

# La música y la generación del 27

**C**uando nos adentramos en la vida y en la obra del arcipreste de Hita, de Juan del Enzina, Lucas Fernández, Lope de Vega, Cervantes, Arguijo, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y tantos otros clásicos de nuestras letras, cuando leemos en el *Libro de descripción de verdaderos retratos...* (Sevilla, 1599) de Francisco Pacheco, los «Elogios» del maestro Francisco Guerrero o del racionero Francisco Peraza, nos causa extrañeza el progresivo descrédito social de la música en nuestro país. Ciertamente la música ha contado muy poco para los cultivadores de las artes y de las letras en España, después de aquella dichosa edad hasta nuestros días.

Excepciones como la obra de Goya, la poesía de Iriarte, los artículos de Larra, los casos de Bécquer, de Galdós... no hacen sino confirmar la regla del desprecio, la ignorancia, cuando no el desdén, de nuestros intelectuales por el arte de los sonidos. Acaso por ello resulte sorprendente la muy distinta actitud de los miembros de la llamada generación del 27, o de la República, buena parte de cuyos escritores no trataron a la música... «música celestial».

En primer lugar porque los propios músicos —tanto intérpretes como, y sobre todo, creadores— empezaron a tomar una actitud también nueva frente al hecho musical y consiguientemente, a predicar con el ejemplo. Por eso es conveniente que demos un repaso a lo que fueron aquellos años, en los que la música corrió paralela a la brillante y desenfadada generación poética que cerró filas en torno al tercer centenario de la muerte de Góngora en 1927, aunque no todos fueran gongoristas.

## El fin del nacionalismo

Las corrientes nacionalistas de la música europea aplicadas en su momento histórico a lo español por compositores menores como Manuel García, Melchor Gomis, Eduardo Ocón, Pablo Sarasate (que era un gran violinista, pero un creador de escasa ambición) y otros, empezaron a adquirir relieve hacia 1885, con las primeras obras de nivel internacional de Albéniz y Granados. Pero ese nacionalismo, de signo posromántico, empezó a manifestarse inoperante allá por los 20. La persistencia de un tipo de música de concierto, casi fiel trasunto de la música tradicional, sólo tenía validez de puertas adentro, pero carecía de interés entre los públicos medianamente desarrollados.

El primero en darse cuenta de ello fue Manuel de Falla, que había representado un papel esencial en la etapa citada. Falla imprimió un giro de ciento ochenta grados a su estética, justamente en el momento preciso.

El movimiento renovador por él acaudillado podía haber tenido mucha mayor trascendencia de la que tuvo, si la guerra civil no lo hubiera truncado en flor.

La crítica y la historiografía españolas de la década 1921-1930, incidieron favorablemente en aquella eclosión musical, y bastaría citar, para confirmarlo, el nombre señero de Adolfo Salazar, cuyos escritos siguen hoy en circulación en modernas ediciones. El crítico y compositor Juan José Mantecón, que firmaba en *La Voz* como Juan del Brezo, acierta al decir: «Salazar fue el primero en España en señalar el fenómeno Debussy, Stravinsky, Ravel...», y añade más adelante: «Todos los reinados necesitan paladín para su instauración, Salazar lo es no sólo de la música, sino de todo arte moderno, en el que derrama su actividad, fortificada no sólo por el discurso, sino también por la elocuencia, más viva aún, de los hechos».

Otro crítico que formó en las filas del vanguardismo fue el del diario *La Tribuna*, Carlos Bosch. En su conocido libro de memorias *Mnéme* afirma: «Adolfo Salazar y yo fuimos, desde luego, paladines de la buena causa; los zarzueleros sabían que no contaban con nosotros, como tampoco con el crítico de *La Voz*, Juan José Mantecón...».

Bosch estaba convencido del mal que causaba a la música española un periodismo conservador, sin sentido crítico alguno, que no hacía sino secundar la vulgaridad general.

«Habíamos de recoger —dice— el léxico de actualidad, colocándonos a la altura de otras naciones. Se imponía aclarar conceptos y arrojar del templo a los mercaderes, cosa más difícil por el desamparo en que se tenía a nuestros músicos sinfónicos, sin público afecto, sin prensa y sin ambiente».

Esa fue otra de las misiones de Adolfo Salazar en su actividad al frente de la Sociedad Nacional de Música, en el Ateneo, en la Residencia de Estudiantes —en aquellos años, el mayor foco de europeísmo y modernidad de España—, en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y en la Junta Nacional de Música, durante los primeros años de la República.

Dar a conocer la música nueva, tratar de llevarla a las mejores tribunas de difusión (por ejemplo: *Unión Radio* que dirigía Ricardo Urgoiti, y desde cuyo «Altavoz» se propagó en buena medida, sobre todo cuando fue director musical del mismo Salvador Bacarisse, uno de los compositores más prolíficos de cuantos surgieron en aquellos años). También *Filmófono*, compañía productora e importadora de películas, fue un gran apoyo para el grupo de jóvenes músicos. Remacha, por ejemplo, trabajó allí para Luis Buñuel, y puso música a *La hija de Juan Simón*.

Hay que aludir, en primer lugar, al llamado «grupo de los ocho» de Barcelona, anterior y bastante más heterogéneo que el de Madrid, pero con poderosas individualidades. Estaba integrado por Baltasar Samper (1888-1966), Juan Gibert Camins (1890-1967), Agustí Grau (1893-1966), Federico Mompou (1893-1987), Eduardo Toldrá (1895-1962), Robert Gerhard (1896-1970), Manuel Blancafort (1897-1987) y Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962). No vamos a detenernos en perfilar sus figuras, algunas de enorme relieve, como las de Mompou, Toldrá y Gerhard. En el entorno de este grupo encontramos a otros autores como Jaume Pahissa (1880-1969), con una obra interesante en los géneros sinfónico, de cámara y lírico. Pahissa, a quien debemos una excelente biografía de Falla, hizo uso de procedimientos personales, que él denomina «intertonalidad». Joaquín Homs (Barcelona, 1906) es asimismo personalidad destacada que desde sus primeros intentos compositivos se apartó de los caminos trillados del nacionalismo. Al permanecer en España tras la guerra, Homs se convirtió en un creador solitario, sosteniendo valerosamente su postura estética, adscrito al dodecafonismo y al atonalismo (es discípulo de Gerhard). Así pasó a ser un ente raro en la triste etapa que siguió a la contienda 1936-39, caracterizada, como ha escrito Llorenç Barber, por el rechazo absoluto de toda novedad (bien instalados en un cómodo lenguaje tonal) y la afirmación de un nacionalpatriotismo o, en el mejor de los casos, de un neoclasicismo galante y descomprometido.

Es evidente que las difíciles circunstancias políticas que sufrió España a partir de 1939 facilitaron el aislamiento y la incomunicación con las corrientes musicales ultrapirenaicas. Además, el exilio de la mayor parte de los miembros de la generación de la República, el silencio de otros y la acomodación de unos pocos al pensamiento y directrices oficiales, dejaron huérfano al país de verdaderos maestros que pudieran mantener al día y hora europeos a nuestra música.

Aun así, es justo recordar a algunos hombres-puente como el donostiarra Francisco Escudero (1913), el gerundense Xavier Montsalvatge (1912), el salmantino Gerardo Gombau (1906-1971), éste último, profesor en Madrid. Todos ellos han sabido desarrollar un lenguaje moderno y estimulante para el necesario movimiento de renovación y «aggiornamento» llevado a cabo por la llamada hoy «generación de 1951».

Y volviendo a la generación de la República, otro grupo a tener en cuenta sería el valenciano, aunque no se constituyese como tal, en el que debe mencionarse a Manuel Palau (1893-1967), Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), José Moreno Gans (1897-1976), Vicente Asencio (1903-1979), Joaquín Rodrigo, Jaime Mas Porcel, Carlos Palacio...

En todos ellos, como en casi todos los compositores de esta promoción, aparte de la admiración hacia el último Falla, se da un gran respeto por la figura del alicantino Oscar Esplá (1889-1976) que aportó sus mejores creaciones en la década de los veinte y mantuvo una fecunda relación con escritores como Gabriel Miró o Rafael Alberti. Esplá había estrenado en 1924 una obra maestra, su cantata *La nochebuena del diablo*, y fue considerado «hermano mayor» por los hombres del 27, que veían en él uno de los músicos más personales del momento, capaz de transmutar con sabiduría el documento folklórico, e incluso reinventarlo.

Finalmente, el llamado «grupo de los ocho» de Madrid (que, en realidad, fueron nueve) estaba integrado por Juan José Mantecón (1896-1964), Fernando Remacha (1898-1984), Salvador Bacarisse (1898-1963), Rodolfo Halffter (1900-1987), Julián Bautista (1901-1961), Gustavo Durán (1906-1969), Gustavo Pittaluga (1906-1975) y Rosa García Ascot (1906), la única superviviente del grupo. Junto a todos ellos, aunque no perteneciese oficialmente a los ocho, estaba Ernesto Halffter (1905-1989), discípulo directo, como Rosa, de Manuel de Falla. Hay que añadir aquí al teórico, compositor, mentor del grupo y gran crítico, Adolfo Salazar (1890-1958).

En una ciudad como Madrid, rompeolas de todas las regiones españolas en virtud de su capitalidad, había, por supuesto, otros muchos compositores que participaron, en mayor o menor medida, del ideario común al «grupo de los ocho». Toda una promoción cuyo objetivo era incorporar la música española a las más avanzadas corrientes europeas, dando continuidad a las conquistas técnicas y estéticas de Falla. Recordemos los nombres del madrileño Enrique Casals Chapí, del citado Gerardo Gombau, del leonés Evaristo Fernández Blanco, del murciano Mario Medina, del palentino Victorino Echevarría, de quien son, por ejemplo, estas significativas palabras: «Los problemas del compositor nunca se acaban. Yo considero ya pasada la estética de algunas obras mías de sólo hace diez años. Todos los compositores forman la raíz, el poso indeterminado que presta el influjo necesari-