
**LA OBRA PARA PIANO DE ANTONIO JOSÉ:
UN VALIOSO COMPENDIO DE CONFLUENCIAS ESTÉTICAS**

**THE PIANO WORKS BY ANTONIO JOSÉ:
A VALUABLE COMPENDIUM OF AESTHETIC CONFLUENCES**

José Luis Gómez Bernaldo de Quirós

RESUMEN

La producción pianística del músico Antonio José constituye uno de los legados más desconocidos del siglo XX en España. Aunque hoy en día la Musicología ha prestado cierta atención a su figura, en especial por su labor como recopilador de melodías populares, su pensamiento estético y gran parte de sus composiciones siguen siendo ignoradas tanto por musicólogos como por intérpretes. A esta situación hay que añadir la imagen desfigurada que, en gran medida, se ha transmitido del compositor que le ha encasillado con posicionamientos estéticos tradicionales y situado de espaldas a las vanguardias. La justa revitalización de los músicos del Grupo de la República producida con la vuelta a la democracia en 1975 no alcanzó al autor burgalés. En general, se sobreestimaron las cualidades de estos artistas y no se supo considerar de la misma forma a otros músicos que, como Antonio José, abrazaron similares tendencias estéticas. En este artículo se ha tratado de demostrar su sintonía con las nuevas propuestas estéticas de los movimientos europeos de inicios de siglo deteniéndonos en su obra para piano.

Palabras clave: Antonio José; Compositor; Piano; Generación del 27; República; Vanguardias.

ABSTRACT

The piano production musician José Antonio is one of the most unknown legacies of the twentieth century in Spain. Though nowadays Musicology has given certain attention to his figure, especially for his work as collector of folk melodies, his aesthetic thought and great part of his compositions continue being ignored both for musicologists and for interpreters. To this situation it is necessary to add the disfigured image that has been

• Pianista, profesor en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Doctor en Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid.

Recepción del artículo: 17.09.2014. Aceptación de su publicación: 29.11.2014.

transmitted of the composer who has classified him with traditional aesthetic positions and placed of backs to the avant-garde. The revitalization of musicians Group of the Republic produced with the return to democracy in 1975 did not reach the author. In general, the qualities of these artists were overestimated and could not be considered in the same way other musicians who, as Antonio Jose, embraced similar aesthetic trends. This article has sought to demonstrate their tune with new aesthetic ideas of European movements turn of the century through the detail in his work for piano.

Keywords: Antonio José; Composer; Piano; The 27th Generation; Republic; Avant-gardes.

El repertorio pianístico del conjunto de la Edad de Plata en España es muy rico y variado, y abarca desde los nacionalistas auspiciados por Pedrell hasta los compositores más longevos de la Generación del 27. Perteneciente a esta generación, el compositor burgalés Antonio José Martínez Palacios (1902-1936)¹, conocido habitualmente por su nombre de pila, Antonio José, fue uno de los compositores más dotados del momento. Se ha señalado que Maurice Ravel predijo que llegaría a ser “el más grande compositor español de nuestro siglo”². El conjunto de su legado, tanto instrumental como orquestal, desapareció de las salas de concierto tras su fusilamiento, a pesar de que destacados intérpretes de la época habían prestado atención a sus creaciones. Así, durante los años veinte y treinta interpretaron con éxito sus obras directores de orquesta como Fernández Arbós, Vladimir Golschmann, Pau Casals, Arturo Saco del Valle, Joaquín Pecanins o Jesús Guridi, y solistas destacados como Conchita Rodríguez, Fermina Atarés, Arthur Rubinstein, Regino Sainz de la Maza o Ángeles Ottein. De igual manera, le dedicaron reseñas elogiosas en importantes periódicos, músicos y críticos como Joaquín Turina, Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, José Subirá, Carlos Bosch, Ruiz de la Serna, Gustavo Pittaluga o Ángel María Castell.

¹ Antonio José fue fusilado al inicio de la Guerra Civil. Aunque no era una persona con actividad política alguna, fue detenido junto a su hermano Julio el 7 de agosto y conducido al penal de la ciudad en un ambiente de total hacinamiento. Se le acusó de forma arbitraria de espionaje, simpatías para con los judíos e incitación a la rebelión. El 11 de septiembre se recibió un amenazador e insultante anónimo firmado por un “legionario de España”. Esta persona se había presentado sin éxito a una oposición para un puesto de músico en el ámbito municipal, de cuyo tribunal formó parte el compositor, lo cual suscitó en él gran rencor y lo enemistó para siempre con Antonio José. El escrito, aparte de acusarle de manera infundada de militar en filas masónicas judeo-marxistas, muestra una enorme envidia por su trabajo con el Orfeón Burgalés, y critica las ayudas que recibía dicha asociación por parte del Ayuntamiento y de donativos particulares. En una ciudad tan provinciana como Burgos –lo eran la mayoría de las capitales españolas– los trabajos y éxitos del compositor, en lugar de despertar admiración y orgullo, causaron envidias y resentimientos. A medianoche del ocho de octubre, un grupo de falangistas llegó a la prisión con una orden del gobernador, fusilando a Antonio José en Estépar, a veinte kilómetros de Burgos, en la madrugada del 9 de octubre de 1936.

² Cf. Rodríguez Santerbás, Santiago, “En busca de un músico perdido. Antonio José”, en *Triunfo*, n.º 482, 1971, p. 29.

La obra para piano de Antonio José ocupa un lugar destacado dentro de la producción posterior a la de Albéniz y Granados. Los compositores de la Generación del 27, y especialmente los del grupo de Madrid, sin la capacidad pianística de Albéniz o Granados, y también debido a una concepción estética diferente a estos maestros, se acercaron más al modelo austero de Falla. Antonio José no continúa la estela barroquizante de *Iberia* o *Goyescas*, pero tampoco sigue el modelo scarlattiano de Falla. El piano del burgalés es rico y exuberante, y con un enorme despliegue instrumental, cualidades no habituales en las composiciones pianísticas de esta generación. A diferencia de la mayoría de sus colegas, el compositor era un buen pianista, y su dominio instrumental influye en el pianismo de su escritura. Por encima de cualquier dificultad técnica extrema en su obra, su textura es completamente pianística y adaptada al instrumento. Su pianismo nace desde el piano y es pensado para el instrumento. No obstante, su estilo instrumental, como ocurre con la mayoría de los compositores de inicios del siglo XX es muy diferente al del XIX. La búsqueda del desarrollo de la técnica pianística, la destreza del intérprete y la manualidad o comodidad de la escritura, ya no estaban en la mente de los compositores.

El estudio de su obra para piano muestra aspectos musicales e instrumentales procedentes de diferentes vanguardias europeas. Sin embargo, el desconocimiento de gran parte de su producción ha hecho que la imagen del músico haya estado siempre circunscrita al regionalismo, por su apego al folklore burgalés, así como al postromanticismo, por el uso de procedimientos asociados al XIX. Su pianismo, al igual que la mayor parte del piano español de ese momento, no es revolucionario ni marca un nuevo rumbo sino que, partiendo de modelos académicos e influidos por Beethoven y Franck, incorpora aspectos procedentes de las vanguardias imperantes a inicios del siglo XX; y, en su caso, todo ello tratado con un estilo instrumental rico, brillante y ambicioso.

Esta conjunción de diversas corrientes, frecuente en el inicio de los años veinte, aparece ya manifestado en *La muñeca rota*, una de sus primeras piezas destacadas para piano. Fue compuesta en diciembre de 1922 y estrenada dos meses después por el propio autor en el Salón de Recreo de Burgos. Los escritos de Antonio José sólo muestran una reseña sobre esta obra. En la conferencia que ofreció en el Ateneo de Burgos en agosto de 1924 titulada “La música moderna” interpretó, entre otras, esta breve pieza, y allí explicó sobre ella: “Las dos composiciones primeras que vais a oír, forman parte de una colección de obritas por ese estilo que escribí con el título de ‘Impresiones románticas’ y que están editándose en New York. *La muñeca rota* hace el número 3 de aquella colección”³. La otra pieza a la que hace referencia es la *Canción escolar*. Ninguna de ellas fue publicada ni en Nueva York ni en España, y ambas son las únicas que se conservan de dicha colección, aunque manuscritas.

En dicho acto, el músico comentó el contenido descriptivo de la pieza y así señaló que “es un corto poema sentidísimamente ingenuo en el cual sorprendemos a una niña llorando desconsoladamente, con infantil rabieta, porque su preciosa muñequita, juguete querido, se ha roto.

³ Antonio José, “La música moderna”, 25-08-1924, Ms. AMBu (Archivo Municipal de Burgos).

En su deliciosa inconsciencia, mece, canta y dirige tiernas palabras a su insensible muñeca... y vuelve a llorar con más pena aún”⁴.

Antonio José no incluyó ningún comentario descriptivo en la partitura, pero según una crítica conservada de la conferencia⁵, la obra describiría el llanto de la niña, seguido de una canción de cuna y de la repetición de la parte inicial al comprobar que la muñeca sigue rota, y finaliza con el adormecimiento de la niña. No obstante, el contenido señalado por el autor es más poético, imaginativo y soñado que descriptivo, y está más relacionado con las sensaciones de una niña al perder su muñeca que con una narración de hechos. No pretende narrar musicalmente una serie de acontecimientos sino que se inscribe, más bien, dentro de la tendencia impresionista por evocar vivencias o imágenes. Aunque la música descriptiva era característica del siglo XIX, la relación entre música y literatura fue también muy común dentro de la corriente impresionista de principios del XX. Muchas obras de este movimiento artístico presentan relación cierta relación con aspectos literarios pero, mientras que en el Romanticismo se buscaba describir un programa, ahora se persigue, en especial, evocar las imágenes. Asimismo, el mundo infantil e intrascendente aludido en *La muñeca rota* era muy frecuente entre las nuevas vanguardias.

La pieza se elabora con temas propios y no contiene ninguna referencia folklórica. Su estructura formal es ternaria ABA. Sus dos discursos A y B presentan una concepción compositiva distinta y rasgos estético-armónicos diferentes. Mientras que la inicial A muestra gran eclecticismo estético debido al cromatismo armónico de herencia postromántica intercalado con pasajes realizados sobre formaciones de carácter vanguardista, la central se imbuje de forma plena en la corriente neoclásica. La sección A tiene como inicio y motivo principal un diseño cromático en cuartas justas paralelas en las cuatro voces. Este tipo de formaciones de acordes fue comentado por Antonio José en varios textos, entre ellos la citada conferencia “La música moderna”, y en ellos apuesta por la formación de acordes diferentes a la habitual superposición de terceras, tal como abogaban las vanguardias. Este motivo temático inicial lleva consigo gran carga de atonalismo, puesto que no alude a ninguna tonalidad hasta su apoyo final.



Ejemplo 1. Antonio José, *La muñeca rota*, *Motivo*.

⁴ *Id.*

⁵ Un Musicólogo, “Nuestros artistas. La música de Antonio José”, *El Castellano*, 1-02-1923, p. 1.

Tras este inicio se continúa con un gran pasaje basado en secuencias progresivas de carácter cromático postromántico. Se observan acordes complejos de dominante seguidos que no resuelven y se enlazan unos con otros creando un discurso cromático continuo. La influencia de Wagner es evidente, tal como se aprecia en el pasaje siguiente:



Ejemplo 2. Antonio José, *La muñeca rota*, cc. 10-13.

Junto a esta estética postromántica que inunda toda la sección inicial, la presencia del neoclasicismo propagado en esos años es patente en la otra sección. A nivel armónico, esta tendencia vanguardista se constata por el uso de acordes simples y sin alterar, añadiendo únicamente notas que diluyen su fuerza tonal. A nivel formal, la repetición de frases y motivos cortos es la base del discurso, tal como propugnaba dicha corriente. La utilización de *obstinati* es un elemento frecuente en el Neoclasicismo y, en especial, ligado a la obra de Stravinsky.



Ejemplo 3. Antonio José, *La muñeca rota*, cc. 19-28.

Entre las obras que no utilizan material folklórico destaca el *Poema de la juventud*, una de sus creaciones más inspiradas y originales. Basado en temas propios, fue compuesto en abril de 1924 y estrenado por su autor dentro de la conferencia “La música moderna”. Inicialmente lo elaboró y concibió como una sonata, pero el propio autor lo relacionó con el poema sinfónico: “El ‘Poema de la juventud’ pudiera muy bien ser incluido en la segunda especie del Poema Sinfónico que antes cité: ‘aquella que tiene en sí una psicología de mayor sutilidad’”⁶. La obra carece de planteamiento descriptivo o literario, y según las propias explicaciones del autor sobre la evolución del poema sinfónico, esta pieza se entronca dentro de la segunda especie de poema sinfónico, caracterizada por explicarse sin necesidad de plan literario y calificada por Antonio José como música absoluta. El título de *Poema* aludiría a comentarios más poéticos o evocadores que a material descriptivo y, del mismo modo, que

⁶ Antonio José, “La música moderna”, 25-08-1924, Ms. AMBu.

sucedía con las explicaciones para *La muñeca rota*, ahora aparecen comentarios o características de cada uno de sus temas musicales, pero no un esquema descriptivo literario con entidad propia:

Primero aparece un tema tranquilo, como la serenidad de quien todo lo ve de color de rosa, seguido de un motivo de creciente ansiedad por algo desconocido que irresistiblemente le atrae, y que conduce al tema soñado del ideal, aún lejanísimo, pero fervientemente deseado. Ya en plena lucha encuentra un motivo sombrío⁷.

Gracias a este texto se confirma que la obra se basa en cuatro temas enfrentados entre sí. El crecimiento formal se realiza en especial por repeticiones de los motivos, junto a momentos de desarrollo temático. La construcción mediante repetición variada de motivos fue una característica del Neoclasicismo de inicios de siglo, usada, entre otros, por Falla y Stravinsky. En contraposición, el desarrollo amplio de motivos o temas es una de las cualidades de los procesos formales germanos de herencia romántica.

La estructura de la obra tiene mucha relación con la forma sonata concebida de manera muy libre, y a este respecto hay que señalar que fue creada como su *Cuarta sonata*. La reexposición no se sitúa en la parte final de la pieza, sino que parece presentarse después de la audición de los cuatro temas en la parte inicial o exposición. Se pueden observar tres partes o tiempos, según las indicaciones de la partitura: *Allegro moderato*, formado por la exposición de los cuatro temas más una breve reexposición; *Moderato*, donde se desarrolla los temas B y D; y *Más movido*, que comienza con B, D y C, y poco a poco se impone C. De este modo, no es la presencia de una contundente reexposición la razón para la estructuración en tres partes, sino las indicaciones agógicas. No obstante, si se observa la aparición de los temas en la tercera parte y las relaciones tonales entre ellos en la parte inicial y final, se aprecia cierta relación con la sonata postromántica.

Esta analogía se manifiesta en dos direcciones diferentes: por un lado, cada una de las tres partes de la pieza tiene connotaciones de los tres movimientos distintos de una sonata completa (rápido-lento-rápido); por otro lado, se constata parentesco con una única forma sonata entre los tres movimientos. El *Allegro* inicial se asemejaría a una gran sección de exposición, el *moderato* central al desarrollo intermedio de la forma sonata, y la recapitulación o reexposición correspondería al *Más movido*. Así, y como señala Kühn, “la multiplicidad de movimientos se disuelve realmente en un *monomovimiento*”⁸.

El *Poema de la juventud* es una de las obras más eclécticas del compositor y corrientes estéticas de distinta orientación convergen en ella, aunque el elemento impresionista inunda su discurso. Tanto la ambigüedad mayor-menor armónica, los acordes con terceras agregadas como, en general, el gusto por notas añadidas, revelan el influjo de esta vanguardia, y en este sentido destaca toda la frase inicial con

⁷ *Id.*

⁸ Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Idea Books, 2003, p. 221.

séptimas, lo cual provoca cierta ambigüedad modal junto con enriquecimiento del colorido armónico, aunque siempre dentro de los límites de la armonía tonal.



Ejemplo 4. Antonio José, Poema de la juventud, cc. 1-4, Tema A.

Se comprueba la utilización de recursos pianísticos típicos de los impresionistas franceses, como los grandes bajos mantenidos a lo largo de varios compases señalados con ligaduras que demandan el dominio del pedal o texturas muy semejantes a las de Debussy o Ravel. En el siguiente ejemplo se observan las similitudes entre un pasaje de la *Sonatina* de Ravel y otro de uno de los temas del *Poema*. En ambos casos sobre un trémolo central se expone la melodía duplicada en la parte superior y en el bajo. A nivel constructivo comparten la repetición sobre una misma idea y las notas añadidas a los acordes básicos.



Ejemplo 5. Ravel, Sonatina, I tiempo.



Ejemplo 6. Antonio José, Poema de la juventud, cc. 71-73.

Junto a estos elementos vanguardistas se aprecian características postrománticas, como el cromatismo de dos de sus temas, los pasajes de desarrollo temático o las armonías complejas con que plantea toda su parte central, aunque todo ello aparece relegado ante el fuerte impulso impresionista.

En el siguiente ejemplo, inicio de la sección central, se observa gran cromatismo tanto melódico como armónico.



Ejemplo 7. Antonio José, *Poema de la juventud*, cc. 140-146.

El *Poema de la juventud* es una de las obras más expresivas y emotivas del músico, y como señaló Carlos Bosch:

Antonio José, cuya técnica parece plegarse flexiblemente a su fantasía... se expresa libremente, logra herirnos con su propia expansión en ese *Poema de la juventud*, continente de su inquieto anhelo, de su lucha interior de desbordamientos pasionales acariciados por su videncia de artista⁹.

Junto a estas obras juveniles no nacionalistas aparecen sus primeras creaciones entroncadas con el impulso regionalista. En estas composiciones basadas en el folklore, el eclecticismo estético de las piezas anteriores desaparece, y se incide en procedimientos plenamente vanguardistas, neoclásicos a nivel formal e impresionistas a nivel armónico. Uno de los mayores aportes en estos trabajos de inspiración regionalista es el cuidado de la modalidad original del folklore, es decir, su atención a una de las características más definitoria de la “esencia” de la melodía. El músico domina el mantenimiento de esta cualidad innata de la tonada y evita tonalizar su sistema modal, problema bastante frecuente al presentar material popular dentro de las leyes armónicas tonales que rigen a la obra “cultura”.

Tonalidad y modalidad son dos conceptos bastante antagónicos. Los sistemas modales están basados y se definen por sus procesos melódicos, y la adaptación de los mismos a un trabajo armónico tiende, por definición, hacia el mundo tonal. Los medios técnicos que maneja para evitar la tonalización proceden de las corrientes vanguardistas, en especial los nuevos recursos armónicos del impresionismo. La utilización de la cita directa de tonadas en estas obras ha favorecido la adscripción de Antonio José a modelos nacionalistas poco progresistas. No obstante, se ha constatado la existencia de material folklórico directo en los principales exponentes de la vanguardia, así como valoraciones que inciden en la importancia de la evaluación del lenguaje utilizado para la presentación de dichas citas. En el caso del músico burgalés Antonio José, se comprueba que trabaja el material directo sobre un lenguaje armónico innovador, principalmente, impresionista. La utilización de estos procedimientos vanguardistas le diferencian de manera radical de otros compositores que trabajaron sobre el folklore rural con tratamientos decimonónicos y que no aceptaron las innovaciones armónicas de principios

⁹ C.B. [Carlos Bosch], “De música. Un nuevo compositor español. Antonio José”, *Diario de Burgos*, 19-06-1924, p. 1.

del siglo XX. Su tratamiento del canto popular se efectúa, por tanto, con métodos modernos y en ningún caso “trasnochado”, tal como le han calificado algunos reputados musicólogos actuales.

Su primera obra destacada inspirada en el folklore castellano son las tres *Danzas burgalesas*, compuestas entre 1922 y 1923, y estrenadas por el autor un año más tarde. Están basadas en diversas tonadas extraídas del *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, alguna de ellas bastante difundidas, como la versión castellana de *La Tarara* utilizada para la *Danza burgalesa* n.º 3. Se trata de piezas que reproducen fielmente el documento folklórico pero realizadas con tratamiento armónico moderno, y se sitúan así dentro de un regionalismo castellano vanguardista. La crítica equiparó su labor hacia el regionalismo castellano con el trabajo de Falla o Turina a favor del canto andaluz. Asimismo, se han encontrado semejanzas estilísticas con las *Danzas españolas* de Granados.

Las tres piezas presentan la misma estructura ternaria formada por una parte inicial rápida elaborada sobre una tonada, una parte central lenta que utiliza otra tonada distinta (a excepción de la segunda *Danza* que presenta una variación de su tonada inicial), y una parte tercera o final que es repetición exacta de la parte inicial. Estas *Danzas burgalesas* muestran el dominio en la construcción de un discurso basado en la repetición constante de una misma tonada, imprimiendo variedad gracias a la presentación de armonizaciones, texturas y planteamientos pianísticos diferentes en cada exposición. Se apuesta así por técnicas constructivas afines al Neoclasicismo y se desecha el desarrollo temático que presentaban algunos pasajes de piezas no inspiradas en el folklore.

En el siguiente ejemplo, procedente de la sección central de la *Danza* n.º 1, se observa el cuidado de la modalidad original de la tonada y, por tanto, su sintonía con las propuestas del nacionalismo vanguardista. Se aprecia su gran dominio contrapuntístico dentro de una armonización coral a cuatro voces. La melodía de la nana castellana utilizada se sitúa sobre una escala mixta con el segundo grado fluctuando entre mayor y menor. Antonio José plantea en su armonización también la fluctuación del tercer grado, tal como es frecuente en estas escalas. La primera semifrase con II mayor apuesta por el modo eólico y la segunda semifrase con II menor por el frigio. El acorde de tónica final aparece mayorizado, como en la escala frigia flamenca o mayorizada.

(Canción popular.)
E - cha - te, ni - ño, que vie-ne el co - co. ya por los ni - ños que duermen po - co.

Ejemplo 8. Antonio José, *Danza burgalesa* n.º 1, cc. 137-144.

Tras finalizar la frase hay unas vocalizaciones típicas de las nanas y con cuatro acordes diferentes, uno por sílaba. Contrastan por el abandono del carácter contrapuntístico en aras de una escritura homófona. Se trata de acordes de séptima dominante en estado fundamental, con grandes

saltos entre ellos, enlazados con gran libertad y sin respetar los enlaces de las voces. La estructura armónica es VI – II – VII – I, proceso correspondiente a una cadencia flamenca, diferenciada de la cadencia andaluza habitual IV – III – II – I porque los grados de la cadencia flamenca, en especial el III, II y I, rara vez se presentan en forma de tríadas consonantes, sino que llevan notas añadidas disonantes¹⁰. Además, algunos acordes aparecen sustituidos por otros, así el II grado es con frecuencia reemplazado por el VII, tal como lo utilizó aquí el músico.



Ejemplo 9. Antonio José, Danza burgalesa n.º 1, *cc.* 144-149.

La influencia de las tendencias armónicas de las vanguardias es patente y se refleja en la libertad de los acordes y la apuesta por la modalidad. Hay que señalar que Antonio José, sin usar esta terminología, también hizo notar la diferencia entre la cadencia andaluza y la cadencia flamenca en sus textos. En la conferencia “La música moderna” escribe en un pentagrama un giro de la escala o cadencia flamenca exactamente tal como lo define la Musicología en la actualidad. Así se puede leer:

Seguramente que los extrañados ante las actuales disonancias no han oído tocar la guitarra a un cantor cualquiera del pueblo, el cual busca instintivamente acordes como éste



(Ejemplo 10. Antonio José, [motivo explicativo]).

junto con otras que con tanta complacencia las viene usando desde hace siglos¹¹.

Regino Sainz de la Maza alude al carácter modal de estas *Danzas* y evoca implícitamente el concepto de “esencia” tan de moda en la época. Así, señala que el compositor “elige las fórmulas más ajustadas al sentimiento armónico en ellas implícito, haciendo verdadera obra de recreación al jugar con los ritmos populares, vitalizándolos y extrayendo de ellos toda la fuerza y gracia que poseen”¹². En definitiva, las tres *Danzas burgalesas* se inscriben dentro de las corrientes regionalistas que trabajan sobre material popular de forma textual, pero cuyo tratamiento armónico rico influido por la vanguardia las asimila dentro del neopopulismo practicado por la Generación del 27.

¹⁰ Vid. Fernández, Lola, *Teoría musical del flamenco*, Madrid, Edición Acordes Concert, 2004, p. 82.

¹¹ Antonio José, “La música moderna”, *op. cit.*

¹² Sainz de la Maza, Regino, “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sainz de la Maza”, *Diario de Burgos*, 14-10-1932, p. 1.

Evocaciones, basadas como las anteriores *Danzas burgalesas* en tonadas extraídas del *Cancionero* de Olmeda, suponen un importante avance en su técnica constructiva, y se entroncan dentro de una corriente regionalista más progresista e innovadora en el tratamiento del material popular. *Evocaciones* o *Cuadros de danza campesina*, tal como figura en la partitura, son tres piezas escritas entre octubre de 1925 y mayo de 1926, y estrenadas por el propio compositor el 27 de abril de 1926 en el Teatro Principal de Burgos. En 1928, Antonio José orquestó la segunda pieza, la cual fue interpretada por primera vez en Bilbao por el reputado director Vladimir Golschmann.

En la partitura aparecen, al inicio de cada pieza, unas breves frases con el contenido que se desea evocar, pero no constituyen un programa descriptivo con entidad, sino solo unas palabras para enmarcar unos cuadros. Así, el primero alude a unos mozos danzando y el requebrar de los enamorados, en el segundo se comenta un senderillo que se acerca a la era y luego despacio se aleja mientras se escucha cantar a lo lejos, y el tercero constituye una danza de rueda en la que los mozos saltan. El propio título de la obra, *Evocaciones*, apunta una de las características propias del impresionismo, la evocación pictórica. No obstante, la influencia del Neoclasicismo imperante en la época sobrepasa a la anterior corriente francesa, todo ello dentro de un marcado regionalismo castellano. No hay que olvidar que la fecha de su composición, 1925, coincide con la gran explosión del neoclasicismo dentro de los compositores de la Nueva Música.

Las dos primeras *Evocaciones* están construidas sobre una forma similar que, en sentido estricto, se consideraría como forma libre. Sin embargo, a pesar de su libertad formal alejada de un esquema concreto, se puede apreciar una estructura ternaria en su forma. La tercera *Evocación* presenta una forma distinta, aunque estructurada también de manera ternaria y con una reexposición perfectamente delimitada.

En estas piezas, en lugar de presentar un discurso basado en la repetición de la tonada completa, como ocurría en las anteriores *Danzas burgalesas*, se opta por la repetición de los motivos y fórmulas temáticas breves que la integran. Junto con los procedimientos técnicos utilizados en las *Danzas* para plantear su discurso, la variación armónica y la diferente textura pianística, ahora existe un grado de variación melódica de los motivos, pero sin desfigurarlos, y constituyendo más un proceso de repetición variada que un desarrollo del material temático.

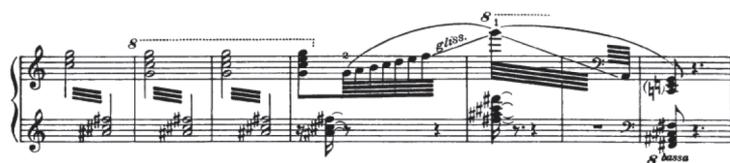
Los métodos de crecimiento formal propugnados por el Impresionismo y Neoclasicismo de inicios del siglo XX insistían en el rechazo del desarrollo temático típico del Romanticismo y abogaban por el uso de yuxtaposiciones y exposiciones variadas de breves motivos. Este elemento se muestra en Debussy, y es adoptado y desarrollado por Stravinsky y Falla, todos ellos compositores muy estimados por Antonio José. Este tipo de método de composición ya había aparecido en distintos grados en las obras anteriores del artista burgalés. Así, además de la repetición continua de la tonada en las *Danzas burgalesas*, *el Poema de la juventud* se construía mediante la presentación continua de los motivos que lo integran, transformándolos y variándolos, aunque también se observaban algunos pasajes con

desarrollo temático de herencia decimonónica. Ahora, en *Evocaciones* se apuesta de forma plena por la repetición de breves motivos como procedimiento de construcción.

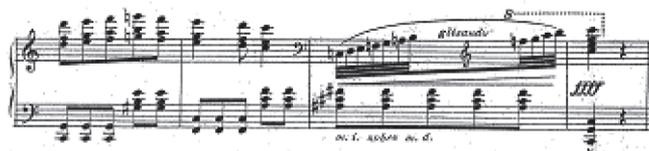
La influencia de Stravinsky se constata, asimismo, por la utilización de melodías de corte sencillo, cortas y monótonas basadas con frecuencia en repeticiones de dos o tres notas, el gusto por el *obstinato* rítmico, armónico y melódico, la bitonalidad o el uso del acorde de *Petrushka*. Antonio José realizó una crítica periodística en 1924 a un concierto en Burgos a cargo de Arthur Rubinstein en donde interpretó *Petrushka*, transcripción realizada por Stravinsky a petición del pianista polaco, el cual tuvo los derechos para la exclusividad de su interpretación durante un breve tiempo.

La versión pianística causó gran impacto en Antonio José y ello da pie a que reflexione en su crítica sobre el problema de la música pura y la música descriptiva. Como es conocido, *Petrushka* describe distintos cuadros de danzas rusas y contiene material programático en su elaboración, puntos en común con *Evocaciones*. *Petrushka*, señalada por Falla como modelo de música pura, al estar basada en un ballet presenta un contenido programático mucho más destacado que la obra de Antonio José, y así señala el burgalés: “*Petroushka* es un conflicto, lo mismo que la mayor parte de las obras modernas, entre los partidarios de la música pura y la música de tendencias descriptivas o psicológicas que divide toda Europa contemporánea”¹³.

Numerosas texturas pianísticas revelan el influjo del compositor ruso sobre el burgalés. El brillante pasaje con que finaliza la tercera pieza de *Evocaciones*, con un *glissando* en la parte superior en la escala de *do* y el bajo con armonía del tritono *fa#*, es común con el usado por Stravinsky en el final de la versión pianística de *Petrushka*. Hay que recordar que este acorde de tónica con su tritono es denominado acorde de *Petrushka* por su utilización definitoria en dicha obra.



Ejemplo 11. Stravinsky, *Petrushka*, III tiempo.



Ejemplo 12. Antonio José, *Evocaciones* III, cc. 190-193.

¹³ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”, *El Castellano*, 5-12-1924, p. 1.

En numerosos pasajes, el autor también crea motivos nuevos basados en las características musicales de la tonada, es decir, extrae la “esencia” de la misma y elabora diseños melódicos que evocan su origen. El inicio de la tercera pieza de *Evocaciones* está basado en elementos de la melodía de la tonada, pero evita el documento directo como tema inicial y elabora un diseño basado en elementos de la tonada. El motivo nuevo se obtiene al juntar la célula melódica ascendente del primer compás de la tonada original con la descendente del final y transformando el intervalo inicial de ambos de segunda a tercera. De esta forma se crea una escala de tonos, aspecto característico de todo este inicio, y lo armoniza con dos acordes aumentados.



Ejemplo 13. *Evocaciones III, Tonada original, Frase A.*



Ejemplo 14. *Antonio José, Evocaciones III, cc. 1-4, Escala de tonos.*

Las frases que continúan tras el inicio de esta pieza están todas enlazadas estilísticamente con las nuevas tendencias armónicas. Cada pasaje se desarrolla sobre elementos innovadores distintos: escala de tonos, acorde de undécima, séptimas diatónicas seguidas, escala pentatónica y tritono, todo ello tratado con una enorme ambigüedad tonal. Se trata de un magnífico ejemplo de nacionalismo y regionalismo vanguardista.

Evocaciones representa un escalón evolutivo más elevado dentro del regionalismo castellano propuesto en las *Danzas burgalesas*, y su tratamiento técnico las asemeja al neopopulismo desarrollado por Falla en sus *Cuatro piezas españolas*. La reseña publicada por *El Pueblo Vasco* en el estreno orquestal de la segunda pieza incidía en su relación con el gaditano: “emplea los materiales sinfónicos con excelente estilo moderno, muy semejante a Falla, a cuya escuela parece haber pertenecido, o ser, al menos, un admirador de ella”¹⁴.

¹⁴ Antonio José, Carta a Emiliano Artiz, 20-04-1929, en Palacios Garoz, Miguel Ángel, *En tinta roja. Cartas y otros escritos*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 2002, p. 131.

Aparte de su gran legado inspirado en el folklore burgalés, el folklore gallego le inspirará su *Sonata gallega*. Se trata de una sonata de gran formato en tres tiempos con carácter cíclico y una duración aproximada de media hora. Fue compuesta en diciembre de 1926 para participar en un concurso de sonatas sobre motivos gallegos convocado por la Sociedad Filarmónica Coruñesa. Antonio José utilizó siete temas gallegos extraídos del *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell. En marzo de 1927 le fue otorgado el primer y único premio de dicho certamen por un jurado compuesto por Conrado del Campo, Larregla y Bordas, profesores del Conservatorio de Madrid. Fue estrenada por el propio compositor el 18 de agosto de 1927 en el Coliseo Castilla.

El primer tiempo es muy extenso y, tras un preludio a manera de introducción, se desarrolla en forma sonata de manera muy académica. El segundo se estructura en forma lied-sonata y el tercero en forma rondó, siendo en este último donde se observa su sentido cíclico debido a la utilización, para cada uno de los episodios, de temas empleados en los dos tiempos anteriores. Mientras que la estructura del segundo tiempo es muy sencilla y destaca por su dulzura y delicadeza melódica, los tiempos extremos presentan gran riqueza formal dentro del esquema clásico sobre el que se desarrollan. Como punto de partida a un acercamiento analítico a la *Sonata gallega* se cuenta con un documento en el que el propio autor explica la obra y su estructura formal. Se trata de una carta dirigida al gran musicólogo y amigo del compositor José Subirá, y en ella, tras unos comentarios sobre el origen y poca fortuna que había tenido esta composición, aparece un análisis formal en donde se narran todos los temas que aparecen y las características de los mismos¹⁵. Las referencias a su último movimiento y a la presencia de temas de los tiempos anteriores reflejan la concepción cíclica con la que fue compuesta.

La *Sonata gallega* es una de sus composiciones en donde confluyen corrientes estéticas contrapuestas con mayor intensidad. El empleo de un formato muy extenso y académico para su primer movimiento, así como su esquema cíclico, muestran la presencia de elementos heredados de las últimas obras de Beethoven y César Franck. Las grandes obras del genio de Bonn y las extensas sonatas de los compositores románticos no fueron bien consideradas por la vanguardia de los años veinte. El ideal formal para la Nueva Música se situaba en los modelos del s. XVIII, caracterizados por su equilibrio, medida y formalismo, y en el caso concreto de la sonata se elogian el esquema bipartito usado por Scarlatti y la forma clásica mozartiana. Los compositores del Grupo de los Ocho se sintieron poco atraídos por la sonata para piano, a excepción de Rodolfo Halffter, aunque la mayoría, destacando Julián Bautista, Fernando Remacha y Ernesto Halffter, realizaron destacadas incursiones dentro de la forma sonata extensa dentro del campo camerístico. Otros prestigiosos músicos fuera de esta órbita vanguardista sí que prestaron gran atención a este formato, especialmente Turina con varias sonatas para piano, entre ellas la Sonata *Sanlúcar de Barrameda*, también de carácter cíclico. Consecuencia del diseño formal de la *Sonata gallega* es el uso, en distintos momentos, del desarrollo temático de herencia decimonónica. No obstante, existen numerosos pasajes en los que la repetición más o menos variada

¹⁵ Antonio José, Carta a José Subirá, 6-11-1931, en Palacios Garoz, Miguel Ángel, p. 173.

es el principal método de crecimiento, tal como abogaba el Neoclasicismo, siendo ello un aspecto más que confirma su eclecticismo.

Junto a estos elementos relacionados con aspectos formales se observa la existencia de otras características asociadas a corrientes vanguardistas. En primer lugar, la evidente presencia de un regionalismo, en este caso, gallego debido a las exigencias del concurso para el que fue compuesta. El tratamiento del folklore se encuadra dentro del nacionalismo vanguardista gracias a sus armonizaciones avanzadas y con frecuencia complejas. Es decir, desde el punto de vista armónico, se apuesta por procedimientos progresistas, principalmente impresionistas, que le permiten interrelacionar con facilidad tonalidad y modalidad, hecho importante para desarrollar el trabajo tonal de una gran sonata de estructura postromántica utilizando un material modal como son los alalás¹⁶. En uno de los primeros comentarios a esta *Sonata* se incide en ello, dato elocuente para catalogar la estética regionalista de la *Sonata* dentro de la llamada segunda ola nacionalista que tuvo como principal exponente en España a Manuel de Falla:

En los tres tiempos el elemento popular está presente, si bien fragmentado, y otras ligeramente esbozado, aun cuando reconocible en todo momento... Esta es la primera vez –que nosotros sepamos– que se aborda la sonata para piano basada en música gallega... pero en un lenguaje universalista, no en lo regional étnico¹⁷.

La influencia de corrientes vanguardistas rusas se aprecia en el uso del acorde de *Prometeo* desarrollado por Alexander Scriabin y en las texturas pianísticas. Así, aparecen pasajes con escalas muy fulgurantes repartidas entre las dos manos con efectos de *glissando*, habituales en la obra de Prokofiev. En los ejemplos siguientes se muestran estas similitudes. En ambos casos la escritura explora la posibilidad de cada mano de interpretar cinco notas seguidas y continuar la escala con los cinco dedos de la otra mano de forma alterna.

¹⁶ Las tonadas que Antonio José toma del *Cancionero* de Pedrell corresponden a siete alalás. Utiliza solo la melodía de las mismas y prescinde de la armonización propuesta por el insigne maestro catalán. El burgalés realiza una armonización más rica y acorde con el espíritu modal del alalá.

^{16s} alalás son composiciones folklóricas gallegas, homófonas y para voz indeterminada. Se trata de cantos de ritmo libre o arítmicos, basados en la repetición de un tema corto. Sus principales características son su formación con melodías de dos versos, su ámbito melódico reducido, la ausencia de acompañamiento, su carácter reposado, la presencia frecuente de adornos melismáticos y la gran libertad del intérprete en su realización.

Tradicionalmente se ha señalado como origen del alalá a la música religiosa, en concreto, al canto gregoriano, aunque también ha sido relacionado con la música celta. Se consideran un símbolo del pueblo gallego. Para más información sobre este tema véase Schubarth, Dorothé y Santamaría, Antón, *Cancioneiro Popular Galego*, vol. I, tomo I, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña (División de Artes Gráficas de *La Voz de Galicia*, S.A., 1984, p. XXI.

¹⁷ Santiago, Rodrigo A. de, “Un concurso musical y una Sonata Gallega para piano del compositor Antonio José”, *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses* I, 1965, pp. 161-167.

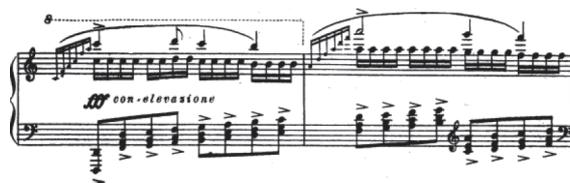


Ejemplo 15. Prokofiev, Sonata n.º 4, III tiempo.



Ejemplo 16. Antonio José, Sonata gallega, I tiempo, cc. 78-79.

También se observan otras texturas utilizadas por las vanguardias de inicios del siglo XX, como el empleo de acordes paralelos creando una línea melódica mientras que en otro registro se contraponen otra melodía. Se presenta un ejemplo de Prokofiev y un pasaje muy similar procedente de la *Sonata gallega*.



Ejemplo 17. Prokofiev, Sonata n.º 3.



Ejemplo 18. Antonio José, Sonata gallega, I tiempo, cc. 80-81.

En resumen, mientras que a nivel formal la *Sonata gallega* enlaza con estructuras más típicas del siglo XIX que de las vanguardias de los años veinte, a nivel armónico y del tratamiento del material folklórico, así como en numerosas texturas pianísticas, se aprecia la influencia de las nuevas estéticas y técnicas musicales de inicios de siglo. La *Sonata gallega* ocupa un lugar destacado en la obra de Antonio José. Su envergadura y construcción la sitúan en un lugar privilegiado dentro de la producción pianística española posterior a la obra de Albéniz. José Subirá señaló sobre ella:

Amplia obra, sin tortuosidades ni retorceduras, sin concesiones a la vulgaridad fácil ni a la modernidad difícil; llena de rasgos líricos y de acentos apasionados; noble y pura en la robustez arquitectónica lo mismo que en la finura del detalle... Obra digna de que la incorporen los pianistas en sus programas de concierto¹⁸.

Desgraciadamente esta recomendación no tuvo éxito y la *Sonata gallega* fue olvidada tras la muerte del compositor.

La última etapa creativa del músico muestra una aceptación plena de los postulados neoclásicos. Hay un mayor grado de *obstinato* y repetición continua, y una propensión más acusada por la elaboración de motivos y células nuevas basadas en las características musicales del material original. Asimismo, se observa una aceptación del estilo scarlattiano imperante en la época y que en Antonio José no había tenido presencia con anterioridad. La influencia del napolitano se refleja en un pianismo distinto, menos brillante y virtuosístico, y más propenso a la concisión y sencillez. Diversos críticos han señalado las dos obras de este periodo, la cuarta *Danza burgalesa* y la *Marcha para soldados de plomo*, como sus más grandes logros en el campo del piano.

La cuarta *Danza burgalesa* es representativa de sus últimas aportaciones bajo la influencia del regionalismo castellano. Fue compuesta en Málaga en noviembre de 1928 y estrenada en 1935 por la pianista Conchita Rodríguez en un concierto para la Sociedad Filarmónica de Burgos. Para su elaboración recurre a una tonada popular recogida por el propio Antonio José y que incluirá en su *Cancionero*¹⁹ de 1932, en concreto la canción “¡Ay! Amante mío”. Su talante scarlattiano marca un eslabón más en la integración del regionalismo de Antonio José dentro de las vanguardias más progresistas del momento. La apuesta por una forma breve de inspiración scarlattiana es reflejo de las formas admiradas y propagadas por la vanguardia.

La estructura de esta cuarta *Danza burgalesa* de finales de los años veinte difiere con claridad del planteamiento de las otras tres *Danzas* de los años iniciales de dicha década. Aquellas primeras piezas presentaban una estructura ternaria de lied ABA. La parte inicial A, rápida, consistía únicamente en

¹⁸ Subirá, José, “Ecos musicales. El compositor Antonio José”, *Diario de Burgos*, 12-11-1931, p. 1.

¹⁹ Antonio José, *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo cancionero Burgalés)*, en Jesús Barriuso, Fernando García y Miguel Ángel Palacios (eds.), Madrid, Unión Musical Española, 1980.

repeticiones sucesivas de la tonada con distinta disposición pianística y armonización, mientras que la parte central, lenta, proponía otra tonada diferente. La *Danza* cuarta tiene una construcción muy distinta. Se inicia con la tonada completa, se sigue con distintas repeticiones de células y motivos de la misma, y se concluye con la presentación de nuevo de la tonada completa. Aunque también muestra una estructura ternaria, no tiene la forma de lied clásica de las *Danzas* primeras, sino que es más estilizada y directa, y se apuesta por una danza breve y rápida.

Toda ella se construye con repeticiones tanto de las frases de su tonada como de motivos exactos de la misma, y no existe desarrollo temático. Las exposiciones sucesivas de su motivo final y de su célula última producen un continuo *obstinato* rítmico. A nivel armónico se observa el uso de la tonalidad ampliada y de la armonización modal de herencia impresionista y adoptada por el Neoclasicismo. Se abandona la utilización de acordes complejos cromáticos que aparecían en obras anteriores, como el *Poema de la juventud* o la *Sonata gallega*, y se aboga por formaciones más simples dentro de sistemas modales o tonales, solo deformados por las terceras y notas agregadas. Todos estos procedimientos armónicos tendentes a la sencillez y claridad confirman la influencia de la vanguardia neoclásica.

El autor realiza una modificación del intervalo final de la tonada original publicada en su *Cancionero*. Al final de la primera frase altera el *mi bemol* y lo convierte en *mi natural*, tal y como se puede observar en los ejemplos siguientes. Así, mientras que en el *Cancionero* la tonada se desarrolla dentro de una escala menor con III grado fluctuante, ahora al transformar en mayor este semitono, toda la melodía permanecerá dentro de una escala salmantina. La armonización profundiza en los sistemas modales y superpone a esta melodía en modo salmantino una realización frigia causada por la presencia continua del II y III grado menores (*reb* y *mib*), lo cual produce el característico acorde frigio de V (*sol*) con su quinta rebajada (*reb*). No obstante, los modos frigio, salmantino y tonal mayor se entremezclan y superponen a lo largo de la obra, pero evitando procesos fuertes tonales como V – I.



Ejemplo 19. Danza burgalesa n.º 4, *Tonada original*.

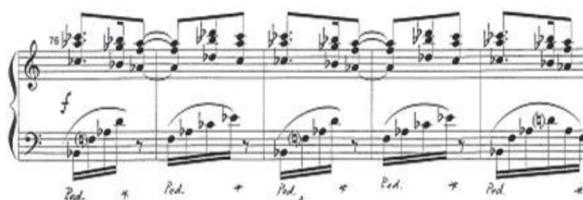


Ejemplo 20. Antonio José, Danza burgalesa n.º 4, cc. 1-10.

También se aprecia la realización de motivos nuevos a partir de singularidades musicales de la melodía, como propugnaba el nacionalismo más vanguardista o de las “esencias”. En los ejemplos que se adjuntan, el nuevo diseño se construye mediante la alteración del orden de los dos últimos compases de la tonada y se crea así un motivo con entidad propia que caracterizará a todo un pasaje²⁰.



Ejemplo 21. Antonio José, Danza burgalesa n.º 4, cc. 62-65.



Ejemplo 22. Antonio José, Danza burgalesa n.º 4, cc. 76-80.

²⁰ Para una mejor comprensión de este proceso se han enmarcado los compases comentados en la tonada original (el ejemplo anterior) y su realización en la tonada (ejemplo siguiente).

Existe un dato reseñable, representativo del interés que causó esta *Danza* en los círculos musicales. Tal como refleja una crítica publicada en *Diario de Burgos* referida a una actuación en dicha ciudad de Arthur Rubinstein, el prestigioso pianista estudió y aprendió esta obra para interpretarla. Así se puede leer: “Arturo Rubinstein ha incorporado a su vastísimo repertorio pianístico la ‘Danza, número 4º del infatigable maestro Antonio José, a quien felicitamos”²¹. Este dato es confundido en algunos trabajos sobre Antonio José al indicar que el pianista polaco interpretó la *Danza burgalesa* en este concierto de abril de 1932²². La crítica publicada por Quesada refleja y comenta cada una de las piezas que ejecutó en esa velada (Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Falla y Granados) y, como colofón, señala el comentario sobre Antonio José. Rubinstein no interpretó esta *Danza* en ese concierto de Burgos, aunque con probabilidad incluyera la pieza en algún recital de los muchos que ofrecía en España en la época; sin embargo, no se conoce ningún dato que lo confirme. Más allá de lo anecdótico de esta confusión, lo relevante es el hecho de que un pianista de fama internacional se interesara por la obra.

La *Marcha para soldados de plomo*, su última obra para piano, fue compuesta en 1929 e inspirada en la colección de soldaditos de plomo de su amigo Eduardo de Ontañón, a quien dedicó la pieza. El estreno fue realizado por el propio autor en el teatro Principal de Burgos el 14 de junio de 1930 dentro de una actuación del Orfeón Burgalés. El manuscrito de la obra se perdió, pero fue recuperada gracias a una copia en braille de Mariano Ortega Monedero, alumno ciego de Antonio José.

El compositor tenía decidido orquestar esta *Marcha*, hecho comprobado por la existencia en su archivo de una hoja de papel pautado en blanco con toda la instrumentación ya dispuesta, pero no llegó a realizarlo. En una carta a Subirá, el músico así lo muestra varios años después de su creación pianística y, junto a Eduardo Ontañón, pensó convertirlo en un ballet: “Me ha hecho Eduardo el escenario para un ‘ballet’ precioso en el cual pienso ponerme a trabajar enseguida”²³. En 1988, la Diputación Provincial de Burgos encargó al compositor Alejandro Yagüe la orquestación de la obra.

La *Marcha para soldados de plomo* representa una continuación de la línea marcada por la cuarta *Danza burgalesa*. El impresionismo no tiene ya presencia en esta obra de 1929, reflejando así el llamamiento de Salazar en los años veinte a superar esta vanguardia francesa y, por supuesto, tendencias anteriores, como el cromatismo, tampoco muestran eco. Se abandona el eclecticismo estético anterior habitual en el compositor y se apuesta por el Neoclasicismo de forma plena. Se incide en elementos característicos de esta corriente, como el carácter burlesco y humorístico, y funciones armónicas típicas de Stravinsky.

²¹ Quesada, José N., “La Filarmónica. Arturo Rubinstein. Recital pianístico”, *Diario de Burgos*, 22-04-1932, p. 1.

²² Acker, Yolanda, *The Castilian Composer Antonio José Martínez Palacios. A Biographical Study with a Catalogue of Works*, Tesis doctoral (inérita), Universidad de Melbourne, 1995, p. 81.

²³ Antonio José, Carta a José Subirá, 29-10-1935, en Palacios Garoz, Miguel Ángel, p. 201.

La creación de una música para una colección de soldaditos de plomo muestra la trivialidad y aparente superficialidad que caracteriza al neoclasicismo stravinskyano. Regino Sainz de la Maza también observó su parentesco con las piezas que integran los *Cuadros de una exposición*: “En sus ‘Soldaditos de plomo’ está tan lograda la expresión mímica más allá de lo meramente imitativo, subrayando el gesto sonoro con una intención plástica, que nos hace pensar en Mussorgsky y sus ‘Cuadros para una exposición’”²⁴. Asimismo, la *Marcha para soldados de plomo*, junto con su destacada *Sonata para guitarra*, suponen el abandono de cualquier atisbo de nacionalismo o regionalismo y la apuesta por un neoclasicismo postnacionalista.

Antonio José no toma temas folklóricos para su elaboración, sino que son todos creación propia. Su estructura guarda mucha relación con la obra anterior, la cuarta *Danza burgalesa*. Se trata de una forma ternaria en la que el tema principal aparece al principio y al final, y como pasaje central se presentan variaciones de sus motivos y células. Es un formato breve y estilizado muy en conformidad con los presupuestos estilísticos neoclásicos de finales de los años veinte. La textura pianística continúa también la línea marcada en dicha *Danza* mediante planteamientos claros y limpios, y con líneas sencillas. Esta simplicidad pianística, propia de la estética neoclásica, contrasta con el gran despliegue de sus obras anteriores.

El uso para el tema principal de una armonización con el tritono añadido a la tónica y su quinta como base del *obstinato* revelan el influjo de Stravinsky (fundamento de su acorde de *Petrushka*). Otros acordes vanguardistas utilizados son la novena de dominante con la quinta rebajada y aumentada de forma simultánea, y la novena con tercera mayor y menor simultánea de influencia raveliana. Todo ello es muestra de la tonalidad expandida en la que se movía el músico. En cuanto al piano, se pueden apreciar texturas y diseños influidos por el pianismo innovador de Prokofiev. La *Marcha para soldados de plomo* muestra un inicio muy similar a la transcripción pianística de la *Marcha de El amor de las tres naranjas* de Prokofiev. Esta transcripción para piano fue muy divulgada en España por Rubinstein. Antonio José no hace referencia a esta obra de Prokofiev, pero sí muestra gran admiración y afinidad por la estética moderna de este compositor ruso: “Ravel, Stravinsky, Prokofieff, Falla... son manifestaciones consecuentes de mi afirmación de vanguardismo”²⁵. En otros momentos destaca el mundo infantil del ruso, común con esta pieza inspirada en una colección de soldaditos: “en Prokofieff hallo un infantilismo delicioso”²⁶.

En la exposición del tema principal tanto en la *Marcha* de Prokofiev como en la de Antonio José, el bajo contiene dos armonías alternadas por compás de forma repetitiva como *obstinato* armónico. La aparición del tresillo de corcheas con la misma nota tras la exposición del tema es común a ambas.

²⁴ Sainz de la Maza, Regino, p. 1.

²⁵ Paísán Serrano, Vicente, “Silueta Artística. Antonio José”, en *Ritmo* n.º 92, 1934, pp. 5-6.

²⁶ Antonio José, [“Perfil de Antonio José”], 1929, Ms. AMBu. Publicado con el título “Sobre la vida” en Palacios Garoz, Miguel Ángel, pp. 318-327.

También es similar el ritmo de puntillo más semicorchea, pero mientras que Prokofiev lo utiliza desde el inicio, Antonio José lo presenta más adelante después de oír la melodía completa. Las relaciones de tritono y la claridad de sus líneas son otros puntos de coincidencia.

Tempo di Marcia.

Ejemplo 23. Prokofiev, *Marcha de El amor de las tres naranjas*.

flamante

Ejemplo 24. Antonio José, *Marcha para soldados de plomo*, cc. 4-9.

Ejemplo 25. Antonio José, *Marcha para soldados de plomo*, cc. 19-20.

El nuevo rumbo que imprime esta obra, muy acorde con la estética neoclásica de finales de los veinte e inicios de los treinta, favoreció con seguridad la buena recepción de la *Marcha*. En una carta de enero de 1930 escrita por Antonio José a Norberto Almandoz, señala que Salazar le comentó que era su mejor obra. Así se lee: “Acabo de hacer una *Marcha militar para soldados de plomo* de la que ha dicho Salazar que es lo mejor que he escrito. Yo también lo creo, por su graciosa ingenuidad y su picante humorismo armónico”²⁷.

Cualquier valoración que se realice del compositor debe tener en cuenta estas creaciones y el futuro que vaticinaban, muy alejado de su castellanismo juvenil y de obras con gran presencia de tendencias contrapuestas. El análisis de su obra pianística muestra que la presencia de elementos asociados a posturas calificadas como caducas es mucho menor y definitiva de su estilo que los aspectos relacionados con las vanguardias europeas. Esta conjunción de estéticas que muestra no es una cualidad distintiva o aislada, sino que aparece en el resto de compositores de la Generación del 27, y en concreto, en el Grupo de Madrid. Se puede constatar que distintos aspectos que han sido utilizados para diferenciar al artista burgalés de este Grupo también están presentes en composiciones de dicho colectivo, como son la cita directa, el cromatismo o el formato cíclico. Ninguno de ellos rompió definitivamente con la tradición del siglo XIX. Antonio José fue un compositor vanguardista integrado en la Generación del 27 y con muchos puntos comunes con el Grupo de los Ocho. Sus obras para piano constituyen un importante legado para los pianistas, y su estilo, directo, brillante y virtuoso, mucho más ambicioso que el de sus coetáneos, le asemejan a las grandes obras de Ravel, Stravinsky, Albéniz, Falla o Turina. ■

²⁷ Antonio José, Carta a Norberto Almandoz, 01-1930, en Palacios Garoz, Miguel Ángel, p. 151.