

EL VALS DE AMAYA

Regionalismo, ópera vasca y música española (1879-1920)

Asier Odriozola Otamendi

Euskal Herriko
goi-mailako musika
ikastegia

Centro superior
de música
del País Vasco


musikene

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea


Eresbil

CIP. Biblioteca Universitaria

Odriozola Otamendi, Asier

El vals de Amaya : regionalismo, ópera vasca y música española (1879-1920) / Asier Odriozola Otamendi. – [Leioa]: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial ; [Donostia] : Musikene ; [Errenteria] : Eresbil, D.L. 2022. – XI, 427 p. : il. ; 24 cm. – (Arte Textos ; 10)

Fuentes documentales y bibliografía.: p. [401]-427.

D.L.: BI 01773-2022. – ISBN: 978-84-1319-497-4 (UPV/EHU).

ISBN: 978-84-949780-7-4 (Musikene).

1. Música – País Vasco. 2. Ópera – País Vasco. 3. Identidad colectiva. 4. Nacionalismo.

782(460.15)“18/19”

323.17(460.15)“18/19”



UPV/EHUren Argitalpen Zerbitzuaren Arte Textos sailak Academic Publishing Quality (CEA-APQ) edizio akademikoen kalitatezko zigu-luaren aipua jaso du.

La serie Arte Textos del Servicio Editorial de la UPV/EHU ha sido distinguida con el Sello de Calidad en Edición Académica - Academic Publishing Quality (CEA-APQ).

Imagen de portada/Azalaren argazkia: Javier Ciga, *Sineste zarrak* (1918). Pamplona, Museo de Navarra.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-1319-497-4 (UPV/EHU)

ISBN: 978-84-949780-7-4 (Musikene)

Depósito legal/Lege gordailua: LG BI 01773-2022

«Akaso norbera kanpoan dagoenean
ikusten direlako gauzak argien».

Kirmen Uribe, *Elkarrekin esnatzeko ordua*

Agradecimientos

Este libro es una versión adaptada de mi tesis doctoral, defendida en mayo de 2021, pero que empezó allá por el otoño de 2015. Desde entonces, instituciones, profesores, expertos y otras personas externas al ámbito académico me han ayudado a llevarlo a cabo.¹

El reconocimiento es un gesto de enorme importancia en los inicios y especialmente cuando uno vaga a su suerte. A veces unas palabras de ánimo sincero devuelven la confianza extraviada. Luzia Alberro me abrió las puertas de su despacho y tuvo tiempo e interés para orientarme cuando más lo necesitaba. Lo mismo puedo decir de Maitane Ostolaza. Demostrando gran generosidad, me brindó la posibilidad de realizar una estancia de investigación en el Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporaines (CRIMIC), de la Université Paris IV-Sorbonne, gracias a la cual pude consultar los espléndidos archivos de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra. De la Universitat Pompeu Fabra, tengo parecidas palabras para Tomas Macsoy, quien me invitó, como uno más, a participar en su proyecto wagneriano, y para Lucila Mallart, quien confió en mí para colaborar en su asignatura. No puedo olvidarme tampoco de Natalie Morel Borotra, quien amablemente resolvió algunas dudas que me surgieron a lo largo de la investigación. Tal vez solo sean simples gestos, pero ayudan mucho.

¹ Tal como estipula el artículo 10.8 de la Orden de 2 de mayo de 2018 y de la Orden de 18 de junio de 2019, de la Consejería de Educación, por la que se regulan las ayudas nuevas y renovaciones para el Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador no Doctor, correspondiente a los cursos 2018-19 y 2019-20, debe quedar constancia de que he sido beneficiario de las ayudas predoctorales convocadas por el Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Dichas ayudas financiaron dos de los cinco años que ha durado esta investigación.

Una investigación es un trabajo que bebe de muchas fuentes, y así también varios profesores y expertos han accedido a prestarme su ayuda, aunque fuera brevemente. Si bien sus opiniones me han resultado muy útiles, huelga decir que los argumentos que defiendo en esta tesis son exclusivamente míos. Con todo, debo agradecer las valoraciones, comentarios y consejos de los miembros de mi tribunal de tesis, quienes valoraron mi investigación con la máxima calificación: Esteban Buch (École des Hautes Études en Sciences Sociales), José María Portillo Valdés (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) e Itziar Larrinaga Cuadra (Musikene). Sin duda, sus palabras de ánimo hacen que, pese a las dificultades del mundo académico, uno quiera todavía probar suerte y lanzarse a una aventura incierta. Agradezco también la colaboración de Josu Bijuesca (Universidad de Deusto), Pruden Gartzia (Euskaltzaindia), Teresa Segura, Josep Pich y Javier Díaz-Noci (los tres de la Universitat Pompeu Fabra), María Nagore Ferrer (Universidad Complutense de Madrid), Jurgi Kintana y Mikel Bilbao Salsidua (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), David Irving (CSIC-Milà i Fontanals) e Igor Contreras (University of Huddersfield). Hago extensible mi agradecimiento a las trabajadoras de la Secretaría de Humanidades (especialmente a Isabel Cortés, Àngels Bertran y Rosa Parra) y de Investigación de la Universitat Pompeu Fabra (Pilar Aventín y Neus Martínez), quienes han hecho más fácil y ligero el trasiego burocrático que acarrea una tesis doctoral.

Igualmente, me gustaría que figuraran todas aquellas instituciones y personas que han permitido el acceso y la consulta de material documental de gran relevancia. Incluyo aquí a Nekane Zurutuza (Euskadiko Orkestra), los trabajadores de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la Biblioteca Municipal de Donostia, la Biblioteca Musical Víctor Espinós (Madrid), la Mediateca de Musikene, el Archivo Manuel de Falla (Granada), el Centre de Documentació de l'Orfeó Català, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Catalunya y la Bibliothèque Nationale de France. Merecen una mención especial los trabajadores de dos instituciones clave para este proyecto. De un lado, la familia de la biblioteca Koldo Mitxelena de Donostia, que ha sido una suerte de segunda casa y mi particular torre de marfil donde perderme en mis lecturas; y de otro, el extraordinario equipo humano y profesional del Archivo de Música Vasca Eresbil, que me dio una inmejorable acogida, facilitando el trabajo en todo momento y haciéndome sentir uno más en la oficina. Asimismo, estoy profundamente agradecido tanto a la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea como al Orfeón Donostiarra, los cuales otorgaron el «Premio Orfeón Donostiarra-UPV/EHU» a esta investigación (*ex aequo*, junto al trabajo de Óscar Candendo) en su XXI edición.

Tampoco puedo olvidarme de otras personas que, cada una a su manera, directa o indirectamente, han aportado su granito de arena. Hablo por ejemplo de María Eugenia Abad Goñi y Pilar Alcorta, quienes me echaron una

mano con la ardua tarea de redactar textos jurídicos, porque hasta de derecho se aprende haciendo una tesis doctoral. De antiguos compañeros de máster como Miguel Vega Carrasco, quien me dio la posibilidad de publicar mi primer artículo, o Bàrbara Molas y Marcel Camprubí, ahora colegas de profesión y buenos conocedores de lo que es hacer una tesis. Debo incluir también a Pablo Poveda, quien me resolvió muchas dudas sobre cuestiones técnicas y humanas para viajar a París. Sigo inevitablemente con la pequeña familia que se formó al abrigo del Colegio de España de la Cité Internationale Universitaire de París: Aitor, Victoria, Laura *mates* y Laura *letras*, Raúl, Albert, Ainoa, Ariadna, David, Dani, Álvaro, Francisco, Roberto, Lidia y en especial Loreto, por su generosa ayuda; porque lo vivido aquellos meses hace que todo esto cobre algún sentido. Desde la distancia, pero siempre cercana, Katuscia Darici. Y aunque no haya sido por mucho tiempo, a mis compañeros y compañeras del despacho del Departamento de Humanidades.

Reservo las últimas palabras a quienes han sido mi soporte y raíces, mi faro, a lo largo de esta travesía. Porque en aquel piso de Badal empezó una relación que se ha mantenido durante todo este tiempo, *moltes gràcies per tot* Oriol, Josep y Jordi. En las aguas del Mediterrani, siempre salvadoras, han surgido ideas y emociones que recordaré largamente. Pero nada como volver al hogar y estar con los de siempre. A los amigos y amigas de la Hernaniko Musika Banda, por su apoyo y confianza. Itsaso, Ana y Alex, por soportar mis (me temo que no siempre necesarias) chapas sobre historia. Edurne, por los litros de café que habrán caído en los Tilos. Unai y Maddi, por estar siempre cerca y aguantar mis penas y peroratas contra todo (que no han sido pocas). Y a la *kuadrilla*, por mantenerme con los pies sobre la tierra. Pero no puedo concluir este apartado sin mencionar a las personas que más me han apoyado: los incondicionales, los de casa, la familia, quienes me han proporcionado esa *aurea mediocritas* tan necesaria para realizar una tesis. A ellos dedico este trabajo: a quienes (espero) les encante leer este ensayo y a quienes, desgraciadamente, ya no lo podrán hacer. Porque si no fuera por todos ellos, estas palabras jamás habrían sido escritas. *Zuengatik, zuentzako*.

Hernani, junio de 2022.

Índice

ÍNDICE DE FIGURAS	3
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	7
ÍNDICE DE TABLAS	9
ABREVIATURAS	11
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1. RAPSODIA VASCA: LA MÚSICA DEL FUERISMO	29
1.1. <i>Amaya</i> o los vascos a finales del siglo XIX	33
1.2. El <i>Cancionero vasco</i> de José Manterola (1878-1880) ..	44
1.3. La música en el Consistorio de Juegos Florales Euskaros	50
1.4. Un ritmo, un mito y un problema: el <i>zortziko</i>	73
CAPÍTULO 2. <i>LA NAVARRAISE</i> O LA MALDICIÓN DE <i>CARMEN</i>	95
2.1. <i>La cigarette</i> (1888)	97
2.2. <i>La Navarraise</i> o la « <i>Calvelleria espanola</i> »	106
2.3. <i>Guernica</i> (1895): ¿una renovación fallida?	136
CAPÍTULO 3. <i>LE PAYS DE RAMUNTCHO</i>	151
3.1. La imaginación histórica de Charles Bordes	157
3.2. <i>Ramuntcho y Chiquito</i> : un País Vasco pintoresco en París (1908-1909)	170

CAPÍTULO 4. <i>Y EL ARTE VASCO BAJÓ DE LA MONTAÑA: REGIONALISMO MUSICAL Y DEPURACIÓN ARTÍSTICA EN LA ÓPERA VASCA</i>	199
4.1. La ingeniería musical de Francisco Gascue	203
4.2. La música de la montaña	226
4.2.1. <i>Mendi-Mendiyán</i> (1910)	228
4.2.2. <i>Mirentxu</i> (1910)	247
CAPÍTULO 5. ENTRE LO REGIONAL Y LO NACIONAL: NEGOCIANDO LA ESPAÑOLIDAD DE LA MÚSICA VASCA	263
5.1. <i>En estreta harmonia</i> : contextos y relaciones de legitimación regionalista	264
5.1.1. Malestar periférico y el sueño compartido de <i>l'Espanya nova</i>	266
5.1.2. Voces vascas en Barcelona	276
5.1.3. Una ópera regional: <i>Mirentxu</i> en el Liceu (1913)	281
5.2. El <i>affaire</i> Usandizaga: la polémica en torno a <i>Las golondrinas</i> (1914)	286
5.3. La música vasca en el Madrid de la Gran Guerra.	300
5.3.1. Lecturas en disputa: <i>Mirentxu</i> en Madrid (1915)	302
5.3.2. Guridi en los Conciertos Populares del Círculo de Bellas Artes (1916)	309
CAPÍTULO 6. <i>AMAYA O EL PARSIFAL VASCO</i>	325
6.1. <i>Amaya</i> en Bilbao (1920).	329
6.1.1. Arte y regeneración vasco-española: la ópera vasca en <i>Hermes</i>	332
6.1.2. Proyectos y consensos en torno a <i>Amaya</i>	340
6.2. De ocasos y auroras musicales	355
6.2.1. Bifurcación de caminos: nuevas y viejas estéticas nacionalistas	357
6.2.2. <i>Amaya</i> en el Teatro Real (1923)	378
CONCLUSIONES	391
FUENTES DOCUMENTALES	401
BIBLIOGRAFÍA	409

Índice de figuras

Fig. 1.1.	Antonio María Lecuona, <i>Costumbres vascongadas</i> (1860). Museo de Bellas Artes de Bilbao.	31
Fig. 1.2.	Antonio María Lecuona, <i>Fiesta campestre en las inmediaciones de Durango</i> (h. 1882). Colección particular.	32
Fig. 1.3.	Valentín de Zubiaurre, <i>Ama eskeriari azken agurra</i> (h. 1890-1896). Ilustración de Antonio María Lecuona para la partitura del <i>zortziko</i> compuesto por Zubiaurre con letra original de Felipe Arrese Beitia. (Fuente: BNE, MP/2755/29).	80
Fig. 1.4.	Antonio María Lecuona, <i>Retrato de José María Iparraguirre</i> (1890). Ayuntamiento de Urretxu.	84
Fig. 1.5.	Francisco López-Alén, ilustración conmemorativa de la inauguración de la estatua a Iparraguirre en Urretxu, en septiembre de 1890. (Fuente: <i>Euskal-Erria</i> , II-1890, p. 280).	85
Fig. 2.1.	Decorado de los dos actos de <i>La Navarraise</i> . (Fuente: BnF, Arts du spectacle, 4 ICO THE-3114).	129
Fig. 2.2.	Disposición de la última escena, tras la muerte de Araquil y la locura de Anita (Fuente: CASTELMARY. <i>La Navarraise. Épisode lyrique en 2 actes de Jules Claretie & Henri Cain. Musique de J. Massenet. Mise en scène</i> . París: Heugel & Cie., [¿1894?], pp. 4-6 y 60; BnF, BMO, B-395 (8)).	1331
Fig. 2.3.	Ilustración que recoge los decorados y algunos momentos correspondientes a los tres actos de la ópera <i>Guernica</i> , junto con la imagen de Lafargue caracterizada como Nella. (Fuente: <i>Le Journal (sup. Illustré)</i> , 5-VI-1895; BnF, BMO, Res-2586, p. 15).	139

Fig. 3.1.	Gustave-Henri Colin. <i>Partie de pelot sous les remparts de Fontarabie</i> (1863). Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne.	175
Fig. 3.2.	Imagen correspondiente a la primera escena del Acto V de <i>Ramuntcho</i> . (Fuente: COPEAU, Jacques: «Théâtre National de l'Odéon». <i>Le Théâtre</i> , 1-IV-1908, p. 23; consultado en: BnF, Arts du spectacle, 4.º ICO THE 2541).....	182
Fig. 3.3.	Ilustración de Daniel de Losques (1880-1915) a propósito del estreno de <i>Ramuntcho</i> en el Odéon de París. (Fuente: <i>Le Figaro</i> , 1-III-1908, p. 5).....	187
Fig. 3.4.	Fotografía de los promotores de <i>Chiquito</i> (y sus esposas) asistiendo a una demostración de baile tradicional vasco (Fuente: BnF, Arts du spectacle, RO 3951).	190
Fig. 3.5.	Escena del Acto I, <i>Chiquito</i> . Chiquito y Pantchika se reúnen en los bosques de Olhette. (Fuente: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1-TEP-0008)	193
Fig. 3.6.	Escena del Acto II, <i>Chiquito</i> . Los habitantes de la villa ficticia de Etchemendy bailan un fandango. (Fuente: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1-TEP-0009).	194
Fig. 3.7.	Ilustraciones de Marcel Mültzer para <i>Chiquito</i> . (Fuente: BnF, BMO, D216 OC-1909 (1-6))	196
Fig. 4.1.	Imagen de la escena 13 del segundo acto, con los decorados de Garay, durante una reposición de <i>Maitena</i> en mayo de 1910 (Fuente: <i>Novedades: revista semanal ilustrada</i> , 5-VI-1909).	200
Fig. 4.2.	Decorado del primer Acto de <i>Mendi-Mendiyan</i> , de Eloy Garay (Fuente: Eresbil, K36-0032-02)	230
Fig. 4.3.	Decorado del epílogo de <i>Mendi-Mendiyan</i> , de Eloy Garay (Fuente: Eresbil, K36-0032-01)	230
Fig. 4.4.	María del Camino Béjar caracterizada en el papel de Andrea, en una fotografía dedicada por ella misma a Usandizaga en junio de 1910 (Fuente: Eresbil, A50-368-82)	232
Fig. 4.5.	Portada de la partitura de <i>Mirentxu</i> , obra de Aurelio Arteta (Fuente: Biblioteca de Catalunya, 2009-4-4833)	250
Fig. 6.1.	Manuel Losada, <i>Las Walkirias</i> (h. 1894). Bilbao, Sociedad Filarmónica de Bilbao	327
Fig. 6.2.	Javier Ciga, <i>Sineste zarrak</i> (1918). Pamplona, Palacio de Navarra	345
Fig. 6.3.	Javier Ciga, <i>Abriat</i> (1918). Pamplona, Palacio de Navarra	346
Fig. 6.4.	Eloy Garay, decorado del primer acto de <i>Amaya</i> . (Fuente: BILBAO, Mikel: «Eloy Garay Macua. La ópera vasca en imágenes». <i>Sancho el Sabio</i> , n.º 16, 2002, pp. 47-66)	351
Fig. 6.5.	Eloy Garay, decorado del segundo acto de <i>Amaya</i> . (Fuente: BILBAO, Mikel: «Eloy Garay Macua. La ópera vasca en imágenes». <i>Sancho el Sabio</i> , n.º 16, 2002, pp. 47-66)	351

-
- Fig. 6.6. Eloy Garay, decorado del tercer acto de *Amaya*. (Fuente: BILBAO, Mikel: «Eloy Garay Macua. La ópera vasca en imágenes». *Sancho el Sabio*, n.º 16, 2002, pp. 47-66) 352
- Fig. 6.7. Eloy Garay, decorado del epílogo de *Amaya*. (Fuente: BILBAO, Mikel: «Eloy Garay Macua. La ópera vasca en imágenes». *Sancho el Sabio*, n.º 16, 2002, pp. 47-66) 352

Índice de ejemplos musicales

Ej. 2.1.	Massenet, <i>La Navarraise</i> , escena del recuerdo de la romería de Loyola (Acto I).....	121
Ej. 2.2.	Massenet, <i>La Navarraise</i> , coro de soldados con arabesco (Acto I)	126
Ej. 4.1.	Usandizaga, <i>Mendi-Mendiyan</i> , Acto I – Escena 2, canto campestre de Andrea	244
Ej. 4.2.	Usandizaga, <i>Mendi-Mendiyan</i> , Acto I – Escena 16, tema de amor	245
Ej. 4.3.	Usandizaga, <i>Mendi-Mendiyan</i> , Acto I – Escena 14, tema de Gaizto.....	246
Ej. 4.4.	Usandizaga, <i>Mendi-Mendiyan</i> , Acto I – Introducción, tema del lobo a partir del compás 3	247
Ej. 4.5.	Usandizaga, <i>Mendi-Mendiyan</i> , Acto II – Escena 5, temas de Gaizto y el lobo encadenados	247
Ej. 4.6.	Guridi, <i>Mirentxu</i> , Acto I – Preludio.....	258
Ej. 4.7.	Guridi, <i>Mirentxu</i> , Acto I – Preludio, melodía campestre	259

Índice de tablas

Tabla 1.1.	Relación de obras musicales (partituras) publicadas en la revista <i>Euskal-Erria</i> en el período 1880-1918. (Elaboración propia a través del vaciado de <i>Euskal-Erria</i> entre 1880 y 1918)	75
Tabla 2.1.	Relación ponderada del número de funciones de <i>Carmen</i> entre 1875 y 1914 en la Opéra-Comique de París (a excepción de los años 1877-1882, que no se programó). (Fuente: elaboración propia a partir de la información contenida en: <i>Les Annales du Théâtre et de la Musique</i> , 1875-1914)	132
Tabla 3.1.	Relación de las melodías tradicionales vascas Pierné utilizó basándose en el trabajo de Bordes. (Fuente: elaboración propia a partir de la partitura de Pierné de 1908 y el artículo de Bordes de 1899)	184

Abreviaturas

AMF	Archivo Manuel de Falla (Granada)
BC	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
BnF	Bibliothèque Nationale de France (París)
BMO	Bibliothèque-Musée de l'Opéra (París)
CEDOC	Centre de Documentació de l'Orfeó Català (Barcelona)
KM	Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia-San Sebastián)

Introducción

Presentación

En 1879, un periodista y expolítico carlista publicaba la que seguramente fue una de las novelas más leídas en el País Vasco de final de siglo. Algo más de cuarenta años más tarde, en 1920, su adaptación operística cosechaba un importante éxito tras su estreno en un Bilbao en plena efervescencia nacionalista vasca. La *Amaya* de Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), la novela original, subrayaba la aportación vasca a la llamada Reconquista, piedra angular del discurso nacionalista español. Por su parte, la ópera *Amaya* de Jesús Guridi (1886-1961) fue aplaudida por gran parte de los comentaristas locales, que alabaron su carácter de epopeya en clave nacionalista vasca. Y para mayor ironía, hubo hasta quien la tildó de ópera española cuando se representó, tres años más tarde, en el Teatro Real de Madrid. ¿Cómo logró *Amaya* la ovación unánime de sensibilidades dispares y hacerlo, además, en contextos tan distintos?

La suerte e interpretación de algunas obras artísticas suele depender del marco histórico en el que se consumen, llegando a veces a contravenir las intenciones originales del autor. Así, es habitual que las lecturas originales que subyacen en una obra concreta se difuminen o muten según las expectativas de las sociedades que las recrean. El caso de *Amaya* puede ser ilustrativo de este fenómeno. Algunos de los puntos cardinales que marcan su larga y sorprendente trayectoria (además de varias reediciones de la novela y de su versión operística, existen cómics y hasta una película) ejemplifican la diversidad de sentidos que puede llegar a alcanzar una obra.

Quizá el espacio temporal representado, el lejano siglo VIII en el que se ambienta la novela, sumado a las necesidades modernas de construcción o afirmación identitaria, han facilitado la costumbre de recrear la leyenda de forma más bien imaginativa. Y el mito que se formula en (cualquiera de las) *Amaya* remite siempre al período romántico en el que nació. En cierto sentido, *Amaya* (tanto la novela como, especialmente, sus sucesivas adaptaciones y relecturas) forma parte de la historia del País Vasco y de su lugar respecto a España, ya que todos los contextos que la han rescatado a conveniencia coinciden en recurrir a un imaginario que históricamente ha servido de base discursiva para las formulaciones de las identidades vasca y española. Como se verá, los consensos, discursos y resistencias que se articularon en torno a *Amaya*, así como a otros proyectos líricos y musicales en el País Vasco de entre-siglos, bascularon entre los conceptos de lo vasco y español. De ahí la poco inocente metáfora que da título a esta investigación, que busca reflejar el constante ir y venir de los significados que se proyectaron en las representaciones líricas vascas.

Objetivos

Esta investigación explora la relación que se tejió entre el regionalismo, la ópera vasca y la música española entre finales del siglo XIX y principios del XX. Sin perder la necesaria flexibilidad temporal que exige la investigación histórica, los límites cronológicos de este estudio vienen marcados por dos puntos cardinales del panorama cultural vasco del período de entre-siglos: la publicación de la novela *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1879) del escritor Francisco Navarro Villoslada y el estreno de su adaptación operística *Amaya* (1920), con música de Jesús Guridi. Tomando ambas obras como referencias simbólicas, se pretende abordar el análisis de la empresa artística de la *ópera vasca* desde la perspectiva de la historia cultural. Aun así, no se dejarán al margen otros géneros musicales de la época, directa o indirectamente relacionados con el proyecto lírico, desde la música sinfónica hasta la folklórica. Se entiende la ópera vasca como una serie de obras líricas que conoció su época de mayor creación, difusión y reconocimiento entre las décadas finales del siglo XIX y las de principios del XX, y que se caracterizó por la voluntad de sus promotores (compositores, críticos, libretistas y otros agentes) de construir un teatro lírico *vasco* representativo de los rasgos referenciales y distintivos de la identidad colectiva vasca. Se referirá a ella como una categoría conceptual que engloba un repertorio de obras líricas de distinto signo y características, variando en su tipología en función de su estructura dramático-musical, desde la comedia musical hasta la ópera *stricto sensu*, pasando por modelos intermedios que combinan diálogos y música cantada y orquestal (modelo que se asemejaría al de la zarzuela española o la ópera cómica francesa).

Expresado de forma más concreta, esta investigación presta atención a cómo las dinámicas de construcción regionalista vasca (tanto en el País Vasco peninsular como en el continental, en estrecho vínculo con el espacio parisino) contribuyeron al diseño, definición y promoción de la ópera vasca; a cómo la propia ópera vasca se convirtió en depósito y difusor de aspiraciones artísticas e identitarias de agentes políticos y culturales vasquistas; y a cómo la ópera vasca entró en contacto con los discursos en torno a las formulaciones de la música española. El objetivo principal es averiguar el papel que jugó la ópera vasca en el seno del panorama de la música española de entre-siglos. Asimismo, se tratará de conocer los propósitos ideológicos de sus promotores, de calibrar su significación a escala regional y nacional, y de detallar las lecturas críticas y las claves interpretativas que condicionaron su imaginación y percepción. Se persigue así dar respuesta a la problemática del lugar que ocupó la ópera vasca en relación a las formulaciones de la música española; un asunto que guarda relación, no tanto con aspectos estrictamente musicales, sino con cuestiones de índole ideológica y discursiva ligadas a la construcción de las identidades vasca y española.

Marco teórico

La cuestión de las identidades regionalistas y nacionalistas estará presente constantemente a lo largo de esta investigación, tanto como la ópera. Al tratar de ópera regional o nacional, lo identitario es un factor central. A su alrededor gira el aparato musical: desde la creación hasta la recepción, pasando por la composición y las prácticas culturales asociadas. De ahí que se vaya a prestar especial atención al estudio de la música como «texto, práctica y discurso cultural»,² privilegiando la visión histórica de la experiencia musical, en detrimento de una investigación centrada en el análisis de partituras.

De este modo, a lo largo del libro aparecerán constantemente conceptos como *música vasca* o *música española*, así como *identidad vasca* e *identidad española*. Detrás de estas conceptualizaciones existe una red contingente de experiencias y significados que mutan conforme varían las estructuras sociales y culturales.³ Por ello, emplear tales conceptos no conlleva necesariamente levantar una línea fronteriza insalvable entre ellos. Como se verá, tanto la compatibilidad como la incompatibilidad terminológica y conceptual no viene predeterminada de forma *natural*, sino que se construye y

² ALONSO, Celsa *et alii*: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2010, p. 39.

³ LLANO, Samuel: *Whose Spain? Negotiating 'Spanish Music' in Paris, 1908-1929*. Nueva York: Oxford University Press, 2013, p. 237.

deconstruye constantemente conforme a las transformaciones del contexto histórico.⁴

Las identidades colectivas, aunque con frecuencia tiendan a sostenerse sobre ritos y símbolos *inventados*,⁵ no siempre son entidades autárquicas que surgen *ex nihilo*. Las identidades colectivas responden a necesidades contemporáneas de cohesión social y cultural en torno a nuevas instituciones y fuentes de poder.⁶ Y en el momento de su creación, la cultura y las artes, que rearticulaban y redefinían ciertos elementos preexistentes (lengua, cultura popular, costumbres, etc.), contribuyeron a dotar de contenido y a hacer perceptibles ciertas ideas modernas y seculares como la región o la nación.⁷ En el caso del País Vasco, ya su propia localización transfronteriza invita a pensar que la identidad vasca, comenzada a formularse en el siglo XIX, ni fue unívoca ni emergió de forma aislada y libre de interferencias externas. De la misma manera, las formas de definir y percibir lo vasco variaban según las coordenadas geográficas, temporales e ideológicas. Esta multiplicidad de visiones muestra lo mundano de las identidades, así como del carácter *imaginado* de muchas de sus representaciones.⁸

Estos procesos de construcción de identidades colectivas fueron un fenómeno común y generalizado en la Europa de los siglos XIX y XX, tanto en países ya sólidamente constituidos en lo político como en regiones con aspiraciones de libertad o independencia. En este sentido, la música fue utilizada como un instrumento de creación de identidad, ya que existía la creencia de que la música (y concretamente, la música tradicional) reflejaba claramente la idiosincrasia cultural de un pueblo. Estudiosos y eruditos se volcaron en la tarea de recopilar canciones folklóricas para después publicarlas en artículos académicos o cancioneros. Ese interés estaba motivado por el miedo a que muchas de las expresiones culturales vernáculas se perdieran por efecto de las transformaciones de modernización política (establecimiento de los Estados-nación) y socioeconómica (industrialización, urbanización) de las sociedades europeas. La fascinación por lo tradicional o popular era, por tanto, señal de unas rupturas surgidas en el transcurso de viejas a nuevas formas de vida. No

⁴ NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.; STORM, Eric (eds.). *Regionalism and Modern Europe. Identity Construction and Movements from 1890s to the Present Day*. Londres: Bloomsbury, 2019, p. 349.

⁵ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002 [1983].

⁶ GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza, 1988 [1983].

⁷ THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. París: Éditions du Seuil, 1999; ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater Dolorosa. La imagen de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001, pp. 21-22.

⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1983].

reflejaba la preocupación de un pueblo arraigado por el mantenimiento de su forma de hacer música, sino la ansiedad de una minoría desubicada por las dinámicas de nivelación política, social y cultural. Al mismo tiempo, detrás de tales proyectos identitarios también se escondían intenciones más prosaicas. Las élites o minorías implicadas en la creación y difusión de las identidades colectivas consiguieron conquistar o mantener su hegemonía política y económica mediante discursos y acciones nacionalistas o regionalistas. También en las provincias vascas, donde en el espacio político, económico y cultural brotan y se suceden los mismos apellidos familiares, reproduciendo y actualizando el orden socioeconómico conforme a sus necesidades.

Pero sucede con frecuencia que las ambiciones políticas se camuflan entre partituras. Las recopilaciones y colecciones de músicas populares, habitualmente arregladas para piano, suponen la antesala de ulteriores proyectos nacionalistas de mayor envergadura artística como la ópera nacional. Dicho sea de paso, un género que, pese a los intentos de diversificarla estéticamente (conforme a la variedad de las características de las naciones), pone de relieve ciertos trazos identificadores de la sociedad decimonónica (espacios, actitudes sociales, repertorios, etc.).⁹ Resucitaban viejas leyendas, reconvertidas en épicas nacionales, y la música popular se erigió en cimiento sonoro de los nuevos relatos que hablaban de los jalones identitarios de la nación.¹⁰ En efecto, se constata que las artes han sido parte integrante de los discursos nacionalistas; el cultivo artístico ha contribuido a plasmar formulaciones derivadas o alternativas de la realidad. Y así la música, como también la ópera, posibilitaron también la imaginación y definición de nuevas realidades políticas.¹¹

El caso de la música y de la ópera vascas no es, consiguientemente, un fenómeno aislado. De hecho, muchos países europeos fueron escenario de procesos semejantes.¹² No obstante, no todos partían del mismo punto, ya que la posición de centralidad o periferia (geográfica y cultural) afectaba a las dinámicas de creación y reconocimiento de las músicas nacionales. Durante gran parte del siglo XIX, los lenguajes musicales canónicos (principalmente, el sinfonismo germano del Romanticismo, y la tradición italiana) influyeron decisivamente en la elaboración de las músicas nacionales de los pueblos europeos, especialmente, en los países *periféricos*, principalmente Rusia y España, sin

⁹ OSTERHAMMEL, Jürgen. *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Barcelona: Crítica, 2015, pp. 23-26.

¹⁰ FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. París: Hachette Littératures, 2004, pp. 194-196.

¹¹ SMART, Mary Ann. *Waiting for Verdi. Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815-1848*. Oakland: University of California Press, 2018, pp. 5-10.

¹² RILEY, Matthew; SMITH, Anthony D. *Nation and Classical Music. From Handel to Copland*. Woodbridge: Boydell Press, 2016.

olvidar algunos países del centro y del Este de Europa.¹³ Pero en esta interacción había, como se ha señalado, una «jerarquía espacial entre un centro significativo y una periferia subordinada».¹⁴ De este modo, países como Francia y Alemania (y en el terreno operístico, también Italia) ejercían una influencia determinante, lo cual generó ciertas resistencias en los países periféricos, quienes acabaron buscando lenguajes musicales propios a principios del siglo xx, liberados de las relaciones asimétricas con los centros significantes. Tal como sucedía, como se verá en el capítulo 6, en el caso español. La *españolidad* de la música española poseía rasgos exóticos para el público europeo y esta caracterización reduccionista dejaba poco margen para mostrar facetas nuevas de lo español. O la música española concordaba con lo que se tenía por *español* o no podía ser tal cosa. La superación de esta situación de subordinación se convertiría en el principal acicate de los compositores y críticos que, a inicios del siglo xx, tratarían no solo de situarse y desenvolverse geográficamente en el centro de las operaciones artísticas europeas, sino que tornaría en una suerte de obsesión capaz de dibujar las líneas fronterizas de lo que era y debía ser la música española.¹⁵

La búsqueda de una ópera nacional puede tomarse también como una manifestación de las necesidades de (auto)afirmación nacionalista: la confirmación en forma de espectáculo escénico-musical del talento común debidamente articulado de un pueblo o comunidad, una reunión o intersección de distintas artes como demostración del grado de prestigio artístico y madurez civilizatoria.¹⁶ Pero también como una forma de representar a la nación: su historia, su música, sus danzas, su pueblo y su lengua. En definitiva, la identidad nacional representada tal como *era* (y especialmente, tal como se quería que fuera). Con todo, la construcción de una ópera representativa de un pueblo o comunidad no debe limitarse a una ambición estrictamente nacionalista. Toda obra musical de aspiración identitaria (que reúne una selección del folklore, lo recrea conjugándolo con un estilo musical de prestigio artístico internacional y lo proyecta como síntesis representativa de la esencia histórica y humana de un espacio geográfico concreto) tiene la misión de ser embajadora de un país, comunidad o pueblo. Y la es-

¹³ LAJOSI, Krisztina. *Staging the Nation. Opera and Nationalism in 19th Century Hungary*. Leiden: Brill, 2018, p. 23.

¹⁴ CARRERAS, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 5. La música en España en el siglo xix*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 155.

¹⁵ PARRALEJO MASA, Francisco. *El músico como intelectual. Adolfo Salazar y la creación del discurso de la vanguardia musical española (1914-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019, pp. 228-246.

¹⁶ CURTIS, Benjamin. *Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. Amherst: Cambria Press, 2008, pp. 46-47.

estructura representativa vale tanto para las obras nacionalistas como para las regionalistas. De hecho, se podría argüir que, frecuentemente, la imaginación nacionalista toma como base y se conjuga con los espacios y las representaciones regionales.

En el ámbito español sucede algo similar. Como se tratará de hacer ver en esta investigación, el contenido de lo español se ha basado con asiduidad sobre imágenes regionales, también en lo musical. De hecho, el caso español es tal vez uno de los más interesantes en lo que atañe a la construcción nacional de su identidad musical. Y puede ser un ejemplo especialmente idóneo para comprobar cómo una región copa la representatividad de todo el ámbito nacional. Desde el siglo XIX, gran parte del imaginario asociado a lo español estuvo ligado a tópicos exóticos de inspiración andaluza, si bien en el siglo XX otros imaginarios (principalmente, el castellano) ganarían peso como representativos de lo nacional. Fue entonces cuando una imagen más diversa (o regionalista) de lo nacional adquirió peso en el terreno artístico, en sintonía con la efervescencia política y económica de determinadas regiones. Emergen de estas operaciones unas problemáticas complejas de resolver, pero que merece la pena tratar de definir y aclarar, aplicándolas a la esfera musical: averiguar qué modelos o imaginarios se interpretaron como representativos de la nación, conocer a qué necesidades obedecía esta nacionalización de lo regional y, particularmente, saber quiénes eran los agentes implicados en esta operación, así como los efectos que provocaba esta selección o clasificación.

Conviene, en este sentido, hacer el esfuerzo de vaciar lo español de su contenido; hacer *tabula rasa* y comprender España y lo español como un depósito de ideas e imágenes contingente, y sujeta a discursos y actitudes que circulan entre disciplinas artísticas y coordenadas geográficas. En lo que afecta a sus procesos internos, hay que entender la construcción nacional como una negociación en torno a la correlación de fuerzas políticas, económicas y culturales entre distintos puntos del país: un proceso en el que convergen o chocan diferentes estrategias de establecimiento de la hegemonía política, de control e impulso económico y modelos representativos de fomento y difusión cultural. Un proyecto que puede generar consensos, pero también provocar fricciones que desembocan en un enroque regional.

En el País Vasco de entre-siglos, período en el que emergen multitud de acciones e iniciativas en pro de la cultura vasca, lo identitario impulsa también el fuelle de la música y de la ópera. Se ha tendido habitualmente a valorar esta actividad cultural desde una perspectiva que ha interpretado que toda acción vasquista en lo artístico estaba encaminada a nutrir de contenido a una identidad nacional vasca, potencialmente alternativa a la española. No obstante, la realidad muestra una mayor complejidad en lo político e ideológico. Teniendo en cuenta que el nacionalismo vasco de Sabino Arana

no apareció hasta bien entrada la década de 1890,¹⁷ que tardó años en conseguir una posición hegemónica, y que su trayectoria política fue cambiante o «pendular»,¹⁸ es necesario introducir un importante matiz sobre las actividades culturales vasquistas.

Por un lado, la mayoría de rasgos identitarios nacionalistas no fueron creación exclusiva de Sabino Arana o de sus seguidores.¹⁹ En realidad, gran parte de los signos distintivos de lo vasco emergieron a lo largo del siglo XIX. Por otro lado, estas campañas culturales fueron promovidas tras la finalización de la Tercera Guerra Carlista en 1876 y la consiguiente modificación del régimen foral el mismo año. Es decir, cuando las élites liberales vascas (que habían conseguido mantenerse en el poder durante buena parte del siglo) vieron peligrar su posición en el gobierno de las provincias al constatar que su *statu quo*, íntimamente ligado al mantenimiento del ordenamiento foral, quedaba en entredicho.²⁰ De ahí que la proliferación de actividades culturales respondiera a unas necesidades de reivindicación patriótica que emergieron al calor de la modificación en las relaciones entre las provincias vascas y el Estado.

Por ello, es también necesario observar y entender la identidad vasca (junto con sus representaciones o expresiones, como la música) como un constructo sujeto a dinámicas históricas contingentes. Y en lo que respecta a la construcción de la identidad vasca en el período de entre-siglos, no todo fue nacionalismo vasco. Como se ha señalado, regionalismo y nacionalismo son fenómenos interdependientes y complementarios.²¹ El regionalismo no es una alternativa, sino un fenómeno complementario a la construcción nacionalista, en gran medida porque el discurso regionalista emerge dentro del ámbito de lo nacional. Como discurso cultural y político, el regionalismo se articula gracias a la acción de minorías que quieren dotarlo de sentido y poder. Que acabe evolucionando hacia posturas de corte separatista depende de las dinámicas que rigen las relaciones entre los intereses de los grupos políticos regionales y nacionales. Así, aunque los movimientos regionalistas pudieron contribuir a la emergencia de sentimientos nacionalistas alternativos, no hay razón para pensar que el impulso regionalista llevara necesariamente al separatismo. Cabe

¹⁷ Un estudio muy completo de la evolución del nacionalismo vasco en: CORCUERA ATIENZA, Javier. *La patria de los vascos. Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1903)*. Madrid: Taurus, 2001 [1979].

¹⁸ DE PABLO, Santiago; MEES, Ludger; RODRÍGUEZ RANZ, José Antonio. *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco, I. 1895-1936*. Barcelona: Crítica, 1999.

¹⁹ SÁNCHEZ PRIETO, Juan María. *El imaginario vasco: representaciones de una conciencia histórica, nacional y política en el escenario político, 1833-1876*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias, 1993.

²⁰ PORTILLO VALDÉS, José María. *El sueño criollo. La formación del doble constitucionalismo en el País Vasco y Navarra*. Donostia: Nerea, 2006, pp. 136-137.

²¹ STORM, Eric. *La construcción de identidades regionales en España, Francia y Alemania, 1890-1939*. Madrid: Ediciones Complutense, 2019, p. 26.

así valorar la posibilidad de que las acciones culturales vasquistas pudieran ser consideradas como parte de una cultura nacional española basada en una concepción de lo nacional diversa, en sintonía con la variedad de sus espacios regionales constitutivos.

Estas cuestiones se detallarán con mayor profundidad a lo largo del libro, pero por ahora es oportuno señalar que, atendiendo al contexto histórico e ideológico de sus orígenes, a las personalidades involucradas en su desarrollo, y a los espacios en los cuales se pudo ver, escuchar e interpretar, la ópera vasca estuvo en permanente contacto con espacios musicales y críticos que elaboraron discursos en torno a la música española. Estudiar la ópera vasca reviste una pertinencia de gran valor historiográfico, en particular, si su análisis se sitúa en unas coordenadas que la conectan con los flujos artísticos e ideológicos de su entorno. Valorar la empresa lírica vasca desde la perspectiva del regionalismo no solo puede contribuir a matizar el calado de las acciones nacionalistas en el País Vasco, sino que aporta un punto de complejidad al proceso de expansión vasquista, reforzando así la idea de la permeabilidad y circunstancialidad de la formación de las identidades colectivas. Al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de problematizar el concepto de la música española. Como se verá, las nociones de lo español ni eran estancos ni venían predeterminados por factores inaccesibles o incontrolables. Sumergirse en los discursos sobre lo español en busca de las reacciones que generó la ópera vasca abre la oportunidad de considerar que, pese a las ideas hegemónicas o tradicionales, otros modelos de música española eran posibles.

Estado de la cuestión y planteamiento

Este libro pretende situarse en la intersección de tres narrativas, a saber: el corpus teórico sobre los fenómenos del nacionalismo y el regionalismo, incluyendo sus aplicaciones en el ámbito analítico de los siglos XIX y XX vascos; la literatura existente sobre la música española, tanto en España como en el extranjero; y la tradición historiográfica sobre la música y ópera vascas.

En lo que afecta a la primera de estas líneas, las causas y la personalidad ideológica y política del vasquismo y fuerismo decimonónicos han recibido mucha atención. Destacan sobre todo los estudios que han centrado el interés en su naturaleza, acciones, objetivos y necesidades políticas en el marco de decisivos contextos en lo concerniente a la adecuación de los regímenes forales al nuevo marco constitucional y liberal español, especialmente, tras las guerras carlistas y durante el período isabelino.²² Estas aportaciones explican

²² MOLINA APARICIO, Fernando. *La tierra del martirio español. El País Vasco y España en el siglo del nacionalismo*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005; RUBIO POBES, Coro. *Fueros y Constitución: la lucha por el control del poder*. País Vasco,

cómo la identidad vasca del siglo XIX respondía a pretensiones burguesas de control político y económico, así como a una voluntad por difundir en prensa y literatura nociones de lo vasco en clave eminentemente conservadora y regionalista, de forma similar al proceso de construcción identitaria vivido en Cataluña, en el que se impuso la fórmula del *doble patriotismo*.²³ Aunque en menor medida, la vertiente cultural del vasquismo decimonónico también ha atraído cierto interés, habida cuenta del peso que adquirió la creación cultural en la formación y expansión de la identidad colectiva. Sobresalen los estudios de Jon Juaristi sobre una variedad de plasmaciones literarias que escritores estrechamente vinculados a los aparatos del poder provincial llevaron a cabo de forma profusa y, vista su influencia a largo plazo, se diría que exitosa.²⁴ Sin dejar a un lado la literatura, Coro Rubio ha sabido dar protagonismo a otras actividades culturales vasquistas y situarlas en un análisis centrado en el fomento de la identidad vasca decimonónica, abriendo una veta muy rica para posteriores estudios.²⁵ Siguiendo similares parámetros analíticos aún es posible valorar la producción musical del País Vasco durante el siglo XIX y relacionarla con las dinámicas de construcción identitaria.

En los últimos años, además, la proliferación y consolidación de los estudios internacionales sobre el fenómeno del regionalismo y su relación con las políticas nacionalistas desde el siglo XIX hasta nuestros días han coincidido en destacar no solo la importancia de las estrategias de comunión a pequeña o mediana escala, sino su contribución a la creación de una esfera nacionalista

1808-1868. Bilbao: UPV/EHU, 1997; RUBIO POBES, Coro. *Revolución y tradición. El País Vasco ante la revolución liberal y la construcción del Estado español, 1808-1868*. Madrid: Siglo XXI, 1996; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *La génesis del fuerismo. Prensa e ideas políticas en la crisis del Antiguo Régimen (País Vasco, 1750-1840)*. Madrid: Siglo XXI, 1991; PORTILLO VALDÉS, José María. *Los poderes locales en la formación del régimen foral. Guipúzcoa (1812-1850)*. Bilbao: UPV/EHU, 1987. Un estudio similar en cuanto a contenido e intenciones, aunque centrado en el caso catalán, en: RIQUER, Borja de. *Escolta Espanya. La cuestión catalana en la época liberal*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

²³ FRADERA, Josep Maria. *Cultura nacional en una sociedad dividida. Cataluña 1838-1868*. Madrid: Marcial Pons, 2003. Otros autores han incluido también en sus estudios la cultura tanto del catalanismo de mediados del siglo XIX como del nacionalismo catalán del cambio de siglo. Véanse: MARFANY, Joan Lluís. *Nacionalisme espanyol i catalanitat. Cap a una revisió de la Renaixença*. Barcelona: Edicions 62, 2017; MARFANY, Joan Lluís. *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Empúries, 1996; SMITH, Angel. *Los orígenes del nacionalismo catalán, 1770-1898*. Madrid: Marcial Pons, 2019.

²⁴ Destaca en este sentido el seminal estudio dedicado a la *invención* de lo vasco en la literatura de mediados del siglo XIX. Véase: JUARISTI, Jon. *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Madrid: Taurus, 1987. Un proyecto similar, aunque para el caso navarro, en: IRIARTE, Iñaki. *Tramas de identidad. Literatura y regionalismo en Navarra (1870-1960)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

²⁵ RUBIO POBRES, Coro. *La identidad vasca en el siglo XIX. Discursos y agentes sociales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.