
EL COMPOSITOR BURGALÉS ANTONIO JOSÉ MARTÍNEZ PALACIOS: FUNDAMENTOS DE SU PENSAMIENTO MUSICAL

THE COMPOSER FROM BURGOS ANTONIO JOSÉ MARTÍNEZ PALACIOS: FOUNDATIONS OF HIS MUSICAL THOUGHT

José Luis Gómez Bernaldo de Quirós•

RESUMEN

El músico burgalés Antonio José Martínez Palacios (1902-1936), perteneciente a la Generación del 27, fue uno de los compositores más dotados del momento. Su obra y legado desaparecieron de las salas de concierto tras su fusilamiento a pesar de que destacados intérpretes de la época se interesaron por sus creaciones. Aunque 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 continúan ignoradas por musicólogos e intérpretes. A esta situación hay que añadir la imagen desfigurada del compositor que se ha transmitido y que, en gran medida, le ha encasillado con posicionamientos estéticos tradicionales y situado de espaldas a las vanguardias. La 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. En este artículo se ha estudiado su pensamiento estético y musical, en especial a través de la lectura detenida de sus textos.

Palabras clave: Antonio José; Piano; Generación del 27; Regionalismo musical vanguardista.

ABSTRACT

The musician from Burgos Antonio José Martínez Palacios (1902-1936), belonging to the Generation of 27, was one of the most gifted composers of the time. His work and legacy disappeared from concert halls after his squad despite outstanding performers of the time were interested in their creations. Although musicology has given some attention

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

Recepción del artículo: 10-II-2017. Aceptación de su publicación: 14-VII-2017.

to her figure, particularly for his work as a collector of folk melodies, his aesthetic thinking and most of his compositions are still ignored by musicologists and performers. This situation is compounded by the disfigured image of the composer that has been passed and that largely has typecast him with traditional aesthetic positions and set back to the vanguards. The revitalization of the musicians of the Group of the Republic produced with the return to democracy in 1975 did not reach this author. This article has studied the aesthetic and musical thought, especially throughout the detailed reading of this composer's texts.

Keywords: Antonio José; Piano; The 27th Generation; Vanguardist musical regionalism.

I. INTRODUCCIÓN

El florecimiento cultural y musical experimentado en las primeras décadas del s. xx en España coincidió con la absorción de corrientes estéticas diversas. Los principales movimientos extranjeros que convergieron fueron el postromanticismo, el impresionismo, el neoclasicismo y, en menor medida, otras vanguardias como el atonalismo o dodecafonismo. Todos ellos convivieron y fueron adoptados por las distintas propuestas asociadas a la ideología nacionalista española. Dentro de estas tendencias foráneas se observan dos líneas, la germánica y postromántica, que alababa a Wagner y Richard Strauss, y la francesa, que incluía a Debussy, Ravel y Stravinsky, entre otros. El enfrentamiento entre ellos fue enorme desde 1915. La Nueva Música y el Grupo de los Ocho se situaron a favor de la vanguardia y la línea francesa, y consideraron caducos y retrógrados al nacionalismo populista y al postromanticismo¹.

El compositor burgalés Antonio José Martínez Palacios es exponente de la confluencia de estas escuelas, aunque siempre destacó por su interés por las más avanzadas. El estudio de su pensamiento musical y estético realizado a través de la lectura de sus escritos y el análisis de su obra confirman esta sintonía con las nuevas propuestas. No obstante, su imagen ha estado ligada, y en gran medida encasillada, tanto al regionalismo, por su labor en el campo del folklore burgalés, como al postromanticismo, por el uso de procedimientos asociados a estéticas del s. XIX.

La revisión de estas posturas todavía no ha sido aceptada completamente, y algunos destacados investigadores, a pesar de reconocer su valía artística, inciden en los aspectos más tradicionales y olvidan su sintonía con las vanguardias. Esto contrasta con la situación de los compositores de su entorno, artistas con los que Antonio José manifiesta muchos puntos en común y comparte la mayor parte de su ideario estético. Distintos aspectos que han sido señalados para diferenciarlo de los compositores

¹ Véase Casares Rodicio, Emilio, "La música española hasta 1939, o la restauración musical", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, vol. II, Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (coords.), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, p. 304.

más innovadores de la Generación del 27, como son el cromatismo, el uso del documento folklórico o formatos académicos, fueron utilizados también por los músicos calificados como progresistas².

Como objetivos principales de este trabajo se ha pretendido encuadrar la figura de Antonio José dentro de las diferentes corrientes estéticas que confluyeron en España a lo largo de la Edad de Plata, analizar el reflejo de ellas en su pensamiento y legado, y situar al autor dentro del auge de los regionalismos de las primeras décadas del s. xx. La metodología se ha fundamentado en el examen de sus escritos y sus creaciones pianísticas, principalmente. La documentación conservada del compositor es bastante abundante, y corresponde a artículos y críticas publicados en periódicos, conferencias, entrevistas y numerosa correspondencia. Todo ello ha servido para entroncar su obra dentro del nuevo enfoque del nacionalismo y folklorismo europeo de principios del s. xx.

En un primer momento el joven músico se acercó a las nuevas tendencias a través de su maestro Beobide, calificado éste por los críticos como moderno en su concepción armónica³. Más tarde profundizó en el conocimiento de los nuevos movimientos por el estudio de las obras de compositores europeos, hecho frecuente en una época con gran propensión al autodidactismo⁴. Así, muestra en sus escritos su gran dedicación al análisis del legado de músicos más evolucionados, como Debussy, Ravel o Stravinsky, y también su interés por las composiciones de Wagner o César Franck. No obstante, el propio músico siempre aclaró su preferencia por los más rompedores: “Ravel, Stravinsky, Prokófiev, Falla... son manifestaciones consecuentes de mi afirmación de vanguardismo”⁵. Interrogado sobre su orientación y escuela musical más estimada, responde: “¿Qué

² En relación con el cromatismo de herencia postromántica, tan criticado por los vanguardistas, se constata su empleo por parte de compositores entroncados con esta órbita. Ejemplo de ello es el *Homenaje a Góngora* (1927), de Remacha; el *Segundo cuarteto* (1932) o la ópera *Charlot* (1932-1933), de Bacarisse; y la *Seconda sonata concertata a quattro, d'après Giovanni Battista Pergolese*, op. 15 (1938), de Bautista. A pesar de que el concepto de nacionalismo aceptado por el vanguardismo rechazara la presencia del documento folklórico, es patente su utilización por parte de los más prestigiosos músicos progresistas. Documentado está su uso en la obra de Falla, aunque el propio maestro gaditano apostara y difundiera la idea de un nacionalismo sin presencia directa de cita (véase Torres Clemente, Elena, “La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar”, en *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.), Madrid, ICCMU, 2009, pp. 281-285. Este recurso está presente también entre los compositores del Grupo de los Ocho. Se observan, asimismo, contradicciones estéticas dentro de los procesos selectivos propagados por los intelectuales vanguardistas, como el rechazo al casticismo de la tonadilla del s. XVIII y la aceptación de la gran carga casticista presente en Scarlatti (véase Martínez del Fresno, Beatriz, “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del xx”, en *Culturas musicales en el Mediterráneo y sus ramificaciones*. Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, *Revista de Musicología*, vol. XVI, 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1993, p. 653).

³ Antonio José, “Notas de arte”, *Diario de Burgos*, 28-VII-1926, p. 1.

⁴ Julio Gómez señala que era frecuente entre los compositores del momento suplir la formación reglada en conservatorios por el autodidactismo y la recepción puntual de consejos. Consúltese Martínez del Fresno, Beatriz, *Julio Gómez. Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999, p. 375.

⁵ Paisán Serrano, Vicente, “Silueta Artística. Antonio José”, *Ritmo*, 92, 1934, pp. 5-6.

orientación musical le subyuga más? –Vanguardista, sin duda [...] Es la esperanza de la generación presente y venidera, es la transformación revolucionaria, no de los principios armónicos, que alguien pretende derrumbarles por snobismo o por estupidez; sino, de adaptarles a las necesidades del arte de hoy.....”⁶. En el entorno cultural de la época, con grandes confrontaciones entre las distintas tendencias estéticas, esta declaración debe ser considerada de forma significativa. Muchos de los compositores considerados modernos también muestran elementos de diferentes y contrapuestas afiliaciones, y su propio posicionamiento, ligándose a corrientes innovadoras, es definitorio de su sintonía con las posturas vanguardistas independientemente de que la línea evolutiva de cada músico a lo largo de la vida presentara divergencias estilísticas. A continuación, se repasan distintos aspectos observados en los escritos y creaciones de Antonio José, y que revelan una personalidad rica y abierta.

II. PRESENCIA DEL IMPRESIONISMO

El interés de Antonio José por las nuevas tendencias francesas aparece de forma continua en sus escritos. Así, a la pregunta de un entrevistador “y en ese principio vanguardista, ¿a qué escuela, cree usted, que ha de inclinarse el técnico y el oyente?”, el burgalés contesta: “–Desde luego, a la escuela impresionista”⁷. Evidentemente, esta declaración hay que encuadrarla dentro de los enfrentamientos estéticos y dialécticos de la época puesto que en los años veinte el impresionismo ya estaba superado y debería ser concebido más como una prevanguardia en ese momento.

En otro texto concreta sus preferencias: “nadie me emociona tanto como Ravel... Las que me dejaron un recuerdo imborrable fueron ‘L’Après-midi d’un faune’ de Debussy y ‘Dafnis y Cloe’ y el ‘Cuarteto’ de Ravel”⁸. Autores previos a la eclosión del impresionismo son también elogiados, como Gabriel Fauré, señalado por el burgalés como precursor del movimiento impresionista: “El gran técnico de refinada delicadeza, maestro del discutidísimo e incomparable Ravel, y del que se puede decir que con él empezó el renacimiento de la música francesa”⁹. El análisis de las primeras obras de Antonio José muestra elementos comunes con la estética de Fauré, como son la confluencia de características técnicas del impresionismo junto con un cromatismo de herencia wagneriana.

La influencia de Debussy sobre la música del s. XX, y en particular sobre la música española, fue enorme¹⁰, hecho reconocido por el propio Antonio José: “Todo el mundo sabe que el autor de

⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷ *Id.*

⁸ Antonio José, [“Perfil de Antonio José”], 1929, Ms., AMBu [Archivo Municipal de Burgos]. Publicado con el título “Sobre la vida” en Palacios Garoz, Miguel Ángel, *En tinta roja. Cartas y otros escritos*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura, 2002, p. 321.

⁹ Antonio José, “En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”, 18-I-1923, Ms., AMBu.

¹⁰ Todos los compositores vanguardistas se vieron influidos por dicho autor, en mayor o menor medida. Los compositores del Grupo de los Ocho y, en general, toda la Generación del 27, encontraron en su revolución estética uno

‘Images’ ha sido quizás el mayor revolucionario que el divino arte tuvo y de la misma manera es sabida la influencia que ha ejercido en la moderna escuela; influencia de la que no se ha podido librar ningún compositor actual”¹¹. El influjo de este músico francés en Antonio José se constata en el tratamiento modal de la armonía, el uso de séptimas mayores y menores, acordes paralelos y, en general, en el gusto por las notas añadidas¹². También utiliza de forma esporádica la escala de tonos. No obstante, la escritura del burgalés parece más cercana al impresionismo neoclasicista de Ravel. Estos recursos fueron también adoptados por la mayoría de los jóvenes compositores de su Generación y, en especial, por el Grupo de los Ocho¹³, aunque muchos de estos procedimientos eran ya característicos de la música española, como el uso de la modalidad o el gusto por el color y refinamiento sonoro.

Ravel fue su compositor más admirado. El joven artista burgalés pasó dos veranos en París (1925-1926) y se relacionó con dicho maestro¹⁴. En esa época, París era el centro de atracción para la cultura española. Casares explica que casi toda la Generación de la República acudió a París a buscar educación musical mientras que pocos fueron a Alemania¹⁵. Antonio José destacó las principales cualidades de Ravel: “maravilloso y exquisito orfebre de la música actual... su música transparente, de ondulante y humorística finura, de sonoridad expresiva y graciosa...”¹⁶, características señaladas

de sus pilares fundamentales. Como señala Salazar, “la entrada del impresionismo en nuestro país actuó como una lejíja, arrastró esa capa superficial de un germanismo tardío y, con Falla, puso al vivo nuestra carne española”. Cf. Palacios, María, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, SEdeM, 2008, p. 219. Sobre este mismo tema véase también Nommick, Yvan, “La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo”, *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, pp. 427 y ss.

¹¹ Antonio José, “En la Filarmónica. Un concierto de Blanche Selva”, *op. cit.*

¹² Véase como ejemplo de ello el inicio del *Poema de la juventud*. Texturas de clara influencia debussyana se observan también en dicho *Poema* en numerosos pasajes, como cc. 16-19 o cc. 181-184.

¹³ Nommick, Yvan, “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 419.

¹⁴ Es probable que tuviera contacto con Ravel, información que se señala desde los primeros estudios biográficos realizados sobre el burgalés aunque ninguno de ellos aporta datos que confirmen que estudiara bajo su tutela, ni el propio Antonio José lo cita en sus escritos. A este respecto es obligado recordar la frase atribuida a Ravel, y transmitida por Rodríguez Santerbás, señalando al artista burgalés como “el más grande músico español de nuestro siglo”. Rodríguez Santerbás, Santiago, “En busca de un músico perdido. Antonio José”, *Triunfo* 482 (1971), p. 29. El contacto de Santerbás con personas que trataron a Ravel, como Sáinz de la Maza, parece justificar el origen de esta referencia. En diferentes textos se repiten estas palabras de elogio hacia el compositor por parte de Ravel. Véase Subirá, José, “El artista Antonio José”, prólogo al libro de Barriuso, Jesús, García, Fernando y Palacios, Miguel Ángel, *Antonio José. Música...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ Casares Rodicio, Emilio, “La música española hasta 1939...”, *op. cit.*, p. 290. No obstante, Yvan Nommick sostiene que “en las generaciones de compositores de los años veinte y treinta, con excepción de Joaquín Rodrigo... el influjo de Francia ya no llegó a través del magisterio directo de los compositores franceses, sino por la vía de un mediador —por ejemplo, Falla transmitiendo su saber y experiencia a Ernesto Halffter, o siendo ‘guía y acicate’ de los compositores de esa generación—, o por el contacto directo con la música francesa, en Francia o en España”. Nommick, Yvan, “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, pp. 429-430.

¹⁶ Antonio José, “De Música. Ravel, el público y la crítica”, *Diario de Burgos*, 27-XI-1928, p. 1.

con asiduidad en el compositor francés y su concepto musical neoclásico: humor, transparencia o perfección formal¹⁷.

Un concierto de Ravel en Málaga, ciudad donde residía en ese momento Antonio José enseñando música en un colegio de jesuitas, es aprovechado para criticar dos aspectos que, a su juicio, incidían en el rechazo del público hacia la Nueva Música: la repetición constante del mismo repertorio en los conciertos de las asociaciones y filarmónicas, y el gusto por el virtuosismo y exhibicionismo de los intérpretes que desvirtuaban el sentido de la obra. El espíritu regeneracionista subyace debajo de estas ideas. El compositor Antonio José, como numerosos músicos-críticos del momento¹⁸, atribuye a las sociedades musicales, al intérprete y al crítico el papel de educador del público; así comenta: “conviene enseñar... ‘todo lo bueno que se ha escrito antiguo y moderno’. Para difundir el arte puro, desconocido tanto por viejo como por nuevo, están los concertistas verdaderamente enterados de su misión divulgadora”¹⁹.

Ante la incompreensión de los críticos en una interpretación del *Cuarteto en fa* de Ravel, señalado como modelo formal por el burgalés, recomienda la atención y profundización en el estudio de las nuevas propuestas: “Los lacerantes juicios que oí de la obra de Ravel me irritaron y no puedo menos de aconsejar algo más de calma para juzgar lo que no se ha entendido; leer todo cuando trate de los procedimientos que hoy usa la escuela moderna... y por último: aprendamos a oír, y sólo así podremos ver en el cuarteto del autor de *Dafnis y Cloe* un modelo de forma”²⁰. La influencia de Ravel se muestra, al igual que en muchos de sus contemporáneos, en las líneas claras y cuidado de la forma, en texturas pianísticas similares, en el gusto por las notas añadidas, y en el uso de séptimas y novenas mayores y menores sin preparar²¹. Este último aspecto fue comentado por el burgalés a propósito del *Cuarteto en fa* de Ravel: “En su primer tiempo *Modéré* construido con apoyaturas sin resolver y acordes de novena mayor percibiremos sonoridades orquestales”²².

Del resto de compositores franceses destaca su interés por la música de Satie, de quien pide a un amigo en una carta que le compre “cualquier cosa para piano de Erik Satie”²³. La datación de este

¹⁷ La estética raveliana se aparta de la de Debussy por la inclusión del optimismo, el puntillismo y otros elementos neoclásicos que le hicieron abandonar la estética ensoñadora de su compatriota. Distintos estudiosos de Ravel, como Mariano Pérez, lo incluyen ya dentro del neoclasicismo que imperó en Francia tras la eclosión impresionista. Véase Pérez Gutiérrez, Mariano, *La estética musical de Ravel*, Madrid, Alpuerto, 1987, pp. 203 y ss.

¹⁸ Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Óscar Esplá o Julio Gómez, entre otros, son buen ejemplo de ello.

¹⁹ Antonio José, “En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristián Christiansen”, *El Castellano*, 13-X-1924, p. 2.

²⁰ Antonio José, “En la Filarmónica. Cuarteto Zimmer”, *El Castellano*, 16-II-1923, p. 2.

²¹ Véase *Poema de la juventud*, cc. 62 y ss., como ejemplo de texturas pianísticas similares a las utilizadas por Ravel, en este caso en el I tiempo de su *Sonatina*. En cc. 24-25 se observan diseños presentes en *Jeux d'eau* y *Une barque sur l'océan*.

²² Antonio José, “En la Filarmónica. Cuarteto Zimmer”, *op. cit.*, p. 2.

²³ Antonio José, Carta a Emilia y Concha Sidar (16-I-1934). En Palacios Garoz, M. Ángel, *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 218.

escrito a inicios de los treinta es reflejo del cambio estético que experimenta Antonio José a finales de los años veinte. La ironía y el humor, característicos del Grupo francés de los Seis, constituyeron ahora elementos notables en sus creaciones, como se constata en su obra *Marcha para soldados de plomo* (1929).

III. ADMIRACIÓN POR LAS VANGUARDIAS ESLAVAS

Otra manifestación de su aprecio por el progresismo se constata en relación con la escuela rusa. El sinfonismo eslavo estaba muy difundido en España y fue admirado tanto por los compositores más tradicionales como por los más evolucionados, aunque en distinta medida y enfoque. Martínez del Fresno señala que, aparte de las conocidas disputas entre las corrientes francesas y germanas, existía la presencia de la estética nacionalista rusa como fuerza muy arraigada en España²⁴. Los textos de Antonio José que hacen alusión a artistas rusos muestran pilares principales de su pensamiento estético, y así alaba de ellos sus innovaciones armónicas y su amor por el folklore tradicional de su país. El burgalés siempre manifestó su predilección por los músicos rusos más progresistas a pesar de valorar el exotismo del conjunto del gran sinfonismo ruso (“vigorosa personalidad de aquellos otros músicos Balakirev, César Cui, Mussorgsky, Borodín, Arenski, Glasunov, Liadov, Tschaiowsky y otros, a quienes la maravillosa escuela rusa debe el origen de su difusión universal y su actual esplendor”²⁵), aspecto este compartido por la mayoría de los compositores españoles.

El legado de Stravinsky es uno de los mayores influjos que absorbe, y así lo confirmó: “me entusiasman Borodín, Rimsky-Korsakov, (a veces) Mussorgsky y más que ninguno Stravinsky”²⁶, e incluso señala la razón de su admiración: “Me gusta Stravinsky, por su técnica maravillosa”²⁷. La herencia del autor ruso en el conjunto de la vanguardia española fue enorme en los años veinte, hecho favorecido por su presencia frecuente en España. Tanto sus visitas como las de Ravel fueron hitos importantes en la vida musical del país.

En los textos de Antonio José no aparecen demasiadas citas directas a Stravinsky, lo cual está justificado en gran medida por corresponder la mayoría de sus escritos a críticas de conciertos en Burgos o reflexiones sobre el folklore y la música española. En dicha ciudad, la actividad concertística se centraba en recitales de solistas o grupos de cámara, y la posibilidad de escuchar obras orquestales de Stravinsky era muy escasa. Aparece una referencia a la versión para piano de *Petrushka* interpretada por Rubinstein en Burgos en 1924, pianista a quien fue dedicada esta versión por parte de su autor. Señala que “*Petrushka* es una maravilla de color, de sonoridad, de ritmo y de optimismo. La transcripción para piano es soberana; de tremenda dificultad y de extraño parecido a la partitura de

²⁴ Martínez del Fresno, Beatriz, *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 117.

²⁵ Antonio José, “Bibliografía: La música en los libros”, *Diario de Burgos*, 22-V-1934, p. 1.

²⁶ Antonio José, [“Perfil de Antonio José”], ..., *op. cit.*, p. 321.

²⁷ Cardiel, “El Orfeón Burgalés”, *Diario de Burgos*, 14-V-1929, p. 1.

orquesta; únicamente resulta más dura que en la versión original orquestal por la monocromía del piano²⁸. Estos comentarios aluden a aspectos como las nuevas posibilidades del color, la riqueza en la sonoridad o el ritmo, todo ello cualidades habituales en Stravinsky²⁹. Las obras de Antonio José muestran la asimilación de conceptos asociados a la estética del compositor ruso, como son el uso del *obstinato*, el crecimiento formal mediante repetición de motivos, la utilización del acorde de *Petrushka* (acorde mayor de cuarta aumentada sobre la de tónica, es decir, tritono sobre tónica) y muchas texturas pianísticas con coloridos distintos y novedosos³⁰.

Petrushka presenta un contenido programático concreto y ello es aprovechado por Antonio José para detenerse en el conflicto entre música pura y la música descriptiva: “Petrouchka 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 contemporánea³¹. El problema del concepto de música pura, exenta de cualquier idea de programa, fue muy frecuente en las primeras décadas del s. xx. Pureza se relacionaba con objetividad en cuanto existía un alejamiento o distancia con el objeto.

Ortega comenta en *Musicalia* su opinión sobre la diferencia entre las corrientes románticas y modernas, y explica que mientras la primera presenta una actitud hacia el interior, la moderna apuesta por lo exterior³². La exaltación de la objetividad llevó a situar a Falla y Stravinsky como modelos de pureza musical. Cuando Stravinsky llegó a Madrid en 1916 y presentó *Petrushka* y *El pájaro de fuego*, Manuel de Falla relacionó estas obras con el concepto de música pura: “La orquesta de estas obras... forma un tejido de puras líneas melódicas que se producen sin reclamar el auxilio de otros timbres. ¿Se realizará con esto el verdadero ideal de la hasta ahora mal llamada *música pura*?³³

La reflexión de Antonio José a propósito de *Petrushka* apunta a la difícil delimitación de los márgenes de esta concepción, y como ejemplo de ello es la propia composición de Stravinsky. La posición del burgalés muestra su aceptación de la evolución del concepto estético de la música y está en consonancia con su habitual rechazo a posturas estancas y radicales. Su análisis lleva por fin manifestar la convergencia entre música pura y música con programa. Expone que “para todos los grandes compositores de antaño, la música consistía únicamente en la combinación infinita de

²⁸ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”, *El Castellano*, 5-XII-1924, p. 1.

²⁹ Se ha señalado la relación de esta obra con el cubismo debido al juego de planos sonoros y al tratamiento del ritmo. Véase Piquer Sanclemente, Ruth, *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Doble J, 2010, p. 377.

³⁰ En la obra *Evocaciones* se pueden observar todos estos recursos. Obsérvese el diseño en *glissando* sobre un acorde de *Petrushka* con que concluye la pieza del burgalés, muy similar al final de *Petrushka*.

³¹ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”, *op. cit.*, p. 1.

³² Ortega y Gasset, José, “Musicalia”, *El Espectador*, 1916-1934, Obras Completas, 3.^a ed., Madrid, Revista de Occidente (1957), t. II, p. 258. Cf. Piquer Sanclemente, Ruth, *Clasicismo moderno...*, *op. cit.*, p. 127.

³³ Falla, Manuel de, “El gran músico de nuestro tiempo. Igor Stravinsky”, *La Tribuna*, 5-VI-1917. Cf. *Ibid.*, p. 143.

las sonoridades, en una fusión de la arquitectura y de la matemática transpuesta en el fenómeno auditivo y que encontraba en sí misma su razón necesaria y suficiente”³⁴. Es decir, comenta la música objetiva sin otro fin que la belleza de la misma, y señala que “el placer estético había de ser debido a las combinaciones de los timbres, que crearan en el alma un estado armonioso, una alegría serena certificada por la satisfacción del espíritu en presencia de formas puras, un acceso al sueño por lo justo y preciso del lenguaje abstracto, por la exacta plenitud de proporciones y la riqueza de la aleación sonora”³⁵.

Todos estos conceptos que asimila a la música pura son temas fundamentales para la Nueva Música de los años veinte y treinta. La música como búsqueda de la belleza y la perfección estética sin más meta que el fin propio. Antonio José pone como modelo a Mozart y Bach, prototipos de perfección y pureza para los compositores vanguardistas. A continuación, explica la evolución de la música pura: “semejante concepción no consiguió impedir que la música se desviara, y se introdujeron en ella elementos intelectuales y pasionales”³⁶.

Llama la atención la utilización del término “desviación” para la música que admite elementos externos, referencia en consonancia con los preceptos de la Nueva Música, y explica los distintos elementos que ha incorporado: “tiende a introducir en el cuadro musical multitud de elementos plásticos, pictóricos, simbólicos, filosóficos y aun cómicos y humorísticos y hacer de él no ya una construcción suprema del espíritu, sino el receptáculo de toda emotividad; no ya un fin en sí mismo...”³⁷. La mención que hace a la incorporación de elementos externos cómicos y humorísticos muestra la difícil frontera entre el purismo propugnado por la Nueva Música y la música con algún tipo de programa, puesto que el humor y la ironía son conceptos reclamados como propios por la Nueva Música. Termina su reflexión dirigiéndose al objetivo de su discurso, la complementariedad existente entre ambas corrientes, manifestada en este caso en *Petrushka*: “ambas estéticas... se completan sin perjudicarse. Se han producido demasiadas obras maestras para que no nos veamos obligados a admitir que semejante desviación es sencillamente un desdoblamiento de belleza y que sólo en un sentido absolutamente teórico puede hablarse de perversión en el ideal y en los fines de la música. *Petrushka* es una maravilla de color, de sonoridad, de ritmo y de optimismo”³⁸. En otro texto anterior ya había hablado de esta doble concepción, música pura y a la vez con contenido, y así sobre los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky señalaba: “apreciadlas como joyas de maravilloso valor doble de música absoluta y de música programática”³⁹.

³⁴ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”, *op. cit.*, p. 1.

³⁵ *Id.*

³⁶ Concepción en gran medida heredada del pensamiento estético de Francisco Giner de los Ríos. Véase Sánchez de Andrés, Leticia, “Antecedentes del neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner”, *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, pp. 51-55.

³⁷ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Rubinstein”, *op. cit.*, p. 1.

³⁸ *Id.*

³⁹ Antonio José, “La música moderna”, 25-VIII-1924, Ms., AMBu.

Antonio José comparte también semejanzas con otros vanguardistas rusos, como Scriabin o Prokofiev. Sobre el primero señala: “Me gusta... Scriabin, por su inquietud apasionada”⁴⁰. La cercanía estética con este compositor aparece en el uso por parte del burgalés del acorde *Prometeo*, básico en la obra de Scriabin y con connotaciones filosóficas⁴¹. Por las críticas de Mantecón se comprueba que la música del ruso fue interpretada en Madrid en los años iniciales de la década de los veinte, justo cuando Antonio José se encontraba en la capital⁴². Sus propuestas armónicas rompedoras estaban por tanto difundidas en España, pero es evidente que solo los compositores más comprometidos con la vanguardia, como Antonio José, las asimilaron en sus creaciones. Las referencias que aparecen en sus textos hacia Prokofiev muestra particularidades de la estética neoclásica que el burgalés adoptó coincidiendo con la implantación de esta corriente entre los artistas vanguardistas⁴³. Así destaca su perfección formal, “la finura exquisita de su *Sinfonía Clásica*”⁴⁴, o la relación con el mundo infantil “en Prokofieff hallo un infantilismo delicioso”⁴⁵.

IV. PLANTEAMIENTOS TÉCNICO-MUSICALES RUPTURISTAS

La afinidad de su pensamiento musical con las propuestas vanguardistas más rompedoras también se observa en sus escritos sobre cuestiones técnico-musicales, en especial sus comentarios sobre la armonía y su evolución. Se constata que, en primer lugar, muestra conocimiento técnico del fenómeno físico-armónico como origen del sonido y como materia prima para la combinación de sonidos y la formación de la armonía. En segundo lugar, profundiza y estudia la evolución de la Historia de la Música a través del análisis de la armonía en las obras de los grandes compositores; y por último, se manifiesta de manera continua su identificación con la estética armónica impresionista. Estos tres puntos aparecen también en otros compositores y musicólogos de su época, y ejemplo de ello son las explicaciones de Pittaluga sobre cuestiones relacionadas con el proceso físico armónico del sonido⁴⁶. En la conferencia “La música moderna” de 1924 el joven músico burgalés exhibía ya su conocimiento de las tendencias armónicas vanguardistas:

⁴⁰ Cardiel, “El Orfeón Burgalés”, *Diario de Burgos*, 14-V-1929, p. 1.

⁴¹ Véanse la *Sonata gallega*, I tiempo, cc. 77, y III tiempo, cc. 161-164.

⁴² Véase Prieto, Laura, *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): “La Voz”, 1920-1934*, Madrid, Arambol, 2001, pp. 74-77.

⁴³ Véanse las similitudes musicales y pianísticas entre la *Marcha para soldados de plomo* del compositor burgalés y la *Marcha de El Amor de las tres naranjas* del autor ruso.

⁴⁴ Antonio José, “De la vida musical”, *Diario de Burgos*, 21-V-1928, p. 1.

⁴⁵ Antonio José, [“Perfil de Antonio José”], ..., *op. cit.*, p. 321.

⁴⁶ Véase Pittaluga, Gustavo. “Música moderna y jóvenes músicos españoles”. Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1930 que significó la presentación y manifiesto del Grupo de los Ocho. Texto reproducido en Palacios, María, *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, p. 217.

Pero hablemos de los medios que cuenta el arte presente y notemos que los casos de la práctica actual que presentan mayor divergencia con la antigua son cuatro:

- Los sistemas de formación de acordes, distintos del de superposición de terceras desiguales.
- La escala de doce notas (escala duodécuple) como base de armonía y melodía, escala que no debe confundirse con la escala cromática.
- La escala tonal, con sus grados iguales.
- Y 4.º, la sollicitación al auditor de una comprensión musical cada vez más amplia, a causa de la alteración y adjunción de notas en los acordes, y por la práctica cada vez más usada de la elisión de todas las transiciones y acordes innecesarios⁴⁷.

En los cuatro puntos del texto se evocan diferentes estéticas armónicas que asimila en su legado compositivo. El primero hace referencia a los acordes por segundas, cuartas y quintas, principalmente. Las formaciones por cuartas se pueden encontrar en obras de Scriabin o Schoenberg, y en Antonio José aparecen en *La muñeca rota* (1922) y acordes por cuartas relacionados con Scriabin en obras posteriores. La alusión a acordes por segundas demuestra su conocimiento de los avances armónicos de Bartók y Ravel.

El segundo punto enlaza con el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena, Schoenberg, Berg y Webern. El burgalés mostró aprecio por ellos pero no practicó sus propuestas rompedoras, como más abajo se explicará.

El tercer elemento, la escala tonal, sucesión formada por tonos enteros, fue uno de los fundamentos del impresionismo de Debussy. Antonio José lo utilizó, pero no de forma habitual o continua al estilo de este compositor francés.

El último punto alude a las notas extrañas añadidas al acorde. Este recurso se usó ya en el romanticismo, pero fue en el postromanticismo, expresionismo y, sobre todo, en el conjunto de la música vanguardista de inicios del s. xx donde más presencia tiene. La elisión de transiciones y pasos innecesarios, comentada por el músico, está relacionada con la independencia de los acordes y, en último grado, con la armonía cromática, en donde las relaciones entre los acordes no alcanzan límite ninguno. Las notas extrañas añadidas y la ampliación de los procesos tonales son elementos básicos tanto en la obra del burgalés como en la de todos los compositores progresistas del 27. Revelador de su plena sintonía con los posicionamientos más innovadores es un escrito en donde, de forma clara, rechaza insistir en la tradición armónica y apuesta por abrir nuevos campos rupturistas.

Todos estos métodos modernos para la formación de acordes, apilando series de intervalos desiguales de terceras, cuartas, quintas, etc., han aumentado considerablemente los recursos del

⁴⁷ Antonio José, “La música moderna”, *op. cit.*

sistema vertical por el gran número de inversiones a que dan lugar. Añádase a este procedimiento el consistente en apilar series de intervalos iguales de la misma calidad y encontraremos un nuevo filón, no explotado suficientemente, como tantos otros, no menos ricos, por la indolencia y pereza intelectual de quienes no saben andar más que por caminos conocidos y ya feos de puro andados que son; y no quieren internarse por sendas nuevas hermosísimas...⁴⁸

La datación de estos textos se sitúa con anterioridad a sus viajes a París (veranos de 1925 y 1926), lo cual es indicativo de su aceptación temprana del vanguardismo. Desde su Burgos natal y sus estancias en Madrid, gracias al estudio continuo de partituras, conocía las nuevas estéticas de principio de siglo que llegaban de Europa. Como se ha explicado, este autodidactismo fue una realidad común en gran parte de los músicos de su Generación.

En relación con el dodecafonismo, hay que señalar que esta vanguardia no tuvo influencia en sus creaciones, aunque en sus textos alude a ella alabando sus propuestas, prueba más del espíritu abierto del compositor burgalés. Sáiz Virumbrales⁴⁹ ha encontrado ciertos indicios de dodecafonismo en piezas para órgano de Antonio José, como *Improvisación* y *Elegía*, pero el análisis de ambas obras demuestra que más que un proceso serial se trataría de un cromatismo extendido dentro de una enorme vaguedad tonal. No obstante, ello es elocuente de su sintonía con un nuevo campo de evolución que con seguridad hubiera abordado si no hubiera desaparecido en plena juventud. En general, los compositores vanguardistas españoles de la época adoptaron el mismo posicionamiento frente a Schoenberg que el burgalés, es decir, lo aceptaron pero no lo imitaron y se mantuvieron dentro de los límites de la tonalidad. Los únicos creadores que traspasaron con claridad esta línea fueron Roberto Gerhard y, ya en el exilio, Rodolfo Halffter.

V. ASIMILACIÓN CRÍTICA DE ELEMENTOS DE TRADICIÓN GERMÁNICA

El espíritu abierto de Antonio José, desligado de grupos de presión, le permitió aceptar estéticas censuradas. Ello no fue debido solo a su estilo personal, libre de ataduras ni caminos preestablecidos, sino también por su comprensión de la importancia que tuvieron en la historia de la música. La presencia de alabanzas a Beethoven, Wagner y Franck en sus textos es, sin duda, el aspecto menos acorde con la intelectualidad progresista. El postromanticismo era considerado como estética muerta por los músicos más evolucionados. Fue censurado por su opulencia y “excesos” en la orquestación, opuesta a la ligereza estética del neoclasicismo, así como por algunas de sus características armónicas. Salazar lanzó duros ataques hacia el romanticismo alemán, y Ortega o D’Ors también manifestaron

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Sáiz Virumbrales, Juan Luis, “Crítica de discos. José María Beobide y su discípulo Antonio José: obras para órgano”, en *OpusMusica*, 18, IX-2007, <<http://www.opusmusica.com/018/beobide.html>> [Consulta: 23 septiembre 2012].

posturas antirrománticas. Mantecón señala de Salazar su “fobia beethoveniana, brahmsiana, sus campañas contra Wagner”⁵⁰.

La utilización por parte de Antonio José de algunos elementos musicales heredados de dichos músicos es un rasgo con el que se le ha caracterizado con frecuencia. Sin embargo, muchos compositores considerados progresistas se vieron influidos igualmente por la estética germana aunque, en general, esta realidad fue ocultada o disfrazada en aras de una ‘oficialidad vanguardista’. Siempre manifestó en sus escritos su amor por los grandes creadores germanos, pero no entró en polémicas ni enfrentamientos entre postromanticismo y vanguardismo. Se consideró un compositor vanguardista, si bien no renunció al pasado musical inmediato.

Su sintonía con los logros del legado beethoveniano se aprecia en numerosos escritos. Siente gran reverencia por el gran compositor y señala que en los *adagios* es donde su genio e inspiración se revelan con más fuerza: “En sus Adagios... su figura de coloso se agiganta más y más, y su serena mirada siente y abraza igual que los olímpicos dioses”⁵¹. Piensa que los últimos cuartetos son la mejor producción de Beethoven y el inicio de un nuevo camino para el futuro de la música. Esta afirmación es contraria a la tendencia antirromántica de la época, que apostaba por una estética mucho más clásica que la que ofrecen las creaciones postreras beethovenianas. Así, Giner valoraba más las primeras obras y criticaba sus últimas sonatas y cuartetos ya que, en su opinión, estas contradecían la postura equilibrada propugnada por el neoclasicismo⁵².

No obstante, el pensamiento de Antonio José fue compartido por representantes del vanguardismo como Pittaluga quien, en el acto en la Residencia de Estudiantes donde se constituyó el Grupo de los Ocho, manifestó la modernidad de los últimos cuartetos de Beethoven y lo consideró tan revolucionario en su época como Stravinsky en la suya⁵³. La gran admiración que muestra Antonio José hacia el artista alemán y su legado no evitó que realizara una valoración crítica de sus creaciones e incluso mostrara su desagrado hacia alguna de ellas. Sorprende su comentario poco positivo hacia una obra cumbre como la *Appassionata*: “La Sonata ‘appassionata’ de Beethoven, aunque es una de las más famosas obras del autor de la sinfonía en do menor, a mí no me convence y sigo creyendo en que otras muchas sonatas de la segunda y tercera época de la obra del mismo glorioso maestro la superan en factura y sonoridad”⁵⁴.

⁵⁰ Cf. Villanueva, Carlos, “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”, en *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, p. 236.

⁵¹ Antonio José, “Música. El trío de Viena. Comentarios a un concierto”, 6-II-1923, Ms., AMBu.

⁵² Véase Sánchez de Andrés, Leticia, *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, SEdeM, 2009, p. 66.

⁵³ Pittaluga, Gustavo, “Música moderna y jóvenes músicos españoles”, *op. cit.* Texto reproducido en Palacios, María, *La renovación musical en Madrid...*, *op. cit.*, pp. 216-218.

⁵⁴ Antonio José, “En la Filarmónica. Carlota Dahmen, Fernando Ember”, *El Castellano*, 8-III-1923, pp. 1-2.

En este texto, aparte de la referencia a dicha pieza, vuelve a manifestar que el segundo y tercer periodos creativos del genio de Bonn son lo máspreciado. No señala las razones en contra de la *Appassionata*, obra muy interpretada y de gran lucimiento interpretativo, pero estos dos mismos factores pudieron justificar su opinión, ya que aparecen con frecuencia en sus escritos relacionados con Beethoven. El músico alemán era el compositor más programado en España y alguna de sus obras aparecía de forma asidua en las salas de conciertos. Este rechazo a la reiteración de obras fue común en la crítica de la época, y también incidió en que los intelectuales vanguardistas, con una gran carga de elitismo heredado del desprecio hacia las masas de Ortega, no solo encontraran a Beethoven muy romántico sino también demasiado popular.

Antonio José señala que la *Quinta Sinfonía*, y las sonatas *Patética* y *Appassionata* aparecen de forma incesante en los programas⁵⁵. En el caso concreto de esta última, el espíritu crítico de Antonio José le impidió, tal vez, comprender que su dificultad interpretativa no es óbice para constituir uno de los mayores logros pianísticos de su autor. Lo mismo se podría alegar contra sus juicios negativos sobre la espléndida Sonata *Primavera* para violín y piano: “Esta linda sonata es algo floja en conjunto... sin los momentos geniales a que Beethoven nos acostumbró en otras obras suyas superiores⁵⁶.”

La falta de sentimiento antiwagneriano en Antonio José es uno de los puntos que más contrasta con la oficialidad vanguardista. Mientras que Beethoven encontró una respuesta menos combativa, Wagner fue el foco de continuas guerras antigermanas desde finales del s. XIX. En Francia esta situación se vio apoyada por el rechazo a todo lo alemán, fruto de la Primera Guerra Mundial. El antiwagnerismo de Debussy influyó de manera decisiva sobre la vanguardia española, en especial a través del puente cultural con Francia que representó la figura de Manuel de Falla⁵⁷. Aunque el músico gaditano asimiló elementos wagnerianos en obras como *La vida breve*, tanto él como Salazar criticaron su opulencia orquestal, su cromatismo y la melodía infinita.

Antonio José manifestó alabanzas hacia Wagner, pero no incidió en sus textos en polémicas wagnerianas. La presencia del compositor alemán en sus escritos es muy escasa comparada con la de otros músicos, y no se identificó con su estética como sí lo hizo con las vanguardias francesas. Se tiene constancia de que cuando estaba alejado de Madrid solicitaba a sus amistades que le compraran

⁵⁵ Antonio José, “En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristián Christiansen”, *El Castellano*, 13-X-1924, p. 2. En los textos de Mantecón se observan reflexiones similares: “Nuestra vieja amiga la ‘Quinta Sinfonía’, de Beethoven, cuyo recuerdo no es fácil desterrar de nuestra memoria, por la reiteración en que aparece en los conciertos, lo que produce en el auditor demasiado consecuente cierta fatiga...”. Juan del Brezo, “Concierto de la Orquesta Sinfónica”, *La Voz*, 4-XII-1925, en Prieto, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁶ Antonio José, “En la Filarmónica. Emil Telmanyi. Cristián Chistiansen”, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁷ Los intelectuales asociaron la estética alemana con germanófilos y la francesa con los aliadófilos. Así, Celsa Alonso señala que mientras las estéticas germanas se asimilaron al conservadurismo, “la aproximación a Francia es símbolo de progresismo no sólo estético, sino político y filosófico”. Alonso, Celsa, “La música española y el espíritu del 98”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. V, Madrid, ICCMU, 1998, p. 104.

partituras, y entre otros compositores, como Satie o Ravel, le interesaba la adquisición de obras de Wagner. Así, en una carta de 1934 escribe “cómprame para mí la partitura completa para canto y piano de ‘El Oro del Rhin’ y ‘El Ocaso de los Dioses’ de Wagner. Su precio debe ser entre 5 y 10 pesetas; más no (cada obra)”⁵⁸. En diferentes obras de sus primeros años creativos aparecen pasajes cromáticos que muestran la herencia wagneriana⁵⁹. Se observan numerosas relaciones de quinta aumentada fruto de procesos cromáticos y la utilización de acordes alterados, como el acorde de *Tristán*⁶⁰.

La independencia de acordes, propugnada por las vanguardias musicales, fue fruto de la evolución del cromatismo wagneriano, tan criticado por el progresismo. La expansión de la tonalidad que se logró gracias al cromatismo iniciado con la obra del alemán llevó a ampliar y superar los límites de la misma, y así formar acordes nuevos e independientes de toda regla armónica anterior, tal como deseaba la vanguardia del s. xx. Con seguridad, los músicos vanguardistas conocían sus avances, pero su posición antigermana no les permitió alabanza alguna. En cambio, en el burgalés estos rechazos u omisiones por cuestiones ideológicas no aparecen. Así, Antonio José afirma:

Lo que principalmente suele despistar al auditor moderno es la resolución inesperada de los acordes; por esto precisamente detestaban la música de Wagner... Esto no es nuevo ni mucho menos; pero hoy se emplea con más audacia el libre enlace de los acordes que, siendo consonantes individualmente se colocan de manera que sean extraños unos a otros. La sorpresa que producen unida a su extraña colocación y a las falsas relaciones a que dan lugar, hacen de estos acordes uno de los mayores resortes del arte moderno⁶¹.

También utiliza el recurso wagneriano del *leitmotiv* en su ópera *El mozo de mulas* (1926-1936). El autor lo explicó en una entrevista: “Cada personaje lleva del mismo modo que un vestido escénico, su traje o tema musical característico, fácil y asequible, de manera que todos podamos reconocerle aun cuando la orquesta sola le presente”⁶². En cambio, el concepto de melodía infinita no tiene cabida en el artista burgalés, ya que el crecimiento formal a base de motivos repetidos le acerca al mundo neoclásico. Como ocurría en relación con Beethoven, se observan elementos que confirman su pensamiento crítico ante los grandes músicos del pasado. En una carta a Subirá en donde reflexiona sobre la ópera nacional, critica a los imitadores de Wagner por su exceso y opulencia tal como hacían los teóricos más progresistas: “unos, los de talento de primera categoría, han seguido ciegamente los pasos de Wagner

⁵⁸ Antonio José, Carta a Emilia y Concha Sidar. 6-I-1934. En Palacios Garoz, M. Ángel, *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 217.

⁵⁹ Véanse como ejemplo de ello *La muñeca rota*, cc.6 y ss., y *Poema de la juventud*, cc. 140 y ss.

⁶⁰ Véase *Poema de la juventud*, cc. 169-172.

⁶¹ Antonio José, “La música moderna”, *op. cit.*

⁶² “Nuestros artistas. Una ópera de Antonio José”, *Diario de Burgos*, 22-X-1928, p. 1.

y el resultado han sido unas obras ampulosas, fatigantes, casi pedantes a fuerza de técnica parida con dolor, bien hecha, sí; pero... (Conrado del Campo, Guridi, Manén, Pahissa, etc...)⁶³.

En muchos de sus escritos y en composiciones destacadas se aprecia su proximidad con la estética de César Franck y su escuela. Ya desde su primera crítica a un concierto acaecido en 1923 en Burgos de la eminente pianista Blanche Selva, dejó claro este aprecio: “no me explico el por qué no se pronuncia el nombre de César Franck con la misma veneración que el de Beethoven, pues con la grandeza de su talento sólo pudo compararse su excesiva humildad y bonísimo carácter”⁶⁴. La inclusión del compositor belga residente en Francia dentro de las estéticas germanas se justifica por su uso de modelos formales románticos y su asimilación del cromatismo. De igual manera pensaba Manuel de Falla: Franck “no ha debido jamás ser considerado como músico francés... porque ni su estética, ni sus procedimientos, ni sus predilecciones y modelos tienen la menor relación con los distintivos que marcan el carácter y verdadero espíritu francés en cualquiera de sus manifestaciones artísticas y mucho menos en las musicales”⁶⁵.

Franck no pertenecía a la órbita estética de los compositores y críticos vanguardistas españoles. Su nombre se asociaba a tendencias consideradas caducas y cuya figura más relevante fue Conrado del Campo, siempre acusado de franckismo, wagnerismo o straussismo⁶⁶. No obstante, la estética del belga y su herencia en la Schola no fue tan combatida por parte de la vanguardia francesa como poco después sí que lo fue por la española⁶⁷. César Franck tuvo como alumno a D'Indy, fundador de la Schola Cantorum, de gran importancia en la educación de muchos compositores franceses a finales del s. XIX y principios del s. XX. Músicos españoles se educaron allí, destacando las personalidades de Turina, Guridi, Joaquín Nin o Usandizaga. La base de su enseñanza era el dominio de la forma musical, fundamentado en el respeto a la tradición, en el uso de formas clásico-románticas y en la utilización de la forma cíclica. Antonio José cita las obras más relevantes de Franck y descalifica con sarcasmo a los jóvenes vanguardistas ante la figura humilde de un artista que solo alcanzó el reconocimiento en su última madurez. Así se puede leer:

He ahí el análisis breve de tan hermosa obra maestra [el *Preludio, coral y fuga*]. Oyendo la cual, y el “cuarteto en re” y la sublime “sinfonía en re” y el final (canon) de la “sonata para violín y piano”,... De ejemplo debe servir tan venerable figura a tantísimo pedantuelo como anda por el mundo llevando entre los hombros y el sombrero una sandía llena de vaciedades: César Franck con su

⁶³ Antonio José, Carta a José Subirá. 24-XI-1931. En Palacios Garoz, M. Ángel, *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁴ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Blanche Selva”, *op. cit.*

⁶⁵ Falla, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos* (Introducción y notas de Federico Sopena), 3.ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 48.

⁶⁶ Véase Martínez del Fresno, Beatriz, *Julio Gómez...*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁷ Sobre este tema véase Nommick, Yvan, “La Edad de Plata de la música española...”, *op. cit.*, p. 420.

maravillosa pluma tuvo su primer triunfo a los 68 años... y ¡qué duda cabe que muchos antes le había merecido!⁶⁸

La herencia de Frank en Antonio José se observa en el uso de la forma cíclica y en la pervivencia del cromatismo. El burgalés tuvo gran estima por el *Preludio, coral y fuga*, obra construida con formato cíclico: “del formidable ‘Preludio, Coral y Fuga’, el fuerte programa, no sé qué decir; o mejor, no sé por dónde empezar para elogiar tan extraordinaria obra...”⁶⁹. Su comprensión de que el arte no era incompatible con la forma franckiana no fue compartido por coetáneos como Mantecón.

Lo evidencia que ni Franck ni los sucedáneos han podido elevar su edificio sin adherirle un significado en todo ajeno a los principios formales que los solicita... La música no es el desarrollo temático ni el del motivo, y cuando así se fragua ella vendrá originariamente condenada con una trama de mecanización limitada, desprovista de las vitaminas, como la pulpa desecada de una fruta...⁷⁰

Los argumentos esgrimidos por Mantecón son bastante subjetivos, ya que critica el formalismo sin ningún contenido, pero olvida que ello mismo era una de las características de su elogiado neoclasicismo. El rechazo de las vanguardias a las formas cíclicas hay que situarlo más en consonancia con el gusto por la estilización, brevedad y concisión de la estética dieciochesca imperante que con la reivindicación de ausencia de contenido o “significado”, en palabras de Mantecón. En cambio, el espíritu libre de Antonio José le llevó también aquí a comprender la calidad de unas obras no aceptadas por los vanguardistas en las que, según sus propias palabras, “belleza y solidez”⁷¹ se complementan. El músico burgalés utilizó la forma cíclica en su juvenil *Sinfonía castellana* (1921), y en dos obras instrumentales destacadas, la *Sonata gallega* para piano (1926) y en su *Sonata para guitarra* (1933).

La *Sonata gallega* constituye una de sus obras con mayor grado de eclecticismo. Se trata de una sonata de gran formato compuesta por tres tiempos con carácter cíclico. El primero es muy extenso y está desarrollado en forma sonata, el segundo en forma lied-sonata, y el tercero en forma rondó, siendo en este último donde se muestra el sentido cíclico debido a la utilización para cada uno de los episodios de temas utilizados en los dos tiempos anteriores. El uso de una gran forma sonata de influencia beethoveniana para su primer tiempo es uno de sus elementos postrománticos más destacados, muy alejado de las concepciones formales neoclásicas propagadas en los años veinte. La herencia formal de Beethoven y César Franck es patente en toda la obra.

⁶⁸ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Blanche Selva”, *op. cit.*

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ Juan del Brezo, “Dos obras de Turina y Salazar”, *La Voz*, 14-II-1927. En Prieto, Laura. *Obra crítica de Juan José Mantecón...*, *op. cit.*, p. 186.

⁷¹ Antonio José, “En la Filarmónica. Concierto de Blanche Selva”, *op. cit.*

La *Sonata para guitarra* es otra composición cíclica en cuatro movimientos. El último movimiento con forma rondó presenta el mismo procedimiento formal utilizado en la *Sonata gallega*, la aparición de temas de los anteriores tiempos para elaborar las coplas del rondó, aunque mientras que en la sonata pianística utilizó temas populares, ahora todos son de elaboración propia y sin ningún sabor folklórico. La influencia vanguardista francesa es patente, hecho reseñado con frecuencia al presentar esta *Sonata*. Gilardino comenta la herencia de Ravel en el espíritu de la pieza, y así señala que “si Antonio José contrajo deudas al componer la *Sonata para guitarra*, su acreedor fue Maurice Ravel, el Ravel de la *Pavane pour une infante défunte*, de la *Sonatine*, de *Le tombeau de Couperin*, obras que sin duda Antonio José había asimilado perfectamente”⁷².

Por lo tanto, la comparación entre la *Sonata gallega* y la *Sonata para guitarra*, ambas con recurso cíclico pero con estéticas muy distintas, demuestra que el uso de la forma cíclica no parece tan definidor de una estética caduca como tradicionalmente se ha aceptado. La *Sonata gallega* está más ligada a procedimientos propios del s. XIX por su academicismo formal, mientras que el vanguardismo de la *Sonata para guitarra* se impone sobre el retorno de temas en su último tiempo. La presencia de este elemento en el legado de Antonio José no es tan intensa como los de otras corrientes y es producto de un planteamiento formal determinado. Además, las obras basadas en grandes formas clásico-románticas no son profusas en su catálogo. César Franck, aunque muy alabado dentro de las pocas citas a su persona en los textos del burgalés, no tuvo la relevancia e influencia en su legado compositivo que sí que gozaron otros posicionamientos más vanguardistas. A diferencia de lo que se apreciaba con las tendencias armónicas innovadoras, no existen comentarios técnico-musicales destacados sobre Franck u otros compositores del s. XIX.

VI. RECLAMO POR EL NACIONALISMO Y REGIONALISMO CASTELLANOS

Aspecto primordial de su obra y concepción estética es la relevancia del folclore. La primera característica que se señala habitualmente en el compositor es su inspiración popular y su raíz burgalesa. Sin duda alguna, una de sus pasiones fue el patrimonio musical rural propio, y siempre estuvo preocupado por su tratamiento. Ensalzó a compositores españoles y foráneos que utilizaban el substrato popular de sus naciones para la creación, pero tal como él señaló, en particular a los que manejaban este material con “especialísimas cualidades”⁷³. Aparte de su maestro Beobide y de Olmeda,

⁷² Gilardino, Angelo, “Antonio José y la Sonata para guitarra”. Introducción a la edición de la partitura. En Antonio José, *Sonata para guitarra*, Ancona (Italia), Bèrben Edizioni Musicali, 1990, p. 22. En consonancia con esta herencia señalada, se aprecia la similitud en la terminología de los movimientos de la *Sonata* de Antonio José, *Minuetto* o *Pavana triste*, con piezas de Ravel como la *Pavane pour une infante défunte* o movimientos de *Le tombeau de Couperin*. Asimismo, la escritura abigarrada del último movimiento recuerda a la *Toccata* de *Le tombeau* de Ravel.

⁷³ Antonio José, “Coplas Sefardíes”. En *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricas y Artísticas de Burgos* 42, enero-marzo 1933, p. 414.

a quienes elogia en distintas ocasiones, destacan sus referencias laudatorias hacia Bretón, Donostia, Guridi y Falla.

Bretón es apreciado por su defensa y gran apoyo al nacionalismo musical español a pesar del poco aprecio que sentía el burgalés por el teatro escénico. El fervor de Guridi y Donostia hacia la riqueza cultural de sus respectivos pueblos fue el punto en común con el músico. Con el Padre Donostia tuvo grandes lazos de amistad. Falla constituye la referencia musical para toda la Generación del 27, y así lo reconoció el burgalés: “Falla forma escuela”⁷⁴, aunque, como muchos otros jóvenes artistas, no tuvo contacto con él. En un texto donde reflexiona sobre los compositores que considera más relevantes, el único español que nombra es Falla: “Scriabin y Falla me atraen, me inquietan como las alturas o los abismos”⁷⁵. Esta preocupación por el folklore fue una constante tanto en Antonio José como, en general, en muchos compositores de la Edad de Plata, aunque no todos se dedicaron al acervo rural con el mismo rigor, ni manifestaron interés en recopilar cancioneros. Su defensa del patrimonio popular le acerca a posiciones regeneracionistas decimonónicas, pero diferenciado de ellas por el tratamiento que realiza del mismo mediante técnicas modernas.

El tema del nacionalismo musical y uso del folklore fueron focos de debate continuo a lo largo de toda la Edad de Plata. Diferentes musicólogos han estudiado los posicionamientos nacionalistas que hubo en relación con la concepción y tratamiento del canto rural⁷⁶. La postura de Antonio José, al igual que otros artistas, como Falla, que se sintieron atraídos por esta misma riqueza, no es estanca sino que admitió y compartió distintas propuestas. Así, se constata su sintonía con el sinfonismo ruso de Rimsky-Korsakov en la utilización de la referencia directa desarrollada con estilo culto. No obstante, presenta mayor afinidad con el planteamiento del patrimonio musical realizado por los rusos más innovadores, como Stravinsky. Otro nivel observado es su aceptación del impresionismo y de sus recursos técnicos para la plasmación del nacionalismo. Una tendencia que aparecerá a lo largo de su evolución es el llamado nacionalismo de las ‘esencias’. Si en un primer momento la cita directa es fundamental en sus creaciones, aunque tratada con medios vanguardistas, en obras más maduras como *Evocaciones* (1925-1926) o la cuarta *Danza burgalesa* (1928), la referencia popular textual se combinará con motivos nuevos en los que se condense la esencia de la tonada. Asimismo, la armonización observada en sus creaciones se rige en general por el respeto a la esencia modal del canto, cualidad principal del mismo⁷⁷.

⁷⁴ Paísán Serrano, Vicente, “Silueta Artística. Antonio José”..., *op. cit.*, pp. 5-6.

⁷⁵ Antonio José, [“Perfil de Antonio José”], ..., *op. cit.*, p. 321.

⁷⁶ Entre ellos, véanse Alonso, Celsa, “Nacionalismo”, en *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII, Madrid, SGAE, 1999, p. 930; y Martínez del Fresno, Beatriz, “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.), *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Profesor José López-Caló en su 65º cumpleaños*, vol. II, Santiago de Compostela, Universidad de Compostela, 1990, pp. 358-360.

⁷⁷ Estos niveles comentados sobre la concepción y tratamiento del folklore siguen la clasificación planteada por Martínez del Fresno. Véase *ibid.*, pp. 358-360.

Todos estos planteamientos le aproximan al neopopulismo practicado por muchos compositores de la Generación del 27, basado en una aproximación vanguardista al folklore nacional⁷⁸.

Elementos fundamentales para entender la realidad nacionalista en la obra de Antonio José dentro del contexto de la época son el concepto de Castilla y el impulso del regionalismo castellano. Si el primer nacionalismo español se erigió en gran medida sobre el folklore andaluz y asimiló música española a música andaluza, estilo e idea que triunfó fuera de las fronteras nacionales⁷⁹, en las primeras décadas del siglo prosperó una revitalización de Castilla y de su riqueza cultural y espiritual. La visión centralista que consideraba a Castilla como centro y esencia de España, floreció en los literatos del 98 y fue adoptada por músicos como Falla y Salazar. Sin embargo, el sentimiento propio regionalista en Castilla y el regionalismo artístico constituyeron niveles ideológicos diferentes a la concepción centralista castellana del 98⁸⁰.

El centro de surgimiento de la conciencia de la región se localizó en Valladolid a finales del s. XIX. Los orfeones, desarrollados a imitación de las prestigiosas formaciones catalanas, fueron un foco importante de creación del espíritu castellano, en especial por su reivindicación del folklore. Antonio José fue director del Orfeón Burgalés desde 1929 hasta su muerte en 1936, divulgando el patrimonio con numerosos conciertos. Su labor educativa desde dicha agrupación ha sido comparada con la llevada a cabo por las Misiones Pedagógicas de la ILE por la difusión y acercamiento de la cultura a las clases más desfavorecidas⁸¹. Bajo su dirección, el Orfeón fue objeto frecuente de reivindicación castellanista. Así, el alcalde de Palencia, al recibirles en una visita de la agrupación a esta ciudad, destaca el papel de Burgos como cabeza de Castilla, tópico habitual en la época⁸².

Dentro del auge del regionalismo y su integración en la realidad musical del momento, destaca el trabajo recopilatorio realizado en los cancioneros en aras de la recuperación y divulgación del patrimonio local. Las instituciones públicas y privadas apoyaron esta recolección y sistematización del folklore de los pueblos como forma de crear una conciencia regionalista. Labor destacada de Antonio José enraizada con este fomento del regionalismo castellano fue su recopilación de tonadas burgalesas, germen de su *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo cancionero Burgalés)*, por el que obtuvo el Premio

⁷⁸ Magníficos ejemplos del respeto por la modalidad de la tonada en su realización armónica se observan en distintas secciones de las *Danzas burgalesas* y *Evocaciones*.

⁷⁹ Véase Alonso, Celsa *et alii*, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2010, pp. 83 y ss.

⁸⁰ Joaquina Labajo señala que el castellanismo de estos años parece “constatar más una conciencia en defensa de valores e instituciones genéricas –con frecuencia no específicamente castellanas, si bien vinculadas patrimonialmente a Castilla–, que la formalización de un pensamiento alimentado por la necesidad de afrontar como pueblo problemas comunes”. Labajo Valdés, Joaquina, *Pianos, voces y panderetas: Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid, Endymión, 1988, p. 115.

⁸¹ Véase Palacios Garoz, Miguel Ángel, *En tinta roja...*, *op. cit.*, p. 54.

⁸² Cardiel, “Los burgaleses en Palencia. Acto de afirmación castellanista”, *Diario de Burgos*, 7-X-1929, p. 1.

Nacional de Música en 1932. En él incluye comentarios sobre fiestas y tradiciones populares imbuidas de aspectos costumbristas y regionalistas. Esta antología está realizada con criterios científicos en la misma línea que los más reputados folkloristas del momento y alejada de las intenciones comerciales de otros cancioneros y armonizaciones triviales⁸³. Su disciplina en su trabajo etnomusicológico le diferencian de folkloristas menos rigurosos y le vinculan con las corrientes modernas en relación con el patrimonio musical popular.

El regionalismo de Antonio José tuvo como contexto destacado la visión de los intelectuales del 98 y el retorno de Falla a Castilla, aunque este castellanismo de Falla no presentara matices regionalistas y, como señala Samuel Llano, “es difícilmente comprensible de otra forma que como eco de un discurso que sí era marcadamente centralista”⁸⁴. El burgalés presenta tanto aspectos propios de este centralismo castellanizante compartido con el 98 como elementos regionalistas típicos de su época. Así, son frecuentes sus llamamientos noventayochistas a recuperar el papel que Castilla tuvo antaño, tanto a nivel político representando la unidad de España, como artístico, y ejemplo de ello son afirmaciones suyas como “si Castilla fue Madre de Epopeya, no dejó de ser Santuario de Arte”⁸⁵ o “¿No era en tiempos lejanos Castilla norte, centro y guía de la unidad nacional? ¿No era Burgos –cabeza de Castilla– venero copioso de sabios ilustres, asombrosos guerreros y artistas geniales?”⁸⁶. Señala a Castilla “como norte, centro y guía de la unidad nacional y a Burgos –cabeza y corazón de Castilla”⁸⁷. Esta visión del músico coincide con la concepción castellanista y centralista finisecular. Su reivindicación de las figuras de los insignes burgaleses Cabezón y Salinas insisten en la misma línea.

El regionalismo más reivindicativo se constata en Antonio José en su exigencia de un reconocimiento de la identidad castellana a nivel artístico, y especialmente burgalesa, frente al resto de regionalismos nacionales. Por tanto, no aparecen en el músico ambiciones regionalistas de carácter

⁸³ El *Cancionero* de Antonio José se presenta sin armonización. Cada tonada se introduce con un texto explicativo del lugar donde la escuchó y con frecuencia añade referencias sobre la persona que se la cantó. Tiende a agrupar las tonadas por localidad, aunque con frecuencia rompe este plan y expone las variantes del modelo y sus relaciones con las de otro lugar. Manzano destaca su valor estético, puesto que al ser un “músico de una sensibilidad refinada, como lo demuestra su obra de compositor, no podía menos escoger llevado por su fino instinto... Por el simple hecho de haber sido recogidas y escogidas por Antonio José, hay que pensar que las tonadas tienen algún rasgo musical valioso, o al menos interesante...”. Manzano Alonso, Miguel, *Cancionero Popular de Burgos*, vol. I, Madrid, Música Mundana, 2001, p. 83.

⁸⁴ Llano, Samuel, “Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. XV, Madrid, ICCMU, 2008, p. 95.

⁸⁵ Paisán Serrano, Vicente, “Silueta Artística. Antonio José”..., *op. cit.*, pp. 5-6.

⁸⁶ Ebro, María Cruz, “Artistas burgaleses. En el estudio de Antonio José”, *Diario de Burgos*, 30-VI-1934, p. 1. Reeditado en 2002 con el título “Antonio José: ‘España ignora nuestro hermoso folklore’”, *Diario de Burgos*, 12-XII-2002, suplemento especial “Centenario Antonio José”.

⁸⁷ Antonio José, “La canción popular burgalesa”, 23-IV-1936, Ms., AMBu, en Antonio José, *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo cancionero burgalés)*, Jesús Barriuso, Fernando García y Miguel Ángel Palacios (eds.), Madrid, Unión Musical Española, 1980, p. 26.

político, sino que tal como ocurre dentro de esta fuerza castellanista, se trataría de una demanda de valoración de su particularidad. Aunque su sentimiento regionalista, concretado en su amor por la canción burgalesa, se manifestó a lo largo de su vida, se incrementa en la época que se hace cargo del Orfeón. Ello coincide con la recopilación de su *Cancionero* y su deseo de dedicarse a cuidar este patrimonio: “Es una necesaria obligación nuestra conseguir que nuestra canción popular sea conocida y admirada en España. ¿No sienten ustedes un poquito de envidia, cuando los vascos, los gallegos, los catalanes, los valencianos, los andaluces cantan su música, y la elogian por encima de todas las demás?”⁸⁸ También se queja del desconocimiento general del legado popular burgalés en otros lugares de España.

¿Qué hacemos nosotros cuando nos niegan la existencia indiscutible de nuestros hermosos cantos? Hasta hemos dudado de nuestro espíritu lírico, y cuando nos han dicho con menos precio que Castilla no canta por no tener qué, nada hemos hecho por demostrar lo contrario. Castilla nunca fue muda, como ninguna región lo es. Castilla tiene su música característica y propia. Las canciones populares burgalesas no deben nada a nadie⁸⁹.

Estas reivindicaciones fueron comunes en la época en Burgos y se encuentran también en la recopilación de Olmeda a principios de siglo. Antonio José abordó todas estas demandas en su ponencia “La canción popular burgalesa” que presentó dentro del III Congreso Internacional de Musicología celebrado en Barcelona en 1936: “Castilla, Burgos, está resentida del injusto olvido en que los músicos la han tenido”⁹⁰. Un punto destacado fue su reclamación de la autenticidad del folclore burgalés frente al de otras provincias: “desaprensivos y poco enterados comentadores... que sostienen concienzudamente la errónea teoría de que las escasas canciones encontradas en Burgos llegaron de la Montaña”⁹¹. Toda su conferencia la dedicó a justificar estas ideas y explicar la riqueza musical de Burgos a través de distintas directrices: la gran tradición cultural y artística de Castilla y Burgos, las figuras de Cabezón y Salinas como prototipos de ello en el plano musical, el *Cancionero* de Olmeda y el suyo propio como modelos de la riqueza de canciones en Burgos y, por último, la gran variedad de tipos de cantos existentes en la provincia.

En relación con su pensamiento castellanista destaca su obra *Himno a Castilla*. La pieza tuvo una primera letra de Ontañón y otras dos posteriores debidas al propio Antonio José; la primera hecha con intención de presentarlo para himno nacional, y la segunda de 1934 y titulada “¡Madre Castilla, guíanos tú!...”, con unas reivindicaciones regionalistas, fue destinada al Orfeón Burgalés. En el siguiente texto extraído de la partitura manuscrita se aprecia el deseo de recuperación del papel ancestral de Castilla junto con el reclamo por su propia identidad.

⁸⁸ Antonio José, “Orfeón Burgalés”, *Diario de Burgos*, 2-IV-1929.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ Antonio José, “La canción popular burgalesa”, ..., *op. cit.*, p. 25.

⁹¹ *Id.*

¡Madre Castilla, guíanos tú! Será éste nuestro grito
y tú has de ser la luz que el mundo ilumine de amor y paz.
En un abrazo inmenso y con la frente erguida unidos cantaremos la gloria de Castilla.
Flores, luz y espigas mil la fecunda tierra nos dará
y haremos llegar hasta el mismo sol el brío y la alegría del trabajo.
Vuelve a ser viva antorcha de luz que ilumine al mundo
y nuestro grito será siempre ¡Madre Castilla, guíanos tú!

Las críticas que se publicaron a raíz de sus primeras actuaciones muestran la utilización de su figura para destacar la riqueza de la provincia: “Burgos puede contar con orgullo dentro de su casa con figuras preeminentes en distintas manifestaciones del arte: tallistas, repujadores, ceramistas... Hoy tenemos que hablar de los artistas de la música, el arte de mayores riquezas estéticas después de la literatura”⁹². Y ante sus triunfos en el extranjero se reivindica este mismo valor: “Esta labor, además de enorgullecer a Antonio José, nos enorgullezca todos los burgaleses, ya que de Burgos se habla en el mundo entero a través de las obras del joven músico”⁹³. Regino Sáinz de la Maza aludió al regionalismo de Antonio José y destacó su significación dentro de la tradición musical burgalesa, entroncándolo con los grandes compositores castellanos del Siglo de Oro: “Nutrido en la esencia lírica de nuestra tierra, viene a recoger y continuar la buena tradición musical castellana, rota casi desde el siglo XVI; la herencia musical de los Cabezón, de los Salinas, de los Fuenllana”⁹⁴.

Las manifestaciones artísticas de los distintos regionalismos nacionales produjeron un choque ideológico frente a la visión unilateral del folklore español que se tenía en Europa. Algunos intelectuales, en especial Salazar, vieron en el regionalismo un elemento contrario a sus ideas europeizantes de la música española. La posición del famoso crítico apostaba por un florecimiento de la música española basado en una depuración de la canción popular que lo elevara a categoría universal y trascendiera su localismo⁹⁵. El regionalismo era, para él, un subproducto, una música hecha sobre lo provinciano y sin ambiciones universales, y explicaba que derivaba inexorablemente hacia música pintoresca. Como señala Suárez-Pajares sobre las ideas de Salazar, “reduce a los compositores regionales a una categoría inferior y les considera incapaces de trascender lo local...”⁹⁶. Esta visión nacionalista exclusivista de Salazar ha afectado a la valoración del castellanismo de Antonio José. No obstante, la total aceptación por parte del burgalés de las estéticas vanguardistas europeas de inicios de siglo y la plasmación de

⁹² “Artistas burgaleses. Beobide. Antonio José”, *El Castellano*, 7-IV-1925, p. 2.

⁹³ “Artistas burgaleses. Las obras de Antonio José a través del mundo”, *Diario de Burgos*, 12-V-1934, p. 1.

⁹⁴ Sáinz de la Maza, Regino, “Artistas burgaleses. Antonio José juzgado por Sáinz de la Maza”, *Diario de Burgos*, 14-X-1932, p. 1.

⁹⁵ Salazar, Adolfo, *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930, ed. facs., Oviedo, Ethos-Música, Universidad de Oviedo, 1982, pp. 50-51.

⁹⁶ Suárez-Pajares, Javier, “Adolfo Salazar: luz y sombras”, *Música y cultura en la Edad de Plata...*, *op. cit.*, p. 211.

sus nuevas propuestas armónicas en sus obras muestran su sintonía con el nacionalismo de corte progresista.

VII. CONCLUSIONES

Como se ha señalado a lo largo de este trabajo, en la obra de Antonio José se constatan elementos de distancias tendencias, algunas contrapuestas. El análisis de sus creaciones revela una asimilación de numerosos elementos impresionistas y neoclásicos, cualidades significativas que lo diferencian de compositores con posturas claramente contrarias a las vanguardias y anti francesas. El elemento folklórico es muy destacado en algunas obras, pero el lenguaje musical utilizado y la realización pianística las sitúan a un nivel superior al habitual en piezas localistas o casticistas, y las equipara al neopopulismo característico de la Generación del 27⁹⁷. Por lo tanto, Antonio José se debe inscribir dentro del nacionalismo vanguardista o segundo nacionalismo europeo surgido en Europa en las primeras décadas del s. XX. Gran parte de los prejuicios sufridos por el compositor se deben, por un lado, al desconocimiento de su obra y, por otro, a la no aceptación por parte de algunos críticos y musicólogos de las distintas posibilidades de lenguaje musical con que puede ser tratado el folklore, asimilando directamente su uso con técnicas propias de estéticas decimonónicas⁹⁸.

Su pensamiento estético comparte convergencias y diferencias con el Grupo de Madrid, aunque numerosas de estas últimas están más relacionadas con aspectos culturales y sociales que estrictamente musicales. La aceptación de las vanguardias europeas tanto a nivel creativo como, en especial, de planteamiento conceptual y estético constituye la analogía más definitoria de una tendencia análoga. Las confluencias de corrientes que presenta el burgalés se observan también, en distinta medida, en todos los músicos del Grupo, aunque esta realidad haya sido muy poco subrayada al estudiar a dicho colectivo. Entre las diferencias destaca el papel preponderante del folklore en Antonio José, que contrasta con el interés mucho menor que despertó el nacionalismo en el Grupo de Madrid. Su concepto de folklore está ligado al mundo rural, heredado de la postura regeneracionista del s. XIX, que asociaba y buscaba la autenticidad nacional en el canto rural, aunque como es lógico su origen burgalés facilitó esta asimilación. El casticismo de la zarzuela es desdeñado por el compositor, dato significativo para situarlo dentro del colectivo vanguardista de compositores.

Antonio José muestra una valoración de los avances llevados a cabo por los grandes músicos del pasado con independencia de su asimilación a enfoques considerados caducos en ese momento.

⁹⁷ Buen ejemplo de ello son sus cuatro *Danzas burgalesas*, la *Sonata Gallega* o *Evocaciones*.

⁹⁸ Martínez del Fresno ha estudiado la intransigencia de algunas posturas vanguardistas en relación con el folklore, como es el caso de Salazar, y contra ello señala que debería estudiarse el nacionalismo “a través de la opción lingüística elegida dentro del abanico a disposición de los autores”. Martínez del Fresno, Beatriz, “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...”, *op. cit.*, p. 383.

Su apetito musical estaba dirigido hacia ámbitos muy distantes, algo que él mismo señalaba como “extraño” para su época: “claro está que me interesan innumerables autores más, presentes y pasados, porque en música tengo gustos extrañamente amplios”⁹⁹. La independencia o falta de ligazón frente a cualquier grupo le facilitó poder aceptar estéticas censuradas por la intelectualidad más progresista. No obstante, sus alabanzas hacia numerosos compositores no significaron una aceptación pasiva de todo su legado, sino que realizó una crítica de los mismos y censuró diversos aspectos, tal como se ha comentado en relación con Beethoven.

No adoptó posturas esnobistas o altivas frente a otros coetáneos y estuvo siempre preocupado por divulgar y acercar la música, en especial española, a las clases con menor acceso a la cultura; muestra de ello es la labor educativa llevada a cabo desde su dirección del Orfeón Buralés. Su aislamiento y la falta de apoyos por parte de la crítica influyente o de instituciones lo diferenciaron del privilegiado Grupo de la República, aspectos ambos que incidirán en la desaparición de su nombre tras su muerte.

Como conclusión final, hay que señalar que el pensamiento estético y musical de Antonio José muestra su integración dentro de los compositores españoles vanguardistas de la época. El análisis de su obra muestra que la presencia de elementos asociados a posturas calificadas como caducas es mucho menor y definatoria que los aspectos relacionados con las tendencias progresistas europeas. Esta conjunción de estéticas no es un rasgo aislado o definatorio del músico burgalés, sino que se observa en la mayoría de compositores de la Generación del 27, y dentro de ellos, en el Grupo de Madrid. Ninguno de ellos rompió definitivamente con la tradición del s. XIX. Adolfo Salazar señaló que en Antonio José “se unen en perfecto consorcio lo que proviene de la región natal y lo que proviene de Europa”¹⁰⁰. De la misma forma que Falla o Turina conjugaron el canto andaluz con la vanguardia, Antonio José integró el folklore burgalés y las corrientes musicales más novedosas. Su sintonía con posicionamientos postnacionalistas, palpable en sus últimas creaciones, hubiera tenido mucha mayor proyección si su trayectoria no se hubiera visto truncada a los treinta y cuatro años. ■

⁹⁹ Antonio José, [“Perfil de Antonio José”], ..., p. 321.

¹⁰⁰ Salazar, Adolfo, “Regiones españolas: Antonio José en Burgos”, *El Sol*, 9-VII-1930. Reproducido en *Diario de Burgos*, 11-VII-1930, p. 1.