

Los usos intertextuales en las obras homónimas sobre «Madre, la mi madre» de tres compositores españoles de distintas generaciones musicales

Miriam Perandones
Universidad de Oviedo

Resumen

Amadeo Vives (1871 - 1932), Adolfo Salazar (1890 - 1958) y Matilde Salvador y Segarra (1918 - 2007), autores españoles de tres generaciones musicales diferentes, han utilizado el texto «Madre, la mi madre» para la composición de sus obras homónimas para voz y/o distintas agrupaciones instrumentales. La fuente literaria usada se encuentra en la novela ejemplar *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes: se trata de una transcripción de un cantar popular que estaba en boga en el tiempo en que se escribió esta novela, es decir, alrededor de 1612. Esto implica una relación intertextual literaria, pero también musical.

Es por ello que se realizará un análisis intertextual de las obras musicales poniendo el foco en el análisis de los recursos musicales arcaicos utilizados y los tratamientos estilísticos de cada obra. El objetivo es determinar el significado de la selección de esta fuente literaria y las características de su recreación en música a partir del pensamiento estético de cada uno de los compositores y desde los diferentes contextos culturales e históricos en que se gestan.

Abstract

Amadeo Vives (1871 - 1932), Adolfo Salazar (1890 - 1958) and Matilde Salvador and Segarra (1918 - 2007), Spanish authors from three different musical generations, have used the words «Madre, la mi madre» for the composition of their homonymous works for voice and / or different instrumental groups. The literary source of this text is the novela ejemplar *El celoso extremeño* by Miguel de Cervantes, where we can find a transcription of a popular song in vogue at the time of writing this novel, i.e. around 1612. This implies a literary intertextual relation, but also a musical one.

That is why we will carry out an intertextual analysis of the musical works by focusing on the analysis of the archaic musical resources and the stylistic treatments used for each work. The goal is to determine the meaning of the selection of this literary source and the characteristics of its recreation in music as they arise from the aesthetic thought of each one of the composers and from the different cultural and historical contexts in which the songs are created.



INTRODUCCIÓN

Según Querol Gavaldá (2005), la producción de Cervantes ofrece dos tipos de canción: popular y culta, y «Madre, la mi madre» es de tipo popular. Se trata de la transcripción de un cantar que, según el narrador de la novela, estaba en boga en la época y que Cervantes recoge a propósito de *El celoso extremeño*¹. Rodríguez Marín (*apud* Querol Gavaldá, 2005: 87), siguiendo otras fuentes, como *El mayor imposible*, de Lope de Vega, en la que se habla de interpretar «una letrilla, aunque no es nueva», apunta que todavía se cantaban en 1615. Por tanto, se trata de una obra que remite directamente al patrimonio musical literario y musical español.

Los tres compositores eligen este texto como única fuente de este cantar del siglo XVII, aunque podrían haber escogido otra. En el ámbito literario el propio Cervantes la habría reutilizado en la pieza teatral *La entretenida* (Jornada III) en una versión reducida, y también otros autores del Siglo de Oro la incluyeron en sus obras, como en el caso ya citado de Lope de Vega o Calderón de la Barca².

En el patrimonio musical español existen dos fuentes históricas, musicales a la par que literarias. Se trata de las reelaboraciones polifónicas cultas de esta canción de origen popular; la primera es de Pedro Ruimonte, en la versión a dos y cuatro voces del *Parnaso español de Madrigales y Villancicos* (Amberes, 1614); la segunda es una versión anónima a tres voces que se encuentra en el Cancionero Musical de Turín, sito en la Biblioteca Nacional de esta ciudad³.

Por qué los compositores no eligieron estas fuentes, más cercanas a su especialidad artística, y se decantaron por la referencia literaria cervantina es algo a lo que se trata de responder en este trabajo y que se relaciona con uno de los conceptos clave de este estudio: la tradición o uso del patrimonio cultural español y su recreación como símbolo cultural nacional. Se analizará esta relectura a través de la obra de Cervantes, y su recepción desde distintas corrientes culturales e ideologías políticas en el siglo XX.

¹ El cantar es utilizado en la novela para mofarse del protagonista Carrizales, el celoso extremeño, quien pone guardas a su esposa para velar por su fidelidad, y ella, sin embargo, canta en el estribillo «Madre, la mi madre / guardas me ponéis/ que si yo no me guardo/ no me guardaréis» mientras se encuentra en su casa el pretendiente Loaysa.

² La aparición de estrofas en distintas versiones y su reconstrucción muestran su origen popular. Según Cervantes en *La entretenida*, el estribillo sería una seguidilla. Para un estudio más profundo de la forma literaria y los distintos textos véase Canavaggio, 1990: 111-123. Consúltese también Frenk, 2003, donde señala las fuentes que incluyen a Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, entre otros, además de señalar «menciones», «correspondencias» o «supervivencias».

³ Miguel Querol editó el cancionero en 1989. Anteriormente lo había estudiado Giovanni Maria Bertini. En Youtube es posible escuchar versiones de «Por la puente, Juana», «Vay os, amores» y «Madre, la mi madre» interpretadas por el grupo Orphenica Lyra dirigido por José Miguel Moreno (<http://www.youtube.com/watch?v=OJawqbycKao&list=PL18F5B6D0B541C639>, consulta del 17 de septiembre de 2013). En 2005 el grupo Musica Ficta bajo la dirección de Raúl Mallavibarrena realizó una grabación de algunas de las piezas del cancionero en un cd publicado bajo el sello musical madrileño Enchiriadis.



METODOLOGÍA

El análisis se realizará a partir de los trabajos sobre la intertextualidad en el ámbito musical llevados a cabo por Ivan Nommick (2005) y Julio Ogas (2010). Se analizarán las tres canciones siguiendo la definición ofrecida por Nommick como «el hecho de escribir música sobre música –popular o culta– o de reutilizar formas, técnicas o materiales temáticos pertenecientes al pasado» (Nommick, 2005: 792). Para ello, en primer lugar, se pondrá el foco en el análisis de los elementos históricos utilizados, es decir, las técnicas que el compositor escoge como símbolo de tradición (elementos musicales provenientes de las fuentes históricas en la obra, en caso de que las incluya, o formas o elementos arcaicos de su lenguaje musical en una llamada al patrimonio histórico español). En el proceso se compararán los resultados con las fuentes musicales contemporáneas conservadas y posiblemente consultadas por los compositores: el *Parnaso español* de Ruimonte (1614) y el *Cancionero Musical de Turín*.

En segundo lugar, y siguiendo a Ogas (2010: 246), se describirá la adopción de determinadas marcas estilísticas para referir la «expresión sonora de los principios ideológicos de un compositor».

A través de estos elementos los compositores desarrollan diferentes discursos musicales cargados con distintas significaciones estéticas, culturales y políticas, que son el objeto de este estudio.

«MADRE, LA MI MADRE», DE AMADEO VIVES (1915)

Es esta una obra para voz y piano que forma parte de un ciclo de trece canciones estrenadas en 1915, las *Canciones epigramáticas*, único ciclo cancionístico escrito por este autor, nacido en Collbató en 1876 y muerto en Madrid en 1932. Utiliza en su mayoría textos del Siglo de Oro español, incluyendo obras de Góngora, Trillo y Figueroa, Quevedo y Cervantes, pero también incorpora la letrilla «La manola» de Bretón de los Herreros (1796-1873)⁴, unas seguidillas populares para «El amor y los ojos»⁵ y una colaboración del escritor Sinesio Delgado escrita «Al estilo del siglo XVIII»⁶. A pesar de estas procedencias literarias dispares, todas hacen referencia al patrimonio literario español, en lo que es una reivindicación de la tradición cultural del país. Vives remite a lo que se considera digno de ser resca-

⁴ Quizá utilizase la edición del volumen de 1883 destinado a su obra poética que incluye la Letrilla LI, «La manola». Vives hace una selección de las estrofas de la letrilla, a la que llama «Canción chulesca».

⁵ Vives toma estrofas de diferentes seguidillas y construye una canción. Posiblemente su origen sean los *Cantos populares españoles*, recopilados por Rodríguez Marín (1883), dado que las todas las estrofas se encuentran en su selección de de seguidillas (siguiendo el orden de la canción, nº 1245, 2148, 1134, 2145, 2697 y 1194).

⁶ Delgado señala *Boleros del Corral de la Pacheca*, haciendo referencia al famoso Corral de Comedias madrileño perteneciente a Isabel de Pacheco que fue uno de los primeros de la ciudad en el siglo XVI.



tado, es decir, los textos del Siglo de Oro español, que estaban en pleno proceso de recuperación gracias a los trabajos de investigación del Centro de Estudios Históricos fundado en 1909.

El compositor también busca la recuperación de la tradición teatral española con estas *Epigramáticas*. Vives las reestrena el 11 de noviembre de 1915 en el Teatro Español como complemento o traca final a la representación de la comedia *La dama boba*, de Lope de Vega, de forma que su interpretación entronca directamente con la tradición teatral española en la que después de una comedia, o en su intermedio, se interpretaban canciones u obras breves. De esta manera, la canción española formaba parte de la diversión popular. La recepción crítica de las *Epigramáticas* apoya y también genera este discurso, felicitándose por la regeneración del género cancionístico y su vinculación con la tradición teatral española.

Sin embargo, su estreno absoluto había tenido lugar el 27 de octubre de 1915 en el seno de la Sociedad Nacional de Música en el Hotel Ritz de Madrid con un programa variopinto que incluía sinfonías de Mozart, un *concerto grosso* de Haydn y un cuarteto de Usandizaga. Se realizó en un ambiente burgués e intelectual y obtuvo éxito de crítica, incluyendo la del crítico Adolfo Salazar, que alaba el ciclo por la novedad del género⁷, posiblemente porque la canción de concierto apenas era cultivada por los compositores españoles en estos años. Con este doble estreno Vives presenta la doble condición de sus canciones, culta y popular.

Para este compositor la idea de tradición está íntimamente ligada al concepto de patrimonio nacional, que es donde, según el propio compositor, reside el *alma española*⁸. Vives escoge obras que funcionan como símbolo de la raza, y por tanto, de tradición española, tanto literaria como musical.

La crítica formó parte de este mismo discurso. Santiago Arambiles y Luis García en su «Crónica general» de la publicación *Vida marítima* (31-11-1915) señalan:

Ha sido una feliz iniciativa que el público ha acogido con verdadero entusiasmo y que tiene la ventaja de que hace revivir durante breves instantes aquellas costumbres, aquellos sentimientos, aquel ambiente de españolismo que constituían el alma nacional de los pasados tiempos y que evoca elevados y generosos impulsos.

En la misma línea, Tomás Borrás (1915) se felicita por encontrar «lo más español de la jornada» en las canciones cantadas por la intérprete de las *Epigramáticas*,

⁷ «Las *Canciones epigramáticas* del maestro Vives, última creación de su imaginación tan fértil, y cuya novedad de género nos atraía en gran manera» Salazar, 1915.

⁸ «Los directores de la política española no han tenido casi nunca noción exacta de los valores espirituales de la Nación. Solamente así se comprende el abandono en que están las obras de los grandes polifonistas, (...) el desdén nunca desmentido y jamás interrumpido hacia nuestras zarzuelas, el abandono en que están muchos monumentos de arquitectura nacional, la cantidad de admirables edificios y pequeños templos ruinosos que hay, el sinnúmero de altares, estatuas y frescos que están llegando a su total ruina» Vives, 1917: 5.



Amalia Isaura, y Rogelio Villar (1915), autor vinculado al pensamiento del 98, a la pregunta retórica de si quieren oír música española, se contesta: «vayan a oír las admirables *Canciones Epigramáticas* de Vives, saturadas de sabor de la época».

Al igual que ocurre en otras *Epigramáticas*, en esta canción Vives utiliza elementos arcaicos musicales que remiten al patrimonio musical. En el caso de «Madre, la mi madre», podrían haberse tomado de la versión musical de la obra desde el *Parnaso* de Pedro Ruimonte o del propio Cancionero de Turín, como muestra la existencia de varios elementos en común en el estribillo de Vives que remiten directamente a la melodía subyacente en las obras polifónicas: la direccionalidad melódica, el ritmo ternario pese a los cambios de acento, y la frase musical, que se construye desde los mismos grados. Además, ambas versiones utilizan motivos similares, como la repetición en figuras iguales sobre una misma nota y texto, pero sobre todo el elemento motivico generador de la obra musical de Vives proviene del 'contorno melódico' (siguiendo el concepto de Olivier Messiaen) de la original: un motivo descendente de cuatro notas al final de la frase. Éste se convierte en un motivo *ostinato* (que en el estribillo deviene en *basso ostinato*), recurso arcaico que funciona como símbolo de música 'antigua'.

El compositor utiliza estas referencias históricas dentro de un estilo musical posromántico –que es su marca estilística– ya que su idea de tradición musical incluye el patrimonio histórico sin desdeñar la tradición zarzuelística del siglo XIX y el lenguaje romántico⁹. Este discurso marcará una diferencia fundamental con los otros dos compositores, quienes rechazarán la zarzuela y el patrimonio musical romántico y posromántico del siglo XIX español.

El concepto de tradición está ligado al discurso de la denominada Generación del '98. Vives es un compositor comprometido y preocupado por el 'problema de España' tras el Desastre del 98, tal como muestran sus ensayos y artículos, entrevistas y conferencias jalonadas de comentarios sobre literatura y política, un aspecto del compositor sólo recientemente estudiado en trabajos académicos¹⁰ a pesar de tratarse de una figura musical de primer orden en la historia de la música española. Posiblemente se deba a que Vives es principalmente un compositor de zarzuela, género sistemáticamente denostado desde las primeras décadas del siglo XX por una parte importante de la intelectualidad musical, y, en particular, por el ideólogo de la Generación del 27, Adolfo Salazar. En consecuencia, se ha dejado de lado la vertiente intelectual de Vives, a pesar de que tomó partido en las candentes cuestiones musicales y culturales de su tiempo.

El escritor Azorín (1967: 122) lo había definido como «nuestro músico», integrándolo en su concepto de generación artística, y el propio Vives (1913) se considera parte de esta generación literaria cuando señala, a propósito de Granados:

⁹ El uso de elementos históricos formaba parte del entorno musical y cultural de las primeras décadas del siglo XX: otros compositores, como el compositor y musicólogo Julio Gómez, amigo personal de Vives, proponía la recuperación del pasado musical español y, además, la inclusión de referencias históricas poéticas y musicales en la obra contemporánea, como la tonadilla escénica del siglo XVIII, las Cantigas de Alfonso X el Sabio, el romancero o textos del Siglo de Oro.

¹⁰ Véase también el trabajo de máster de Irene Guadamuro (2012) en el que se aborda el pensamiento estético de Vives a propósito de la zarzuela grande.



Desde hace mucho tiempo tengo el propósito de escribir un comentario sobre los músicos contemporáneos españoles, en el que Granados debe ocupar uno de los primeros lugares. No lo he hecho ya porque precisa antes una revisión de valores artísticos como la que han hecho los literatos de nuestra generación.

Este compositor tiene varios elementos en común con los intelectuales del 98, y en particular con el citado Martínez Ruiz. La afinidad con su pensamiento se hace transparente en la crítica que Vives (1916) hace al *Don Quijote* de Richard Strauss en la que hace una comprensión ‘psicológica’ del Quijote, en una línea similar a la de Azorín, vinculada a la idea del *eterno retorno* de Nietzsche y a la esencia o raza española¹¹.

Otro de los elementos comunes es la preocupación por los clásicos ‘olvidados’ durante las primeras décadas del siglo XX. Así, Azorín sugirió la revalorización de obras del pasado, algunas desdeñadas (como ciertas *Novelas ejemplares*) y atrajo al público a los clásicos. En paralelo, Vives es uno de los pocos autores, y uno de los primeros, en realizar obras de teatro lírico basadas en comedias del Siglo de Oro¹² en el siglo XX, lo que demuestra su interés por unir música y literatura clásica.

En definitiva, Vives colabora en la creación de una mitología que define la personalidad española. Las *Epigramáticas*, y, en concreto, la canción que nos ocupa, son otro ejemplo de la utilización de estas fuentes como símbolo cultural y nacional en el discurso noventayochista. En esta canción Vives no ofrece a Cervantes como mito, sino que desde las *Ejemplares* escoge una obra que funciona como símbolo de la tradición literaria española, muy cercana a la musical, en su llamamiento a la tradición como símbolo de españolidad.

«MADRE, LA MI MADRE», DE ADOLFO SALAZAR (1948)

Adolfo Salazar Palacios (Madrid, 1890- México, 1958) pertenece, según Enrique Franco (1986), a la Generación musical del 14. Fue uno de los críticos más influyentes del primer tercio del siglo XX en España, labor que realizó fundamentalmente a través del periódico *El Sol* donde escribió más de 3 000 artículos en casi ocho años (1923-1930), además de colaborar en otras publicaciones de prensa, tanto general como especializada. Adolfo Salazar ha sido una referencia ineludible para la música española, puesto que dejó un amplísimo legado histórico y estético también en trabajos monográficos de referencia, como *La música contemporánea en España* (Madrid, La Nave, 1929), *La música actual en Europa y sus problemas* (Madrid,

¹¹ En el mismo artículo describe al personaje como símbolo nacional, en la línea del pensamiento contemporáneo que había convertido al Quijote en icono cultural y en un símbolo regenerador.

¹² Puso en música obras de Lope de Vega (*Doña Francisquita* y *La villana*), Francisco de Rojas Zorrilla (*Don Lucas del Cigarral*) y Guillén de Castro (*Talismán*), precisamente cuatro de sus obras más ambiciosas.



Yagués, 1935), *Música y músicos de hoy* (Madrid, Mundo Latino, 1928) o *La música en la sociedad europea* Vol. 1-5 (México, Colegio de México, 1939-1946).

Salazar fue también compositor, aunque su labor más importante la llevó a cabo en el ámbito musicológico, sobre todo a través de la función desempeñada como ideólogo de la Generación musical del 27 en Madrid. Fue, en definitiva, un personaje determinante para la historia de la música española. Aunque comenzó a ser estudiado en el entorno académico por el profesor Emilio Casares, las investigaciones más recientes provienen de los resultados del Seminario Internacional realizado en la Universidad Complutense en torno al cincuentenario de la muerte del musicólogo *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (Nagore et al., 2009).

Salazar estuvo implicado políticamente en el proyecto de la II República, en la que participó directamente como secretario de la Junta Nacional de Música y Teatros líricos, institución dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que debía regular las múltiples manifestaciones de la vida musical española (coros, orquestas, teatros de ópera, enseñanza...), y que, en definitiva, trataba de dar impulso y proyección a la música en el país. Su filiación a la República le hizo exiliarse en 1937 tras el estallido de la Guerra Civil e instalarse en México hasta su muerte (1958). Desde allí se dedicó fundamentalmente a la investigación, y aparentemente apenas mantuvo relación con el mundo cultural español¹³.

En México fundó el grupo Nueva Música, formado por cuatro mexicanos (Carlos Chávez, Blas Galindo, José P. Moncayo y Luis Sandi) y tres españoles entre los que se cuentan Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay, además de él mismo. Este grupo conformó la editorial musical que continúa en la actualidad, Ediciones Mexicanas de Música, y que editará las *Cuatro letrillas que se cantan en las obras de Cervantes para coro a capella* a cuatro voces, donde se encuentra «Madre, la mi madre».

Posiblemente estas *Letrillas* fueran escritas junto con el resto de los integrantes del grupo Nueva Música con ocasión del IV centenario del nacimiento de Cervantes (1947). Como señala Piñero (2007), enumerando las siete obras escritas por los siete integrantes para la ocasión, con este motivo se estrenó una serie de obras creadas a tal efecto. La autora cita a Luis Sandi con su obra *Quisíerarte pedir, Nisida, cuenta*, también para coro a capella; *Homenaje a Cervantes*, de Moncayo, para dos oboes y cuerda; *Suite* para orquesta de Galindo; *Don Quijote de la Mancha*, música escénico-orquestal, de Chávez; la *Oda a Don Quijote* de Bal y Gay para pequeña orquesta; *Epitafio para la tumba de don Quijote*, de R. Halffter para coro a capella, y Salazar con las *Cuatro letrillas*, de las cuales dos pertenecen a textos de las *Novelas ejemplares*: «Madre, la mi madre» basada en el fragmento de *El celoso extremeño*, y la seguidilla «Por un sevillano», de *Rinconete y Cortadillo*¹⁴.

Salazar toma como base sus propios estudios sobre música y Cervantes para la composición de estas obras. Según escribe Salazar en la carta 563 dirigida a

¹³ Según Consuelo Carredano (2008) en la introducción a su epistolario de Adolfo Salazar, no hubo apenas contactos epistolares con la cultura en España.

¹⁴ El ejemplar de las *Cuatro letrillas* conservado en la Fundación Juan MArch fue dedicado a Rodolfo Halffter, con la nota «Todo llega», en 1949.



Luis A. Santullano del epistolario recopilado por Carredano (2008: 685-686), el musicólogo ofreció una conferencia en la Universidad de Harvard sobre la música en tiempos de Cervantes el día 14 de noviembre de 1947 y con casi total seguridad, estas charlas fueron el origen de los dos artículos publicados en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Colegio de México, 1948), con el título «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes»¹⁵.

Las cuatro canciones son ejemplos incluidos en estos dos trabajos. «Los comendadores», que incluye el texto del «Cantar de Gómez Arias» añadido en el entremés *El viejo celoso*, está escrito sobre la endecha «Los comendadores de Calatrava», y está citado en el subapartado «La música en las comedias y en los entremeses» del primer artículo (1948: 42)¹⁶; «Arrojáste el agua, la niña», *cantico* perteneciente a la Jornada II de *La Casa de los Celos* se explica en el subapartado «La música pastoril» (1948: 35). «Madre, la mi madre», se utiliza como ejemplo de letrilla en el subapartado del artículo «La música en las *Novelas ejemplares*» (1948: 49), igual que «Por un sevillano» es un ejemplo de seguidilla en la misma sección (1948: 42).

A través de su postulado estético y el ejemplo de sus propias obras, Salazar pretendía la unión de la vanguardia con la tradición. En su breve catálogo, el ideólogo incluye varias obras que remiten al patrimonio español anterior al siglo XIX, como *Cuatro canciones sobre textos de poetas españoles de los siglos XVI y XVII* (1927), *Romancillo* (1927), *Zarabanda* (1927) o *Tres danzas para combinación antigua* (s/d). El uso de la tradición parte de un parecido presupuesto estético a Vives como encarnación de la esencia nacional, pero Salazar sigue a Ortega y Gasset en un discurso que se desmarca del pensamiento esencialmente nacionalista de los autores de la generación del 98, aunque sin liquidar su herencia, según apunta Canavaggio (2006: 204). Así, Ortega pretende reubicar el mito de Don Quijote en el entorno cultural Occidental, superando el españolista. De forma análoga, Salazar, a través de su búsqueda del ‘nacionalismo universalista’ busca inscribir a la música española en la historia musical de universal. Asimismo, el musicólogo se suma a la estética orteguiana deshumanizadora del arte, plenamente antirromántica, lo que tendrá repercusión en el estilo y lenguaje escogido para la representación musical, que será *neoclásico*.

El ideal salazariano de ‘Nueva Música’ se basa en alcanzar la pureza y la depuración del lenguaje y la forma, lo que lleva consigo una gran simplificación de los elementos musicales, que tiene su modelo en la música del Clasicismo y de los siglos anteriores. Solo acepta el patrimonio histórico español hasta el siglo XVIII, rechazando el estilo romántico y posromántico. Este patrimonio musical histórico ‘válido’ es una herencia del discurso nacionalista de Felipe Pedrell, considerado el ‘padre’ del nacionalismo español, quien había rechazado la música italianizante romántica española por considerar que alejaba a la música de su ‘esencia’ nacional.

¹⁵ Los dos artículos fueron publicados como un capítulo único en su monográfico *La música en Cervantes y otros ensayos* (Madrid, 1961)

¹⁶ Tal como señala Salazar en dicho artículo, el *cantar viejo* de los Comendadores de Calatrava es recogido y armonizado para voz y piano por Lázaro Núñez-Robres en *La música del pueblo*, (Madrid, 1869) quien lo considera un «Romance tradicional» (pp. 66-67).



Salazar recoge este discurso y genera el suyo propio, convirtiéndolo en el lugar común de la historiografía española durante décadas (Carreras, 2006).

El musicólogo valora el patrimonio histórico como fuente de renovación del lenguaje musical. En caso de que no se hiciese con este objetivo, su uso daría lugar a lo que él denomina un 'pastiche', término que posiblemente podría aplicarse a las *Epigramáticas* de Vives en los años 20, aunque no en la fecha de su estreno (véase la crítica de Salazar a las *Epigramáticas* citada más arriba). Con esta postura el musicólogo sitúa a España en la vanguardia musical internacional en los años 20, que en la composición musical tiene su expresión en las obras de Manuel de Falla (*Retablo de Maese Pedro* (1923) y *Concierto para clave y cuatro instrumentos* (1926) y de su protegido Ernesto Halffter, con sus obras de resonancias clásicas, como su *Sinfonietta* (1925) o su ballet *Sonatina* (1928), basado este último en el poema anónimo de Rubén Darío.

La dicotomía entre vanguardia y tradición la desarrolla en su artículo a propósito del *Concierto* de Falla (Salazar, 1927), en que defiende su concepto de tradición ligada a los clásicos –de ahí el término 'clasicismo' que incluye los siglos XVII y XVIII.

Algunas características estilísticas pueden identificarse con las encontradas sobre la partitura de «Madre, la mi madre». En primer lugar, el hecho de que escoja una obra breve *a capella* retrotrae al oyente a prácticas renacentistas, el momento en que Juan del Encina, o, más tardíamente, Tomás Luis de Victoria o el propio Pedro Ruimonte realizan sus composiciones polifónicas. Las obras vocales a varias voces y sin acompañamiento instrumental fueron infrecuentes durante el Romanticismo y primeras décadas del siglo XX, pero son representativas del Renacimiento musical español. Asimismo, esta obra cumple parte de los preceptos estilísticos que él mismo definió. En su caso no usa el patrimonio musical remitiéndose a las fuentes musicales, sino que realiza una relectura del texto con las características de sencillez y perfección formal ligada al uso del estribillo de la letrilla y su correspondencia con la tonalidad, con pequeñas licencias tonales sin trascendencia, que tienen su correspondencia en el estilo neoclásico que, a finales de la década de los 40, empezaba a estar pasada de moda, pero que expresa sus valores estéticos¹⁷. Se trata, en definitiva, de una obra de relativo interés musical, aunque sugestiva en cuanto que reveladora de su personalidad y pensamiento.

El uso de textos de Cervantes en Salazar no es fácilmente comprensible desde el punto de vista estético en la medida en que su referente ideológico, Ortega, está más centrado en la significación simbólica del Quijote que en la del propio escritor. En cualquier caso, Salazar contribuye a la revalorización de Cervantes como fuente de conocimiento musicológico del Renacimiento a través del estudio de las referencias musicales existentes en sus obras. Por otro lado, también alude a la recuperación y puesta en valor del patrimonio histórico español ensalzando los valores nacionales a través de Cervantes desde su exilio, en un entorno americano que se convirtió, en definitiva, en el 'continente' de su 'nacionalismo internacional'.

¹⁷ Por el momento se desconoce si se llegó a estrenar, por lo que no se ha podido realizar un análisis de la recepción.



«MADRE, LA MI MADRE», DE MATILDE SALVADOR (1948)

La compositora Matilde Salvador Segarra (Castellón, 1918 - Valencia, 2007) vinculó gran parte de su catálogo a su región natal, inspirándose en gran medida en fuentes populares, al igual que su marido, el compositor Vicente Asencio (Valencia, 1908-1979), con quien escribió múltiples obras en colaboración.

Gran parte de su obra es para repertorio coral, aunque escribió también ballets y música incidental, pero el grueso de su catálogo es la canción para voz y piano. En su repertorio utiliza textos de autores de variado origen, desde castellanos, como los antiguos trovadores sefarditas, pasando por Lope de Vega, Cervantes, García Lorca, Juan R. Jiménez, y autores de corte regionalista valenciano.

Apenas existen estudios académicos específicos sobre esta compositora. Salvador Seguí (2000) realizó un catálogo de su obra, y en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* su entrada fue realizada por Emilio Casares (2002a). Se añade, además, las *Converses amb una compositora apassionada* que publicó Rosa Solbes en 2007 a propósito de sus conversaciones con la autora¹⁸. Actualmente no hay más trabajos que hayan tratado con algún detenimiento su obra o personalidad artística, por lo que apenas se conoce su discurso estético, aunque sí sus preferencias y gustos musicales.

Por estas razones, no se trabajará desde el pensamiento de la autora, sino desde el contexto musical de la España de posguerra, momento en que compone su «Madre, la mi madre». A esto se unirá el estudio del entorno político-cultural del primer franquismo, que posiblemente condicionara la elección del texto. Asimismo, al igual que ocurre con la obra de Salazar, no existe la opción de analizar el proceso de recepción de la obra aunque, en este caso, se debe a que se trata de un borrador inconcluso y, en consecuencia, no se llegó a estrenar.

Este borrador manuscrito está ubicado en el Legado de la compositora sito en el Instituto Valenciano de la Música (en adelante, IVM). Según el catálogo realizado por Roger Tinnell (2001), se trata de una canción que pertenece al ciclo *Doce canciones* escrito entre los años 1948-1960. Sin embargo, no hay referencias de tal ciclo de canciones en la voz del *Diccionario* ni aparece en el catálogo de Salvador Seguí, ni siquiera en el del propio IVM. Esta obra tampoco pertenece a las más conocidas *Cervantinas*, para voz y piano, que son de fecha posterior (1975)¹⁹. Por otro lado, no se trata de una canción, sino de una obra para voz y, posiblemente, conjunto instrumental, aunque no se puede señalar para qué agrupación concreta estaría escrita.

¹⁸ Una interesante fuente es la tesis doctoral de José Pascual Hernández Farinós (2010), quien trata algo de la obra de Matilde Salvador a través de su marido, Vicente Asencio, como integrante de Grupo objeto de su estudio. En él realiza un repaso de sus querencias estilísticas, como la música francesa o los nacionalistas rusos del grupo de los Cinco, así como su valencianía.

¹⁹ Las *Cervantinas* las conforman las siguientes canciones: *Ronda de San Juan*, *Marinero soy de amor*, *La inútil guarda*, *Un soneto*, *El papel morisco*, *Villancico Trastocado*, *Canto a los ojos*, *Loa a Valencia*, *La puerta florida* y *Cantarcillo burlesco*.



El manuscrito, según el catálogo del Instituto, configura una obra dentro de los *Entremeses*, es decir, música incidental, con fecha del 21 de noviembre de 1947, año del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, lo que hace pensar en una obra inspirada por esta causa. Aún más, el año de composición plantea la posibilidad de que Salvador escribiese esta obra pensando en el concurso musical convocado por el Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes en España, que acabaría ganando quien ha sido considerado el compositor del régimen, Joaquín Rodrigo, con su poema sinfónico *Ausencias de Dulcinea*, en 1948. Sin embargo, «Madre, la mi madre» no pudo tomar parte del concurso porque no utiliza los textos propuestos por el Patronato (Martín Colinet, 2007). Sin embargo, no es descabellado pensar que la compositora abordase su composición, entre otras razones, porque fuese más sencillo conseguir su estreno dentro de un contexto político-cultural en España que celebró y se apropió de Cervantes para su discurso falangista²⁰.

Durante el primer franquismo el 'regreso a la tradición' era uno de los valores primordiales y, a pesar de que no existió un discurso oficial desde el punto de vista musical²¹, uno de los puntos fundamentales, común a las diferentes manifestaciones artísticas, era el uso de elementos del patrimonio histórico.

Ángel Llorente (1995) hace una clasificación del arte en referencia a la arquitectura que podría ser válida para las expresiones musicales, en relación a la tradición desde el punto de vista histórico, ya sea neoclásico o casticista²². En su trabajo, Llorente menciona a la arquitectura como símbolo franquista y describe dos vertientes artísticas: la neoclásica, con el modelo de El Escorial -que remite al pasado imperial- como máximo exponente, y la casticista, que, si bien quiere referirse a la arquitectura folclórica, se entiende más bien como una vuelta a la tradición, a las fuentes esenciales de una 'verdadera España', que es la precapitalista, anterior al siglo XIX. Es un casticismo que puede entenderse desde un punto de vista histórico y que puede trasladarse al ámbito musical, aunque este tema no se trata en este artículo.

Sin embargo, sí se puede enlazar con la vertiente neoclásica el uso del estilo característico del neoclasicismo de vanguardia que llevaron a cabo los compositores de la Generación del 27, y que tuvo continuidad durante el primer franquismo, según Tomás Marco (1989), en lo que se ha venido denominando como neoclasicismo nacionalista. La composición española en estos primeros años del franquismo fue continuista, y por tanto, antivanguardista en los años 40. El discurso falangista enlaza fuertemente con esta manifestación musical, e incluso llega a apropiarse de la figura de Manuel de Falla, quien era un devoto católico y además compositor de música de cualidades *neoclásicas* (Suárez-Pajares, 2010).

²⁰ La mayor parte de la producción de Rodrigo está basada en obras literarias y musicales del Siglo de Oro, y según Melody Dale (2010) se ha dado poca importancia a esta característica.

²¹ Según Gemma Pérez Zalduondo (2001) sí se especificó para las manifestaciones folklóricas (entendidas como esencia del pueblo, depositario de sus rasgos esenciales) y los cantos religiosos.

²² Según este autor, el Escorial, paradigma de la nueva arquitectura franquista por su pureza de líneas octogonal (de pureza formal, se podría añadir) incluye las características de virilidad, ascetismo y voluntad de orden de la Falange.



Por otro lado, tal como señala Pérez, el modelo musical histórico que funcionó como ideal de música nacional fue la música de los polifonistas, compositores que trabajaron en los tiempos gloriosos del Imperio español, algunos coetáneos de Cervantes.

No existen trabajos en el ámbito de la filología hispánica que traten de forma específica la recepción de Cervantes en el primer franquismo, pero a través de este estudio se puede entrever que la figura del escritor funcionó en el discurso del poder como símbolo del régimen. Así, la ocasión del IV Centenario del nacimiento del escritor fue bien aprovechada por el poder político, que se apropió de Cervantes y, con esta excusa, sacó a relucir su simbología fascista.

Es un ejemplo ineludible el que se narra en un artículo de la *Hoja del lunes* dedicado a la asamblea cervantina que tiene lugar por dicho Centenario, en el que se hace una descripción de los actos simbólicos que llevan a cabo²³. En primer lugar, la asamblea acude a El Escorial, emblema arquitectónico del franquismo. Allí visita la tumba de Don Juan de Austria, hermano de Felipe II, impulsor de la construcción del edificio. Don Juan, que derrotó a los turcos en la batalla de Lepanto (en la que participó Cervantes), también ofrece un símbolo del triunfo católico, además de Imperial. El edificio, el Imperio, la religión católica, todos ellos son representaciones del pensamiento del poder, catalizados a través de la figura de Cervantes. Para completar la festividad, se añaden unas ‘Festividades teatrales’ entre las que se cuenta como punto central de interés la interpretación de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla²⁴, en colaboración con la Orquesta Nacional.

Matilde Salvador, además de su propia formación y gusto estético y estilístico, tendría en cuenta estas circunstancias al pensar en poner en música a Cervantes, un autor que aparentemente tiene en el Centenario toda la atención del gobierno fascista.

A pesar de que la compositora no se sintiese vinculada a ninguna escuela, Hernández Farinós describe su estilo musical ligado al impresionismo y nacionalismo y subraya su respeto por la expresión del texto dentro de una línea sobria tonal de resonancias populares. Las características de sobriedad, y el lenguaje conservador, acorde con el régimen, se encuentran en su «Madre, la mi madre», así como el cuidado en la perfección formal. Esta autora se encuadra en lo que Marco ha denominado neoclasicismo nacionalista, en cuanto que utiliza elementos del neoclasicismo (al igual que Salazar) y de la tradición literaria, aunque, en este caso, no incluye la musical. Esto da lugar a un continuismo estilístico con las líneas compositivas anteriores, como se ha señalado más arriba. Ofrecemos un fragmento de la obra que correspondería al estribillo²⁵ dado que no puede consultarse más que en manuscrito.

²³ “La asamblea cervantina, en el Escorial”. *Hoja del lunes*, 6 de octubre de 1947.

²⁴ “El IV Centenario del nacimiento de Cervantes se celebrará en Madrid, El Escorial y Alcalá, del 2 al 9 del próximo octubre”. *Guadalajara*, 24 de septiembre de 1947.

²⁵ Se ha añadido el texto de la letrilla sobre la parte musical que corresponde, aunque no está escrito en la partitura original.



Transcripción de un fragmento de «Madre, la mi madre» de Matilde Salvador

CONCLUSIONES

Revista de lenguas y literaturas

El uso musical del texto «Madre, la mi madre» ejemplifica y define tres situaciones histórico-culturales, políticas, e incluso geográficas, bien diferenciadas. A pesar de ello, en los tres casos se alude a la esencia nacional que reside en elementos del patrimonio cultural español, en un discurso heredero del pensamiento romántico. En esta línea, el personaje de Don Quijote sufrirá en el siglo XX un proceso de mitificación como encarnación del *alma española*, pero su creador, Cervantes, no recibirá tanta atención, al menos por parte de los intelectuales de las primeras décadas del siglo, tanto los vinculados a la Generación del 98 como Ortega y Gasset. No obstante, parece que Cervantes forma parte del proceso de recuperación del legado cultural español que formará una simbología nacional sostenedora de los afanes regeneracionistas del cambio de siglo, y, unos años tarde, la voluntad de universalización.

Amadeo Vives representa un discurso ideológico ligado al regeneracionismo y a la intelectualidad del 98. En su estética y estilo compositivo acoge toda expresión musical española histórica, incluida la del siglo XIX de la que él mismo es continuador, como muestra su versión de la letrilla. El elemento romántico será rechazado, en primer lugar, por Adolfo Salazar, y, más tarde, por la compositora Matilde Salvador, quien continúa los presupuestos estéticos y estilísticos de la generación anterior, al igual que otros compositores contemporáneos en la España de posguerra.

El caso de Salazar y Salvador es especialmente interesante en la medida en que presentan obras homónimas con muchos puntos en común. Ambos utilizan el IV Centenario del nacimiento de Cervantes como impulso creador para la obra sobre texto de *El celoso extremeño* y utilizan un lenguaje y estilo musical similar, de misma raíz estética. Ninguno de los dos utiliza la fuente musical, a pesar de que es probable de que la conocieran, al contrario de lo que hizo Vives. Salazar a través de «Madre, la mi madre» ofrece un discurso ligado a su ideal de nacionalismo universalista mantenido en el extranjero, además de representar políticamente valores



republicanos. En el caso de Salvador no conocemos su ideario político –que podría ser opuesto al régimen franquista–, pero sí sabemos que su «Madre, la mi madre» está enmarcada en un contexto en el que Cervantes es utilizado para ensalzar símbolos y valores falangistas. El caso de estos dos compositores es especialmente significativo en cuanto que dos obras similares en estilo y pensamiento estético encarnan ideologías de orden político contrapuesto.

Bibliografía

- AZORÍN (1967) *Madrid*, Buenos Aires, Losada.
- BERTINI, Giovanni Maria (1946) *Poesie spagnole del Seicento*, Turín, Chiantore.
- BORRÁS, Tomás (1915) «La semana teatral», *La Ilustración Española y Americana*, 22-XI-1915.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1883) *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Imp. de Miguel Ginesta.
- CANAVAGGIO, Jean (1990) «“Madre, la mi madre”. Textes et contextes», *Bulletin Hispanique*, 92-1, pp. 111-123.
- (2006) *Don Quijote. Del libro al mito*, Madrid, Espasa Calpe.
- CARREDANO, Consuelo (2008) *Adolfo Salazar. Epistolario 1912-1958*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- CARRERAS, Juan José (2001) «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore musicale*, 8, pp. 121-169
- CASARES, Emilio (1984) «Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación del 27» *Cuadernos de Música* (Madrid).
- (1992) «Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española», *Cuadernos de Música* (Madrid).
- (2002) «Salazar, Adolfo», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. vol. 9, Madrid, ICCMU, pp. 577-584.
- (2002a) «Salvador Segarra, Matilde», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 9, Madrid, ICCMU, p. 626.
- DALE, Melody (2010) *Intertextuality in the Works of Joaquín Rodrigo and the Spanish Modernists*. University of Tennessee at Chattanooga, <https://www.utc.edu/Administration/DepartmentalHonors/DaleMelody.pdf> (último acceso, 25 de abril de 2013)
- FRANCO, Enrique (1986) «Generaciones musicales españolas», *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*, Madrid, INAEM, pp. 35-37.



- FRENK, Margit (2003) *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*, México, UNAM.
- GUADAMURO, Irene (2012) *La zarzuela grande en Amadeo Vives. Estudio de «La villana»*, Trabajo de fin de máster, Universidad de Oviedo.
- HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (2010) *La composición orquestal valenciana a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes*, Tesis doctoral, U. de Valencia, 2010 <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=21522> (último acceso, 25 de abril de 2013).
- LLORENTE, Ángel (1995) *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- MARCO, Tomás (1989) *Historia de la música española del siglo XX*. Vol. 6. Madrid, Alianza, 1989.
- NAGORE, María, Leticia SÁNCHEZ DE ANDRÉS, y Elena TORRES, Coords. (2009) *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009.
- MARTÍN COLINET, María Consuelo (2007) «Joaquín Rodrigo en el IV Centenario del nacimiento de Cervantes» en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, ed. de B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 415-428.
- NOMMICK, Ivan (2005) «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», *Revista de Musicología*, 28.1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio, 2005), pp. 792-807.
- OGAS, Julio (2010) «El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura» en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso, coord., Madrid, ICCMU, pp. 233-252.
- PERANDONES, Miriam (en prensa) «Amadeo Vives y el espíritu del 98: dos Canciones epigramáticas (1915) escritas sobre las *Novelas ejemplares* (1613)», III Congreso Internacional *Cervantes y el Quijote en la Música. Mito y representación en la cultura europea*. En prensa.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2001) «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1939-1951)» en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936 - 1956)* Actas del Congreso, I. Henares, M. I. Cabrera García, G. Pérez Zalduondo y J. Castillo, eds., Granada; Universidad de Granada, Granada, vol. 2, pp. 83-104.
- PIÑERO, Carmen Cecilia (2007) «Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas» en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*, ed. de B. Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 253-270.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, ed. (1989) *El cancionero musical de Turín. Transcripción y estudio*, Madrid, Sociedad española de musicología.



- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (2005) *La música en la obra de Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed. (1883) *Cantos populares españoles*, Sevilla, Francisco Alvarez y C^a, 1883.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1901) *El Loaysa de El Celoso Extremeño. Estudio Histórico-Literario*, Sevilla, Tip. F. de P. Díaz, 1901, pp. 255-256.
- SALAZAR, Adolfo (1915) «Madrid musical. Crónica de una quincena», *Arte musical*, 31-X-1915, p. 4.
- (1927) «El Concierto de Manuel de Falla. Idioma y estilo. -Clasicismo y modernidad», *El Sol*, 3 de noviembre de 1927.
- (1948) «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes» *Revista de Filología Hispánica*, II.1, pp. 21-56.
- SEGUÍ, Salvador (2000) *Matilde Salvador. Catálogo de compositores*, Valencia Fundación Autor.
- SOLBES, Rosa (2007) *Matilde Salvador: converses amb una compositora apassionada*. Valencia, Tàndem.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (2010) «Una cuestión de Estado: La repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto» en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso, coord., Madrid, ICCMU, pp. 169-186
- TINNELL, Roger (2001) *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española (textos literarios en castellano, catalán, gallego, vasco)*, Granada, Editorial Comares.
- VILLAR, Rogelio (1915) «Teatro Español. Canciones epigramáticas de Vives», *El País*, 12-XI-1915.
- VIVES, Amadeo (1913) *El heraldo de Madrid*.
- (1916) «Don Quijote de Strauss», *Revista Musical Hispano-Americana*, 30-IV-1916.
- (1917) «La música española y su prestigio», *Revista Musical Hispano-Americana*, 28-II-1917, p. 5.