 Concierto de Guitarra a cargo de Sergio Calero en la sala MdF
- 15/10/2024 Presentación del número 30 de la revista del RCSMM en la biblioteca
- 17/10/2024 I Encuentro profesional con M^a Antonia Rodríguez en la biblioteca
- 19/10/2024 Encuentros de orientación profesional en el aula 107
- 24/10/2024 Taller sobre la música de R. Schumann para violonchelo a cargo de Alberto Martos
- 27/10/2024 Concierto de Guitarra a cargo de Vera Danilina en la sala MdF
- 04/11/2024 Audición de Violonchelo Barroco en la sala Cubiles
- 06/11/2024 Estreno de instalación sonora en la sala TLV
- 09/11/2024 Concierto presentación del libro «Doce miniaturas para clave a cuatro manos» en la sala MdF
- 12/11/2024 Audición de Viola en la sala MdF
- 12/11/2024 Audición de Viola en el aula 116
- 14/11/2024 II Encuentro profesional con Pablo Berástegui Lozano en la Casa encendida
- 15/11/2024 Clase magistral del máster de interpretación sinfónica a cargo de Ximo Vicedo (Trombón)
- 16/11/2024 Presentación de la XIX edición del concurso internacional de piano Chopin en la sala MdF

- 18/11/2024 Clases magistrales de violonchelo a cargo de David Cruz
19/11/2024 Encuentro con Sofía López Ibor en la sala MdF
22/11/2024 Acto académico de Santa Cecilia en la sala MdF
22/11/2024 Clase magistral del máster de interpretación sinfónica a cargo de María Cámara (Viola)
24/11/2024 Concierto de Guitarra a cargo de Jonas Egholm en la sala MdF
25/11/2024 Clases magistrales de Piano a cargo de Alexander Kandelaki
25/11/2024 Audición de Música de Cámara en la sala MdF
26/11/2024 Audición de Trombón en la sala MdF
26/11/2024 Clases magistrales a cargo de Hakan Hardenberger
27/11/2024 Audición de Violonchelo en la sala MdF
27/11/2024 Audición de Viola en la sala TLV
27/11/2024 Audición de Música de Cámara en la sala TLV
28/11/2024 Audición de Contrabajo en la sala MdF
29/11/2024 Clase magistral del máster de interpretación sinfónica a cargo de Suzana Stefanovic (Violonchelo)
29/11/2024 Homenaje a G. Puccini en la sala Cubiles
29/11/2024 Clases magistrales de Tuba y Bombardino a cargo de Andreu Morell
30/11/2024 Concierto de Navidad en la Basílica de la Milagrosa
02/12/2024 Audición de Fagot en la sala Cubiles
02/12/2024 Audición de Clarinete en la sala Cubiles
02/12/2024 Audición de Fagot en la sala Cubiles
04/12/2024 Audición de Música de Cámara en la sala Cubiles
04/12/2024 Audición de Guitarra en la sala MdF
04/12/2024 Audición de Guitarra en la sala MdF
04/12/2024 Audición de Clave y Clave complementario en la sala J. Cubiles
04/12/2024 Audición de Viola de Gamba en la sala Cubiles
05/12/2024 Ciclo Interpreta. Recital de Violín
05/12/2024 Audición de Violín en la sala MdF
07/12/2024 Concurso Paderewski en la sala MdF
09/12/2024 Audición de Harmoniemusik en la sala MdF
10/12/2024 Audición de Órgano en la sala MdF
10/12/2024 Audición de Guitarra en la sala MdF
11/12/2024 Audición de Viola en la sala Cubiles
11/12/2024 Audición de Trompa en la sala TLV
11/12/2024 Audición de Contrabajo en la sala MdF
12/12/2024 Encuentro de compositores en la biblioteca
12/12/2024 Concierto del grupo de música contemporánea en la sala TLV
12/12/2024 Concierto de Oboe en la sala MdF
12/12/2024 Ciclo Interpreta. Concierto de Oboe

MEMORIAS

- 13/12/2024 Concierto de Flauta en la sala MdF
13/12/2024 Ciclo Interpreta. Concierto de Violín
13/12/2024 Ciclo Interpreta. Concierto de Flauta
14/12/2024 Concierto de Navidad en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Filipinas
14/12/2024 Concierto «Festival Música para el tercer milenio»
15/12/2024 Concierto de Guitarra a cargo de Ema Kapor en la sala MdF
16/12/2024 Audición de Clarinete en la sala Cubiles
16/12/2024 Audición de Clarinete en el aula 116
16/12/2024 Audición de Clarinete en la sala Cubiles
16/12/2024 Audición de Viola en la sala Cubiles
16/12/2024 Audición de Trompeta en la sala MdF
17/12/2024 Audición de Viola en el aula 116
17/12/2024 Audición de Trompa en la sala Cubiles
17/12/2024 Audición de Trompa en la sala Cubiles
18/12/2024 Audición de Música de Cámara en la sala TLV
18/12/2024 Audición de Música de Cámara en la sala TLV
18/12/2024 Seminario de Creación, Ciencia y Tecnología
19/12/2024 Concierto de Piano en la sala MdF
19/12/2024 Ciclo Interpreta. Concierto de Piano
20/12/2024 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
20/12/2024 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
12/01/2025 Concierto de Guitarra a cargo de Mario del Greco en la sala MdF
13/01/2025 Audición de Clarinete en la sala MdF
13/01/2025 Audición de Guitarra en la sala MdF
13/01/2025 Audición de Clarinete en la sala MdF
13/01/2025 Audición de Clarinete en la sala MdF
14/01/2025 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
15/01/2025 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
15/01/2025 Seminario de Creación, Ciencia y Tecnología
15/01/2025 Audición de Trompeta en la sala TLV
16/01/2025 Clase magistral a cargo de la doctora Fátima Moreno en el aula 003
16/01/2025 Audición de Piano en la sala MdF
17/01/2025 Concierto de Piano en el auditorio Manuel de Falla
20/01/2025 Conferencia en la biblioteca a cargo de Carolina Landriscini
21/01/2025 Audición de Viola en la sala MdF
21/01/2025 Concierto de Acordeón en la SEMAP
22/01/2025 Audición de Música de Cámara en la sala MdF
22/01/2025 Concierto de Sonología en la sala TLV

- 22/01/2025 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
22/01/2025 Audición de Música de Cámara en la sala Cubiles
24/01/2025 Clases magistrales a cargo de María Saiz en el aula 003
29/01/2025 Clases magistrales a cargo de José Chanzá en el aula 003
29/01/2025 Clases magistrales a cargo de David Elton en el aula 112
31/01/2025 Concierto de la Orquesta de Cuerda en el Museo del Prado
01/02/2025 Concierto de la Orquesta Sinfónica en el Auditorio Nacional
01/02/2025 Concierto de la Banda Sinfónica en el Teatro Auditorio de San Lorenzo de el Escorial
01/02/2025 Concierto de la Brassband en el auditorio Manuel de Falla
02/02/2025 Concierto de la Orquesta barroca en el auditorio Manuel de Falla
03/02/2025 V Jornadas de Música actual
03/02/2025 Proyección de trabajos de Composición para cine de animación en la sala MdF
05/02/2025 Audición de Clarinete en la sala MdF
05/02/2025 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
06/02/2025 Clase Magistral a cargo de Miguel Espejo en la sala MdF
07/02/2025 Clases magistrales de Trompa a cargo de María Rubio en el aula 002
07/02/2025 Clase magistral a cargo de Roberto Terrón en la sala Cubiles
07/02/2025 Clases magistrales de Piano a cargo de Miguel Borges
08/02/2025 Concierto final del Máster de Nuevas Tecnologías en el auditorio MdF
08/02/2025 Charla a cargo del Doctor Elorriaga en el aula 107
08/02/2025 Charla a cargo de la Dra. María José Sánchez Parra en el aula 107
08/02/2025 Clases magistrales de Tuba y Bombardino a cargo de Raúl Sabiote en la sala Gombau
09/02/2025 Concierto del dúo Melis en la sala MdF
10/02/2025 Jornadas Guitarrísticas anuales Erasmus 2025 en la sala TLV
11/02/2025 Audición de Canto histórico y Traverso en la sala Cubiles
11/02/2025 Concierto del Cuarteto de Violonchelos en la sala CentroCentro
12/02/2025 Seminario de Creación, Ciencia y Tecnología
12/02/2025 Clases magistrales a cargo de Javier Llopis
12/02/2025 Audición de Trombón en la sala Cubiles
13/02/2025 Ciclo Interpreta. Recital de Guitarra en la sala MdF
13/02/2025 Audición de Piano en la sala MdF
14/02/2025 Clase magistral a cargo de María Cámara en el aula 003
14/02/2025 Concierto para Grupo y Vídeo en la sala MdF
14/02/2025 Ciclo Interpreta. Concierto para dos pianos en la sala MdF

MEMORIAS

- 14/02/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Piano
17/02/2025 Clases magistrales a cargo de Dominique Vidal
17/02/2025 Charla con Alberto Posada en la Biblioteca
17/02/2025 Encuentro con Daniele Bravi en el aula 209
19/02/2025 Clases magistrales a cargo de Sofya Melikian en la sala Cubiles
19/02/2025 Encuentro con Cesare Saldicco y Valeria Vetrucchio
19/02/2025 Audición de Contrabajo en la sala MdF
20/02/2025 Concierto de órgano en la Basílica de San Francisco el Grande
20/02/2025 Clases magistrales de Piano a cargo de Andreas Groethuysen
20/02/2025 Concierto de Piano a cargo de los alumnos de RCSMM y CSMA en la sala MdF
21/02/2025 Clase magistral a cargo de Borja Antón en el aula 003
21/02/2025 Concierto del Ensemble de Clarinetes en el Museo del Prado
21/02/2025 Ciclo Interpreta. Recital de Piano
22/02/2025 Taller de improvisación barroca en el aula 206
22/02/2025 II Gala de Musicología en la sala MdF
24/02/2025 Audición de Violín en la sala MdF
25/02/2025 Concierto de Arpa en la Sociedad Matritense a cargo de Giulia Moraca
25/02/2025 Audición de Trompeta en la sala MdF
26/02/2025 Clases magistrales de Trompeta a cargo de Lukas Beno en el aula 102
26/02/2025 Audición de Música de Cámara en la sala Cubiles
26/02/2025 Audición de Trombón en la sala MdF
26/02/2025 Audición de Trombón en la sala MdF
26/02/2025 Audición de Piano complementario en la sala TLV
26/02/2025 Audición de Guitarra en la sala TLV
26/02/2025 Audición de Música de Cámara en la sala Cubiles
27/02/2025 Concierto de alumnos del Departamento de Música antigua en la sala MdF
27/02/2025 El Lied orquestado. En la sala TLV
27/02/2025 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
27/02/2025 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
27/02/2025 Audición de Piano en la sala Cubiles
04/03/2025 Audición de Viola en la sala TLV
04/03/2025 Música de mujeres en las aulas en la sala MdF
04/03/2025 Curso de Fagot a cargo de Marc Engelhardt en el aula 321
05/03/2025 Audición de Música de Cámara en la sala Cubiles
05/03/2025 Audición de Viola en la sala Cubiles
05/03/2025 Audición de Viola en la sala Cubiles
06/03/2025 Ciclo Interpreta. Recital de saxofón

- 06/03/2025 Audición de Contrabajo en la sala MdF
07/03/2025 Audición de Traverso barroco en la sala TLV
07/03/2025 Audición de Guitarra en la sala MdF
08/03/2025 Recital de Viola y Piano en la sala MdF
09/03/2025 Concierto de la Orquesta de Cuerda del CSM en la sala MdF
09/03/2025 Recital de Piano en la Residencia de Estudiantes
10/03/2025 Audición de Violonchelo Barroco en la sala Cubiles
11/03/2025 Curso de Composición y Orquestación a cargo de Fabien Lévy
11/03/2025 Concierto del Grupo de metales en la sala Centro
12/03/2025 Audición de Trompa en la sala Cubiles
12/03/2025 Encuentro de Big Bands en la sala MdF
13/03/2025 Ciclo Interpreta. Recital de Viola en la sala MdF
13/03/2025 Ciclo Interpreta. Recital de Viola en la sala MdF
13/03/2025 Audición de Piano en la sala MdF
14/03/2025 Festival de Percusión
17/03/2025 Audición de Clarinete en la sala Cubiles
18/03/2025 Audición de Guitarra en la sala MdF
18/03/2025 Audición de Clave en la sala TLV
18/03/2025 Conferencia a cargo de Ricardo Barceló en el aula 105
18/03/2025 Audición de Violín barroco en la sala TLV
19/03/2025 Clases magistrales de Piano a cargo de Ana Guijarro
20/03/2025 Clases magistrales de Piano a cargo de Alberto Gómez
20/03/2025 Charla a cargo de Maravillas Díaz en el aula 003
21/03/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Música antigua en la sala MdF
21/03/2025 Ciclo Interpreta. Recital de Saxofón en la sala TLV
23/03/2025 Recital de Violín y Piano en la Residencia de Estudiantes
25/03/2025 Audición de Viola en la sala MdF
25/03/2025 Concierto de Guitarra en la Sociedad Matritense
26/03/2025 Conferencia a cargo de Antonio Fraioli en el aula 003
26/03/2025 Audición de Viola en la sala Cubiles
26/03/2025 Audición de Guitarra en la sala TLV
26/03/2025 Audición de Piano complementario en la sala Cubiles
27/03/2025 Concierto del Grupo de Trompas en la sala MdF
28/03/2025 Curso de Oboe a cargo de Kai Frömbgen
28/03/2025 Concierto de Guitarra en el Museo del Prado
28/03/2025 Concierto de Trompeta en la sala MdF
29/03/2025 Concierto/Presentación en la sala MdF (Saxofón y Piano)
30/03/2025 Concierto de Guitarra en la sala MdF
01/04/2025 Audición de Guitarra en la sala Cubiles
02/04/2025 Concierto de la Big Band en la sala Clamores
02/04/2025 Audición de Guitarra en la sala TLV

MEMORIAS

- 02/04/2025 Audición de Saxofón en la sala Cubiles
02/04/2025 Audición de Saxofón en la sala Cubiles
03/04/2025 Ciclo Interpreta. Recital de Piano en la sala MdF
03/04/2025 Clases magistrales a cargo de Antonio Baciero en la sala MdF
03/04/2025 Audición de Guitarra en la sala MdF
03/04/2025 Audición de Violín Barroco y Viola da Braccio en la sala TLV
03/04/2025 Clases magistrales a cargo de Antonio Baciero en la sala MdF
04/04/2025 Exposición sobre Francisco Casanovas en la biblioteca
04/04/2025 la Atlántida sumergida en el Real Teatro de Retiro
04/04/2025 Audición de Clarinete en la sala Cubiles
04/04/2025 Clases magistrales de Trompeta en el aula 003
05/04/2025 Stabat Mater de Antonin Dvorák en la Iglesia del Perpetuo Socorro

06/04/2025 Clases magistrales de Violín en el aula 003
06/04/2025 Recital de Guitarra en la sala MdF
07/04/2025 Concierto de Música de Cámara en la sala MdF
07/04/2025 Audición de Clarinete en la sala Cubiles
07/04/2025 Audición de Contrabajo en la sala Cubiles
09/04/2025 Encuentro con Hara Alonso en el aula 303
09/04/2025 Audición de Música de Cámara en TLV
09/04/2025 Audición de Trompeta en la sala TLV
10/04/2025 Concierto de Música de Cámara en la RABASF
22/04/2025 Audición de Viola en la sala MdF
22/04/2025 Audición de Viola en la sala MdF
22/04/2025 Audición de Viola en la sala MdF
23/04/2025 Intercambio tecnológico creativo
23/04/2025 Concierto de Música de Cámara en la sala Cubiles
24/04/2025 Encuentro Profesional con Concha Hernández en la Biblioteca
24/04/2025 Audición de Violín Barroco en el aula 112
25/04/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Violín y Viola en la sala MdF
25/04/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Música antigua en la sala MdF
25/04/2025 Gala lírica en el auditorio José Cubiles
25/04/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Música antigua en la sala MdF
26/04/2025 Concierto de Saxofón en la sala MdF
26/04/2025 Concierto de ganadores del concurso «Jesús de Monasterio» en el Ateneo

27/04/2025 Concierto de la Metally Band en la sala MdF
27/04/2025 Concierto de Arpa en la Residencia de Estudiantes
27/04/2025 Misa gregoriana en San Antonio de los Alemanes
27/04/2025 Concierto de Percusión y Piano en la sala TLV
28/04/2025 Audición de Flamenco en el aula 003

- 28/04/2025 Ciclo de Música de Cámara en la sala MdF
28/04/2025 Clases magistrales de Arpa a cargo de Katia Bovo en el aula 211
28/04/2025 Audición de Trompeta en la sala Cubiles
28/04/2025 Audición de Trompeta en la sala Cubiles
29/04/2025 Concierto de cuartetos de cuerda en la Sociedad Matritense
29/04/2025 Clases magistrales a cargo de Therese Fahy en el Aula 115
30/04/2025 Concierto de Piano en la sala Centro
30/04/2025 Audición de Viola en la sala TLV
30/04/2025 Audición de Flauta de Pico en la sala Cubiles
30/04/2025 Audición de Viola en la sala TLV
05/05/2025 Audición de Música de Cámara en la sala Cubiles
06/05/2025 Ciclo siglo XXI en la sala MdF
06/05/2025 Audición de Trompeta en el Aula 102
06/05/2025 Concierto de alumnos de Sonología en la SGAE
07/05/2025 Clases magistrales de Trompeta a cargo de Marcos García en el aula 102
07/05/2025 Concierto de alumnos de Sonología en la SGAE
07/05/2025 Audición de Saxofón en la sala Cubiles
07/05/2025 Audición de Guitarra en el aula 105
08/05/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Violonchelo y Viola
08/05/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Viola en la sala MdF
08/05/2025 Ciclo Interpreta. Concierto del Grupo de Chelos
08/05/2025 Audición de Trompa en la sala MdF
09/05/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Violín y Violonchelo
09/05/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Violín
09/05/2025 Concierto del Grupo de Chelos en el Museo del Prado
09/05/2025 Clase magistral a cargo de Yulia Iglina
09/05/2025 Audición de Traverso en la sala Cubiles
10/05/2025 Estrenos de obras para piano con electrónica en el aula 003
10/05/2025 Concierto del Máster de Nuevas tecnologías en la sala MdF
11/05/2025 Concierto de Viola en la Residencia de Estudiantes
11/05/2025 Concierto de Música de Cámara en la Fundación March
12/05/2025 Concierto de Música de Cámara en la Fundación March
12/05/2025 Audición de Harmoniemusik en la sala Cubiles
13/05/2025 Proyectos finales de alumnos de Composición en la sala Berlanga
14/05/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Viento/Metal
14/05/2025 Concierto del Grupo de Oboes y Fagotes en la Iglesia de los Jerónimos
14/05/2025 Proyectos finales de alumnos de Composición en la sala Berlanga
14/05/2025 Concierto en colaboración con la ESCM en la sala Centro
14/05/2025 Pre recital de Clave en la sala TLV

MEMORIAS

- 14/05/2025 Pre recital de Violín barroco en la sala TLV
14/05/2025 Prerecital de Clave en la sala TLV
14/05/2025 Pre recital de Violín barroco en la sala TLV
15/05/2025 Concierto de Viola y Piano en la sala Cubiles
16/05/2025 Ciclo Interpreta. Concierto de Violín
16/05/2025 Clases magistrales de Trompa a cargo de Manuel A. Fernández en el aula 110
23/05/2025 Clase magistral a cargo de David Mata
23/05/2025 Concierto de Percusión en la sala TLV
27/05/2025 Concierto del Grupo de Violonchelos en la Sociedad Matritense
30/05/2025 Clase magistral a cargo de Javier Albarés
03/06/2025 Cortometrajes y spots publicitarios en el aula CINEMA
04/06/2025 Seminario de Archivística en la Biblioteca
05/06/2025 Seminario de catalogación en la Biblioteca
19/06/2025 Concierto de alumnos del máster de música española en la sala MdF
22/06/2025 Concierto de fagot en la sala MdF
24/06/2025 Entrega de la distinción Biblioteca

Alumnado del RCSMM 2024-2025

ESPECIALIDADES	ITINERARIOS	INSTRUMENTO	Total alumnos
Composición			35
Dirección			24
Musicología			18
Pedagogía			38
Producción y Gestión			6
Sonología			17
Interpretación	A	Arpa	6
		Clarinete	29
		Contrabajo	19
		Fagot	13
		Flauta	24
		Oboe	21
		Percusión	10
		Saxofón	12
		Trompa	22
		Trompeta	23
		Trombón	17
		Tuba	13
		Viola	28
		Violín	62
	Violonchelo	23	
	B	Piano	63
		Guitarra	36
		Acordeón	1
	C	Clave	6
		Órgano	3
		Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco	7
		Flauta de pico	4
		Traverso barroco	3
		Violín barroco	8
		Viola da gamba	2
		Viola da braccio	1
		Violonchelo barroco	1
Canto histórico	8		
TOTALES			603

MEMORIAS

MÁSTER	Nuevas tecnologías de la música actual: creación e interpretación	18
	Pianista acompañante y repertorista	6
	Interpretación e investigación performativa de música española	18
	Didáctica del lenguaje musical	3
	Interpretación sinfónica	12
	Interpretación de música antigua e investigación y recuperación sonora del patrimonio	8
TOTAL		65

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Estimado lector: En previsión de la próxima publicación, en 2026, de la revista nº 33 «Música» del RCSMM —ISSN 0541-4040—, la dirección del Centro y la de la revista le invitan a colaborar a través del envío de cualquier estudio inédito que crea de interés para la comunidad musical. Las categorías a las que pueden adscribirse los artículos que se presenten, las normas de envío y la información relativa al proceso de selección son las siguientes:

Categorías

- Investigación: estudio sobre cualquier tema expresamente musical o relacionado directa o indirectamente con la música, que siga metodológicamente un planteamiento definido de indagación, desarrollo —descriptivo o interpretativo— y presentación de conclusiones.
- Creación: composición musical inédita de corta extensión —máximo: seis páginas—, acompañada de un breve estudio descriptivo o reflexivo que la ilustre en su génesis, estética, en el análisis técnico de los elementos que la constituyen, en su orientación interpretativa y/o pedagógica o en cualquier aspecto trascendente de la misma.
- Ensayo: reflexión, semblanza o argumentación sobre algún tema musical de carácter histórico, social, musicológico, teórico o interpretativo, entre otros.
- Reseña: breve descripción de algún estudio, actuación o trabajo de interés que, en forma de libro, concierto, conferencia o cualquier otro medio de difusión haya sido merecedor de comentario.
- Trabajo de fin de estudios de los alumnos del RCSMM: aquellos profesores que, tutelando oficialmente el trabajo de algún alumno crean que este alcanza la madurez suficiente como para ser publicado en la revista, ya sea por su temática, por la coherencia y organización de sus contenidos o por el nivel de reflexión que contenga, podrán sugerir el envío de dicho trabajo a la dirección de la revista, preferiblemente en un formato de artículo, ajustándolo a una extensión correspondiente a 20 folios. Una vez oído el comité científico y editorial y el departamento del que proceda el/la alumno/a, dicha dirección podrá decidir sobre su publicación en la revista.

Cualquier otra propuesta podrá ser tratada puntualmente con la dirección de la revista para su consideración.

Presentación de los originales y normas de envío

- Los artículos y demás colaboraciones que se envíen para su publicación deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados ni pendientes de aprobación para su publicación en ninguna otra revista. Los artículos y colaboraciones relacionados con proyectos de tesis serán aceptados si pasan el proceso de revisión doble ciego.
- Los manuscritos se entregarán listos para edición con la siguiente estructura: título, nombres de los autores, afiliaciones y breve presentación de cada uno en nota al pie con asterisco, resumen de no más de 200 palabras y de 3 a 5 palabras clave, ambos en español e inglés, introducción, cuerpo del documento, tablas y figuras ubicadas donde pertenecen, conclusión, bibliografía y agradecimientos (si corresponde).
- La lengua de la revista es el español, aceptándose artículos en inglés. Los términos de otras lenguas diferentes al artículo deberán figurar en *cursiva*.
- El manuscrito tiene que cumplir con la norma ISO 690:2024. Se ruega que se use el sistema Harvard (autor, fecha) en las citas bibliográficas en el texto: se citará la fuente dentro del texto utilizando el apellido del autor y el año de publicación, entre paréntesis. Al final del documento, se incluirá una lista de referencias bibliográficas ordenadas por autor y año, donde se proporciona información completa de cada fuente.
- Si el artículo está en español, se regirá por las normas y recomendaciones ortográficas de la Real Academia Española (RAE).
- Las divisiones internas del trabajo se escribirán en negrita e irán separadas del párrafo siguiente por una línea.
- Las comillas utilizadas, tanto en citas literales como en referencias bibliográficas, deberán ser siempre latinas —«...»—. Si existe un segundo nivel dentro de ellas, se utilizarán comillas inglesas —“...”—.
- Las comillas irán siempre **antes** del signo de puntuación y no al revés.
- El número de referencia de las notas a pie de página situado en el cuerpo del artículo deberá ir siempre después del signo de puntuación.
- En el cuerpo del texto no se empleará el subrayado ni la negrita.
- Los números romanos se escribirán siempre en versalitas.
- Se recomienda el uso de la raya —no equivocarse con el guion corto—. Se cuidará de no introducir espacio entre la raya y la palabra siguiente, ni entre el segundo y la palabra anterior. Se utilizarán con preferencia, dejando el paréntesis para las citas abreviadas de bibliografía, fechas que los requieran, y en general para su uso en un segundo nivel de contextualización.
- Las citas literales breves de menos de cuarenta palabras se mantendrán, entrecomilladas, en el cuerpo del texto —no en cursiva—.

- Cuando las citas sean de mayor extensión, se presentarán de forma exenta y sin comillas, sangría de 1,25 para todo el texto, tamaño de letra 10 e interlineado sencillo. La omisión de pasajes en las citas o las intervenciones del autor dentro de la cita se marcarán por medio de corchetes —[...]—.
- Si las citas originales no estuvieran en el idioma del artículo, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota a pie de página.
- Las ilustraciones, figuras y ejemplos musicales deberán ir numerados de forma correlativa y con los pies o leyendas correspondientes debidamente redactados por el autor. Se entregarán en archivo independiente con formato .jpg y con una resolución de, al menos, 300 dpi para su correcta reproducción; para evitar errores, además de en carpeta separada, se incluirán en su correspondiente lugar en el trabajo con su correspondiente pie de ilustración.
- Los títulos de obras se colocarán en cursiva —ej.: vals *Mefisto*—.
- Las diversas formas musicales no figurarán con encabezamiento de mayúsculas, salvo que sea el título propio de una obra de autor —ej.: como apreciamos en las diversas sonatas *da chiesa* de ese siglo; el Concierto para fagot y orquesta del padre Anselm Viola; la Elegía op. 30 de Henri Vieuxtemps—.
- En las referencias de la bibliografía general, los apellidos de los autores se escribirán en versalitas, seguidos del nombre en letra normal o redonda.
- Una obra anónima se citará por el título. En ningún caso se empleará el término ANÓNIMO como encabezamiento.
- Una obra con más de cinco autores principales se citará únicamente al primero, seguido de la indicación «y otros» —*et al.*— en el paréntesis dentro del cuerpo de texto. En la referencia bibliográfica completa final se incluirán todos los autores.
- Una cita nunca debe ser encabezada con los nombres de los autores secundarios —recopiladores, transcritores, editores, etc.—; en este caso se comenzará con el título de la obra citada.
- Los títulos de monografías o revistas se escribirán en cursiva.
- Las sílabas de solfeo, que se escribirán con todas sus letras mayúsculas para evitar confusiones y redundancias con partículas gramaticales y artículos —ej.: SI, FA, MI—.
- Los títulos de artículos y colaboraciones en revistas y publicaciones colectivas se escribirán sin cursiva ni comillas.
- Las indicaciones *latinas cf., op. cit., loc. cit., ibid, idem, vid., passim, olim, sic, supra, infra, apud* y otras semejantes irán siempre en cursiva.
- En aquellos casos en los que un artículo o libro se cite repetidamente, se recuerda que el sistema Harvard consigna el autor, fecha y nº de página.

Las citas bibliográficas en las notas a pie de página se atenderán a los siguientes ejemplos orientativos:

- Monografías (libros) y ediciones:
SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*. Ricordi, 1998, p. 60.
- Artículos de revista y capítulos de libro, actas de congresos, diccionarios y obras colectivas:
IGOA, Enrique. Un nuevo método de análisis en musicología en: *Anuario Musical*, vol. 41 (1986), pp. 229-250.
- Páginas web: Debe especificarse la dirección electrónica con las palabras “Disponible en: y la dirección electrónica, acompañada de la fecha de la última consulta entre corchetes al final de la cita, expresada de la siguiente manera: [consulta: 3-6-2018].

Los artículos **no** sobrepasarán las 20 páginas DIN-A4 a espacio y medio, con tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 e interlineado de 1,5 líneas —para las notas a pie, tamaño 10 e interlineado sencillo—, con justificación completa y márgenes globales de 2,5 cm. —equivalente a folios de 30 a 35 líneas de 80 a 90 caracteres por línea— y sangría de 1,25 para la primera línea de cada párrafo. Pueden añadirse 10 páginas como máximo en el caso que se necesiten incluir ejemplos musicales o bien ilustraciones, láminas, gráficos u otro tipo de apéndices.

Los permisos de publicación para la documentación presentada deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que pudieran derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.

Próximamente se hará una convocatoria para publicación de artículos —*call for papers*— que se anunciará en diversos medios como la página web de la revista y redes sociales del RCSMM. Proceso de selección de artículos

Los artículos serán evaluados siguiendo un proceso de doble revisión «ciega» y por pares.

Los autores recibirán, en un plazo aproximado de un mes desde la recepción de su artículo, una notificación sobre la evaluación de este, indicándose en cada caso si el artículo es aceptado en su totalidad, aceptado con alguna modificación pertinente o no aceptado. Las modificaciones o precisiones de los artículos aceptados, si fueren requeridas por los evaluadores, deberán ser enviadas a la dirección electrónica de la revista en un plazo máximo de diez días a partir de la fecha en que hayan sido devueltos los artículos a sus autores con tal fin, para su posterior publicación.

En el caso de la publicación de los Trabajos de Fin de Estudios de alumnos del RCSMM, éstos figurarán como único autor, indicándose en nota el tutor del trabajo y la especialidad cursada, sin admitirse coautoría.

La Dirección y el Comité Científico y Editorial de la revista se reservan el derecho a invitar a algún investigador o estudioso de reconocido prestigio a que presente un trabajo inédito de merecida difusión.

NOTA: Se advierte de que la revista “Música” está en proceso de digitalización. Se ruega, que, en caso de querer enviar un manuscrito, se contacte antes con revista@rcsmm.es por si fuese necesario el envío del manuscrito mediante plataforma o plantilla normalizada.



RCSMM
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MUSICA DE MADRID