

PRÓLOGO

Joaquín Díaz

HASTA hace muy poco tiempo, autorizadas voces calificaban la situación musical española, al menos durante el siglo XIX y parte del XX, de «tercermundista».¹ Las diferencias con Europa, demasiado patentes y afrentosas a veces, no radicaban sólo en la dedicación de recursos o en las cualidades profesionales, sino en problemas de honda tradición que afectaban como siempre a la educación. De ese estado de cosas, que repercutía en primer lugar sobre los artistas y en segundo término sobre quienes optaran en su vida por la docencia o el estudio de la música, no era Platón el único culpable.² La causa del problema estaba mucho más cercana aunque siguiera teniendo el mismo origen: del siglo XVIII, el de la Ilustración, se recuerdan los debates entre Rameau y Rousseau, el primero defendiendo la racionalidad de la música y más proclive el segundo —que fue quien redactó las páginas dedicadas a la música en la famosa enciclopedia de Diderot— a relacionar la voz y el lenguaje con la naturaleza y su imitación: la abstracción de la música, por tanto, frente a la representación más directa, más tangible, fuese en palabras o en imágenes representativas, de otras artes como la pintura, la escultura y la literatura, o sea, la palabra escrita. Es obvio que el siglo XVIII tuvo figuras musicales indiscutibles

dentro de España, pero lo que fallaba estrepitosamente aquí eran los sistemas de enseñanza de la música y la representación de la misma en los niveles oficiales. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por ejemplo, creada en 1749, se llamaba primitivamente «de las tres nobles artes», aludiendo exclusivamente a la arquitectura, la escultura y la pintura. Sólo Tomás de Iriarte, en su obra *La música* en 1779, y Antonio Gil y Zárate, en 1859, protestaron de dicha ausencia, que era universalmente aceptada por la sociedad española y sus más conspicuos representantes. Aún más, sabedores los académicos madrileños de que se preparaba un decreto ministerial en el que se iba a crear por fin una sección de música en la Academia de San Fernando, se alteraron y elaboraron un informe en el que venían a decir que la música era una cosa bien distinta de las artes plásticas y que «se dirigía exclusivamente al sentimiento, por lo que no era capaz por sí sola de desarrollar una idea moral, sino cuando completaba su pensamiento con la palabra y la poesía». No puede extrañar con estas opiniones que durante los siglos XIX y XX la mejor salida para los músicos fuera la frontera de Irún en busca de ese paraíso en el que la fantasía no estuviese prohibida o proscrita.

Por fortuna, Emilio Castelar, desde su altura intelectual y desde su propia cartera ministerial, influyó lo suficiente para que en mayo de 1873 el Ministerio de Fomento promulgara el decreto por el que se completaba la composición de la Academia de San Fernando con una nueva sección compuesta por doce nuevos académicos. En el decreto se decía taxativamente: «Expresión adecuada y perfecta de los más íntimos sentimientos del espíritu humano, a la vez que instrumento poderoso de educación para los pueblos, la Música, tan desarrollada en nuestros tiempos, tan apreciada

¹ Emilio Casares se expresa así en la introducción a su impagable trabajo *El legado Barbieri* (vol. I, p. XXX).

² Recuérdese la opinión del filósofo sobre poetas y artistas en la *Republica*: «... Si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberlo coronado con cintillas de lana» (*Rep.* 398b).

por todas las naciones cultas, tan rica en genios ilustres y obras inmortales, es merecedora de la protección de los gobiernos libres vivamente interesados en la prosperidad del arte bello, al que va ligado íntimamente el progreso de la especie humana».

La lectura de este texto podría sugerir a una persona poco avisada que antes de ese importante momento no existía interés por la música ni en los gobiernos ni en la sociedad española, si hacemos excepción de escasísimos pero gloriosos personajes. Evidentemente no era así: la música había existido en las iglesias y en los palacios, había crecido gracias a la esplendor de los mecenas, pero también había tenido su representación y su importancia en la vida de las personas, de todas las personas. Si hay algo inseparable de una existencia —desde la cuna hasta la sepultura—, ese algo es la música y, vinculada a ella como el alma al cuerpo, la poesía. Muchos estudiosos —en particular filólogos y etnomusicólogos del siglo xx— han descrito con admiración y sorpresa el instante en que percibieron, por encima de la personalidad de los individuos a los que estaban entrevistando o de las expresiones que estaban recogiendo en su trabajo de campo, la elegancia de la sabiduría tradicional; ese aroma antiguo, ese exquisito trazo que nimbaba las formas y el contenido de aquello que se habían encargado de trabajar y pulir tantas generaciones. Ese instante solía llegar en forma de rayo que descabalgaba y convertía a la persona, como dice el Nuevo Testamento que le sucedió a san Pablo camino de Damasco. El investigador iba distraído, absorto incluso en sus propios pensamientos y una sensación desconocida se cruzaba como una exhalación obligándole a reflexionar o, lo que es lo mismo, a doblar, retorcer o hacer añicos su rígida concepción de las cosas. Menéndez Pidal descubrió ese paraninfo en el Burgo de Osma en forma de lavandera cantora de romances y otros lo percibieron como una curiosidad irrefrenable que les conducía casi obsesivamente a una tierra prometida o a un oasis maravilloso. Ese arte de expresar lo más hondo de la vida humana por medio del lenguaje lo descubrió Torner en un momento probablemente crucial de su vida, cuando su maestro en París, Vincent D'Indy —considerando las circunstancias por las que atravesaba Francia en 1914—, le aconsejó que no regresara a la capital francesa, que retrasase indefinidamente su vuelta al curso de la Schola Cantorum y que dedicase su tiempo a la recogida de materiales de campo en su propia tierra. Torner tuvo la oportunidad de acompañar a Josefina Sela y se encontró con personas capaces de transmitir formas elevadísimas de expresión, aunque incapaces al mismo tiempo de trazar una vocal o una consonante.

En ese descubrimiento de un mundo poético o artístico escrito o dibujado en el aire está, a mi juicio, el asombro y la fascinación de Torner hacia el repertorio oral de tipo tradicional; ese «indefinible encanto que halaga y suspende el ánimo» —según describió alguien la poesía, y en particular la popular— le relacionó con su genoma cultural al tiempo que le abría la puerta de un castillo fantástico jamás descrito en los tratados teóricos ni explicado en los medios académicos. Probablemente en conversaciones con su maestro D'Indy, éste le habría hablado del paisaje como fuente de inspiración (recuérdese que el músico francés la buscaba especialmente en el castillo Des Faugs) y de las melodías populares como base para algunas de sus composiciones («Jour d'été à la montagne», de 1906, por ejemplo, tríptico sinfónico que el autor describe como un día de verano en tres momentos). D'Indy se inspiró para su obra musical en el poema de su primo Roger de Pampelonne «Las horas de la montaña» y probablemente también comentaría con Torner la perspectiva del artista ante esa naturaleza que le servía para dar gracias al Creador. Pero ese entusiasmo por la parte más espiritual del ser humano, patente en toda la obra de D'Indy y motor incluso de su propia vida y trabajo, no tendría tanta importancia en la sensibilidad de Torner como el don de la creatividad humana. Esa capacidad especial para comunicar de forma sencilla lo más trascendental; esa cualidad con la que, generación tras generación, se hacía realidad el repertorio del pueblo, es decir, la selección voluntaria y tradicional de una estética peculiar e identificadora. Torner, en su calidad de artista, de músico, probablemente fue mucho más él mismo que cuando —obligado por un ambiente académico y riguroso— se vio impelido a recorrer los rígidos caminos del método. Pondré sólo un ejemplo, aunque supongo que es representativo y expresivo: Martínez Torner fue el «culpable» de que miles y miles de personas cantasen las mismas canciones tradicionales a partir de la grabación de unos discos, con el coro de las Misiones Pedagógicas, cuya difusión y popularización entra ya dentro del período en que la fonografía es determinante en la divulgación y fijación de los repertorios. No estoy de acuerdo, por ejemplo, con la opinión de Diego Catalán —recordada en este libro por Susana Asensio— de que la versión del «Conde Niño» de Martínez Torner obedeciera a unos criterios «poéticos y musicales verdaderamente lamentables». Estoy seguro de que tampoco al crear esa música y modificar el texto tuvo intención Torner de «degradar» el romance a las versiones de corro o infantiles. El estilo de la tonada conseguida por el músico asturiano es absolutamente popular, la desaparición de las transformaciones de los amantes es coherente y no es extraño por tanto que la gente

lo aceptara con gusto y sin ninguna reticencia. Susana Asensio nos acerca en la parte biográfica de su estudio a ese Torner humano, artista y apasionado para quien el destino se convirtió en fatalidad (incomprensiones, partidismos, envidias, exilio) tantas veces.

En otro orden de cosas, el trabajo ingente y minucioso de la autora en este libro recupera para siempre y de forma

analítica la obra de Torner en el campo de la tradición. Sus estudios musicológicos o filológicos —cuya aceptación o rechazo, como siempre sucede en España, iban más vinculados a las simpatías o antipatías personales o de escuela— obtienen por fin una revisión global en la que se contemplan con rigor las causas y los efectos que determinaron el devenir profesional de un extraordinario comunicador.

INTRODUCCIÓN

EN 2010 se cumplen cien años del primer acercamiento formal de Eduardo Martínez Torner a la Junta de Ampliación de Estudios. Era la primera ocasión en España en que alguien procedente del mundo de la música —en su caso, pianista y compositor— se interesaba por buscar el amparo y la guía de una institución dedicada a la ciencia, y a este gesto, aún hoy infrecuente, quiere rendir homenaje este libro.

El trabajo persigue un doble objetivo. Por un lado, mostrar las fuentes para el estudio de tres repertorios relevantes en Asturias y, por otro, mostrar las aportaciones realizadas por Torner en el campo del estudio de las músicas populares, y no sólo en su *Cancionero* asturiano que, pese a ser su obra más conocida, no es la más representativa de su trabajo. Se pretende desentrañar, de paso, el origen de tantos silencios en cuanto a las aportaciones de Torner: cómo encajaron sus inquietudes en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, cuáles fueron sus principales aportaciones, y cómo se desarrollaron sus trabajos hasta su exilio londinense.

Se ha escrito con moderada amplitud sobre Eduardo M. Torner —como él solía firmar sus trabajos— ya desde los años ochenta, en que su figura comenzó a ser reivindicada de nuevo: su papel pionero, la vastedad de sus investigaciones, y también su falta de reconocimientos en el ámbito académico (Mallo 1980, 1984; González Cobas 1975, 2000, s. f.; Gómez 1989, 1998, 2006, 2009). Sin embargo, pocos han sido los acercamientos desde más allá del ámbito asturiano, y ello a pesar de que la mayor parte de su vida y toda su carrera se desarrollaron lejos de Asturias, en Madrid

y Londres principalmente. Pocos han sido también los trabajos que intentan dilucidar las circunstancias en las que se desenvolvió profesional y personalmente, los contextos en que sus recolecciones tuvieron lugar y en que sus investigaciones vieron la luz. Su trabajo más citado ha sido su *Cancionero* asturiano (1920), aunque dedicó la mayor parte de sus esfuerzos profesionales a abordar el romancero musical español (1923a, 1925, 1935), y fundamentales para él fueron sus trabajos sobre rítmica (1938a, 1938b, 1953) o sobre música antigua (1923b, 1927, 1947), todos ellos pioneros en España.

En esta primera ocasión, mencionada al comienzo, en que Torner se acerca a la Junta, solicita una pensión para realizar trabajo de campo en Asturias. Esta pensión no le es concedida, pero al correr de los años tendrá ocasión de solicitar otras pensiones —algunas de ellas concedidas— y de estrechar relaciones con algunos investigadores de la Junta, compartiendo intereses, conceptos y metodologías de investigación. Esta carta de solicitud nos adelanta en diez años algunas de sus más reconocidas aportaciones a la investigación de músicas populares, aportaciones que se verán publicadas en el *Cancionero* de 1920.

A lo largo de casi tres décadas, hasta su exilio de 1939, Torner canaliza sus intereses, descubre otros nuevos y desarrolla gran parte de sus innovadoras ideas al amparo del Centro de Estudios Históricos de la Junta, bajo la dirección de Ramón Menéndez Pidal, y en colaboración con otros investigadores y estudiosos como Tomás Navarro Tomás, Federico de Onís, Federico García Lorca —con quien comparte su interés por la lírica popular— o Jesús Bal y Gay. En

este tiempo se acerca a gran parte de las músicas populares españolas, y no sólo asturianas, en un afán por descubrir los elementos característicos que las identifican a nivel sonoro y rítmico, sus raíces históricas y las fuentes documentales antiguas que las recogen, así como las relaciones que se establecen entre melodías y textos. Entre todos los repertorios que explora, el de los romances mereció especialmente su atención y estudio. A él dedica muchos años de su vida y de ello se da cuenta en el apartado «Torner y el estudio de los romances».

El cambio epistemológico de estudiar los materiales por su valor intrínseco, a hacerlo por su relevancia social y por lo que nos pueden contar sobre *quiénes hemos sido históricamente*, se dio en la musicología española ya bien entrado el siglo XX, pero en este cambio tuvo mucho que ver el trabajo previo de pioneros, como Torner, que ya habían prestado atención a repertorios de tradición oral cuando en el interés general y académico se privilegiaban los repertorios escritos procedentes de fuentes antiguas —especialmente los cancioneros de tipo histórico— o bien las nuevas composiciones originales —bien fueran pintoresquistas o de vanguardia.

Aquí se repasa la compleja inserción de los estudios musicológicos en el Centro de Estudios Históricos y el papel fundamental que Torner tuvo en el proceso, papel casi único y no continuado en el posterior Instituto de Musicología, fundado en 1943 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona. Lamentablemente, la Guerra Civil española truncó la continuidad de un proyecto que, de haber seguido, quizás hubiera logrado el reconocimiento de la musicología profesional mucho antes en nuestro país, evitando el largo divorcio existente entre los estudios impartidos por el conservatorio, y los de la universidad.¹



¹ Se quiere dejar constancia que este «divorcio» es fundamentalmente español, ya que en otros países la colaboración académica entre conservatorios o escuelas de música, y las universidades o centros de investigación están normalizadas. Un buen ejemplo en este sentido son los países anglosajones con desarrollados estudios musicológicos —también sobre músicas populares— con décadas de antigüedad y reconocidas figuras al frente. En la década de 1930 en España, además, durante un breve periodo de tiempo, el Conservatorio pasó a formar parte de la Universidad y a depender de su rectorado, mientras esperaba su ubicación definitiva en el campus que se estaba construyendo a las afueras de Madrid. Todo el proceso que condujo a este acercamiento fue cercenado desde su base con el estallido de la Guerra Civil y la dictadura posterior.

En este volumen se pretende, además, ofrecer un corpus de piezas, representativo de tres repertorios distintos, que ilustran de forma visible los cambios que las músicas populares han sufrido a lo largo del último siglo.² Los tres repertorios fueron estudiados, como géneros, y comentados por Torner en su búsqueda de los arquetipos musicales de la canción tradicional española, pero con diferente acierto y profundidad. Si los romances son uno de los ejes vertebradores de su trabajo, a los que dedica numerosos estudios y publicaciones, los sones (conocidos genéricamente como bailes de pandero) y las jotás, llaman su atención de manera puntual. Los primeros desde su trabajo de campo en León, y las segundas, por influencia de su maestro Ribera. En total se ofrecen aquí casi quinientas partituras, de las cuales cerca de la mitad pertenece al romancero musical, y el resto a los repertorios de sones y jotás. Entre las piezas del romancero se encuentran las músicas y los textos de las piezas recogidas por Torner en sus encuestas de Asturias, la mayor parte de las cuales han permanecido inéditas hasta hoy. Y este es otro homenaje al autor, parte de cuyos materiales recogidos siguen aún desconocidos para el público interesado. Las fuentes utilizadas se explicitan más adelante, en el apartado correspondiente.

Se han escogido para representar estos repertorios sólo las piezas cantadas, es decir, aquellas en las que se combinan textos y músicas, porque también fueron estas piezas las que mayor interés y curiosidad despertaron en Torner. El marco geográfico cubierto por esta obra es fundamentalmente Asturias, pero los límites se amplían en el caso de los sones, ya que su territorio natural, la montaña suroccidental astur-leonesa, cubría ambos lados de la frontera administrativa. No se ha ampliado esa frontera en los otros dos repertorios por razones diferentes: en el caso de los romances, porque Torner había realizado numerosas y extensivas encuestas en León, que están siendo localizadas en la actualidad, y que darían en sí para un extenso romancero musical leonés compilado y transcrito enteramente por él; en el caso de las jotás, porque no se dispone de archivos sonoros nuevos para transcribir³ que ampliaran hoy lo ya escrito sobre el tema, especialmente por Manzano (1995).

² Aquí los adjetivos de *tradicional* o *popular* serán sinónimos, ya que las músicas que componen estas fuentes son populares precisamente porque son de tradición oral.

³ Además, la cultura tradicional de Castilla y León, en general, ha gozado de una mayor atención por parte de las instituciones, de manera que existen numerosos trabajos publicados al respecto, v. g. Díaz Viana y Manzano (1989). De todas maneras, las jotás procedentes del noroccidente de León que se han podido transcribir también son contempladas en este volumen.



De las muchas clasificaciones posibles para las piezas, se han investigado aquellas ensayadas por Torner y, finalmente, se sigue el orden para los tres repertorios de una de sus primeras obras, el *Cancionero* compilado en Asturias. En el caso de los romances quizá esto sorprenda, por ser un corpus para el que Torner había ensayado clasificaciones alternativas y específicas. Con todo, la clasificación propuesta por Torner para su corpus asturiano también tiene objeciones —que se explicitarán más adelante— aunque no le restan valor, sino que, por el contrario, ilustran y contextualizan las dificultades de la aplicación de criterios estrictamente musicológicos para el análisis de piezas de tradición oral. De todo ello se trata en el apartado correspondiente a la ordenación de las piezas.

No se pretende en este volumen agotar los análisis posibles de las piezas aquí transcritas, ni sus relaciones con otras piezas y géneros. Por el contrario, el objetivo primordial es presentar las fuentes para que estén disponibles para el estudio.

Una mirada atenta a las piezas ofrece un muestrario de los principales cambios que las músicas tradicionales han sufrido desde que Torner las recogiera por primera vez hasta la actualidad. Si el repertorio de romances nos ofrece melodías características, y otras menos específicas pero, en general, con la sencillez propia de las melodías pensadas para acompañar textos de carácter narrativo —en general sencillas, repetitivas, monótonas, fáciles de recordar—, los otros dos repertorios nos ilustran el cambio sufrido por las piezas de baile, mucho más acelerado y drástico. En el caso de los sones —uno de los repertorios de supervivencia más arcaica de la península— se puede apreciar la modalidad presente en gran parte de las melodías, los básicos ritmos binarios de subdivisión ternaria, o los textos, a medio camino entre el lirismo arcaico del romance y la copla moderna. En el caso de la jota —el repertorio más extendido a lo largo del siglo XX por Asturias, y por gran parte de España— se apreciarán los cambios sufridos en las melodías, que ya apenas conservan giros modales, o los textos, de factura moderna e interés histórico mucho menor.

Entre los tres repertorios es posible interpretar la capacidad diferente de las músicas de adaptarse a los nuevos tiem-

pos, y de reflejar en sus contenidos esta adaptación. Mientras los romances han sido objeto de estudio recurrente desde la creación del Centro de Estudios Históricos, e incluso antes, los sones apenas han sido objeto de estudio (con la excepción de De la Puente 2000), y la jota ha ocupado algunas monografías (Ribera 1928, Manzano 1995), aunque no ha despertado el interés de los estudiosos como debería, siendo el género musical más extendido por toda la península.⁴



Al final del volumen se adjuntan los índices de los datos de que se ha podido disponer: onomástico, toponímico,⁵ de informantes, de temas (para los romances), y el listado con la identificación de las ilustraciones utilizadas.



También se quiere dejar constancia aquí del agradecimiento a todas las personas e instituciones que, permitiendo el acceso a los materiales conservados, facilitando informaciones relevantes, o simplemente con su apoyo y paciencia, han hecho posible que este libro vea la luz. Entre ellos, la asociación Andecha Folclor, Fernando de la Puente, María Isabel González, Jesús Suárez y, muy especialmente, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Residencia de Estudiantes, y el Archivo Menéndez Pidal/Goyri.

Pero es menester dedicar un recuerdo más especial para algunas personas que han tenido un papel especialmente destacado en su gestación y desarrollo: Luis Díaz Viana, por su consejo siempre sabio y amistoso, y su probidad inteligente; Diego Catalán Menéndez-Pidal, fallecido en 2008,

⁴ Quizá haya influido en esta falta de estudios especializados el hecho de que la jota, como género, ha sido apropiado por Aragón, y adscrito a él de manera continuada desde principios del siglo XX. Y ello a pesar de la extensión del género, y de la existencia en Aragón de otros géneros también representativos. En esta circunstancia, sin duda tuvo que ver la monografía mencionada de Ribera.

⁵ La toponimia ha sido actualizada según el BOPA (Boletín Oficial del Principado de Asturias), y con la ayuda de Jesús Suárez López.

por su generosidad y erudición, y por el apoyo invariable que me ofreció siempre para continuar el estudio del romancero musical; Joaquín Díaz, por su amable acogida a este trabajo, su trayectoria inspiradora, y por la dádiva de su prólogo, sin duda inmerecido.

Finalmente, quiero agradecer a Armando Graña, autor de todos los dibujos que ilustran este volumen, por su cesión desinteresada de los mismos, y a Jovita, por seguir representando la inspiración, aún viva, de la memoria de su padre, Eduardo M. Torner.

