
**PAU CASALS EN SUS DOCUMENTOS (SELECCIÓN) ET. AL.:
REINA MARÍA CRISTINA, MANUEL DE FALLA, ALBERT EINSTEIN,
JOHN FITZGERALD KENNEDY, WYSTAN HUGH AUDEN... (I)**

**IN PAU CASALS' DOCUMENTS (SELECTION) ET. AL.:
QUEEN MARÍA CRISTINA, MANUEL DE FALLA, ALBERT EINSTEIN,
JOHN FITZGERALD KENNEDY, WYSTAN HUGH AUDEN... (I)**

Enrique Téllez•

*A Luigi Boccherini (compositor y cellista),
Josep Costa Pau (pedagogo y fundador de Sínion)
y a Pau Casals (músico)*

Yo no soy un político; no lo he sido nunca y no pretendo serlo. Yo soy, única y exclusivamente, un artista. Las funciones políticas no son de la incumbencia del artista, pero para mí este tiene la obligación de manifestarse categóricamente, cualesquiera que sean los sacrificios que ello acarree, cuando se trata de la dignidad humana ultrajada.

[I am not a politician; I have never been one and I do not mean to be one. I am, solely and exclusively, an artist. The political functions are not the artist's responsibility, but for me artists must categorically express their opinions, whatever the sacrifices it may lead to, when dealing with outraged human dignity].

Pau Casals¹

• Profesor de la Universidad de Alcalá, Director del Aula de Música y de *Quodlibet*.

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento por las referencias y textos facilitados en la fase de documentación del presente artículo a Jordi Pardo (Director de la Fundación Pau Casals), Núria Ballester (Directora del Museo Pau Casals), Lluís Claret (Violoncellista), Tomás Garrido (Director de Orquesta), Beatriz Castellanos (Generalitat de Cataluña) y David Vegas (Archivo Familia Vegas).

Lecturer at Alcalá University, Head teacher in the Music School and Editor of Quodlibet.

We would like to express our gratitude to Jordi Pardo (Director of the Pau Casals Foundation), Núria Ballester (Director of the Pau Casals Museum), Lluís Claret (Cellist), Tomás Garrido (Conductor), Beatriz Castellanos (Generalitat de Cataluña) and David Vegas (Vegas Family Archives), for the references and texts provided during the stage for gathering all the information in this article.

Recepción del artículo: 6.04.2015. Aceptación de su publicación: 15.04.2015.

¹Corredor, José María, *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*, Barcelona, Juventud, 1975, p. 255. En lo sucesivo, citaremos este texto como *Conversaciones*. J. M. Corredor, además de realizar las entrevistas a Pau Casals que darían lugar a la edición de este libro, solicitó a distintas personalidades su opinión sobre dicho intérprete. Algunas de las contestaciones fueron recogidas en el volumen de *Conversaciones* citado (Wilhelm Furtwängler, Albert Schweitzer, Thomas Mann, Jan Sibelius, Georges Enesco, Eugene Ormandy, Ernst Ansermet...), *ib.*, pp. 11-14. J. M. Corredor recibió esta correspondencia durante los años 1953-1954.

RESUMEN

La actividad artística de Pau Casals como instrumentista, profesor, director de orquesta y compositor, discurrió paralela a una continuada dedicación a la defensa de los principios universales de ‘paz’, ‘justicia’ y ‘libertad’. Su foco de atención prioritario estuvo dirigido hacia la situación de privación de libertades en España, una vez finalizada la guerra civil (1936-1939), para ampliar, posteriormente, su campo de acción a todos aquellos países que pudieran registrar prácticas políticas de conculcación de los derechos ciudadanos más elementales.

Concluida la contienda bélica española, Casals llevó a cabo desde su exilio en Francia acciones de marcado carácter humanitario, destinadas a socorrer a los refugiados republicanos españoles confinados en condiciones de extrema precariedad en los campos de concentración de dicho país. Años más tarde, utilizando como plataforma el amplio reconocimiento internacional de que gozaba como solista, promovería la recuperación de la democracia en España y, para ello, recabó la adhesión de artistas, intelectuales y mandatarios de distintos países.

La presente selección de documentos, en su mayoría pertenecientes a la Fundación Pau Casals de Barcelona, completada con otros de archivos particulares, nos ha permitido ilustrar, gracias al concurso de las *voces* de sus respectivos autores, la trayectoria y la permanencia del compromiso cívico del músico de El Vendrell a lo largo de su dilatada vida artística.

Palabras clave: Pau Casals; Reina María Cristina; Manuel de Falla; Albert Einstein; John Fitzgerald Kennedy; Documentos; Compromiso cívico; Paz, justicia y libertad.

ABSTRACT

Pau Casals’ artistic work as an instrumentalist, teacher, conductor and composer, goes hand-in-hand with his constant dedication to the defense of the universal principles of ‘peace’, ‘justice’ and ‘freedom’. His main focus was addressed to the deprivation of liberty in Spain, once the Civil War had ended (1936-1939), in order to widen his work afterwards to all those countries where political actions of breaking the most basic human rights occurred.

Corredor, José María, Pablo Casals tells his life. Conversations with the master, Barcelona, Juventud, 1975, p. 255. From now on, we will refer to this book as Conversations. To be able to edit this book, J. M. Corredor interviewed Pau Casals and asked different figures their opinion about him. Some of the answers appear in the mentioned book Conversations (Wilhelm Furtwängler, Albert Schweitzer, Thomas Mann, Jan Sibelius, Georges Enesco, Eugene Ormandy, Ernst Ansermet...), ib., pp. 11-14. J. M. Corredor received this post during the years 1953-1954.

While Casals was exiled in France after the Spanish Civil War, he carried out some humanitarian work to help the Spanish republican refugees imprisoned in the concentration camps in extremely bad conditions in the country. Years later, and using as a platform the wide international acknowledgement he had as a soloist, he promoted the recovery of democracy in Spain and, for that, he required the support of artists, thinkers and leaders of other different countries.

The present selection of documents, most of them belonging to the Pau Casals Foundation in Barcelona, has been completed with other files. Thanks to the *voices* of the respective authors, this has allowed us to illustrate the career and the permanent civic engagement of this musician from El Vendrel along his artistic life.

Keyword: Pau Casals; Quenn María Cristina; Manuel de Falla; Albert Einstein; John Fitzgerald Kennedy; Documents; Civic engagement; Peace, justice and freedom.

I. AÑOS DE FORMACIÓN Y PEREGRINAJE

Por la información de que disponemos, estudiar música en la España finisecular del XIX y comienzos del XX debía de ser un acto próximo a la heroicidad. El reducido número de centros educativos que impartían las materias propias de esta disciplina artística (interpretación, composición...) se encontraban, generalmente, ubicados en las grandes ciudades. Por ello, muchos jóvenes no residentes en dichos núcleos urbanos hubieron de adquirir su iniciación musical —con frecuencia decisiva— en el ámbito familiar, en el seno de agrupaciones vocales o instrumentales de carácter local, o en el entorno de los seminarios y entidades culturales de índole religiosa. Pau² Casals vivió esta etapa iniciática³ en el marco de las tres opciones apuntadas.

² Relacionado con la escritura del nombre de Casals, “Pablo” o “Pau”, dado que utilizó ambos en diferentes períodos, tomamos en consideración su voluntad de priorizar el catalán: [ca. 1919] “Ya era bastante normal en mí el uso del nombre catalán Pau en lugar del castellano Pablo. No obstante, cuando nací, en Cataluña se acostumbraba a bautizar con los nombres castellanos y de aquí Pablo. A medida que iba pasando el tiempo, fui prefiriendo que me llamasen Pau —después de todo, el catalán era la lengua auténtica de mi pueblo. Más de una vez había pedido a los empresarios que empleasen Pau en los anuncios de las *tournées*, pero ellos me respondían: ‘El público, cuando piensa en usted, lo asocia a Pablo Casals. Nadie lo conoce por Pau Casals’. Por fin, al ponerle nombre a mi propia orquesta [*Orquestra Pau Casals*] me liberaba de cualquier restricción”. Kahn, Albert Eugene, *Joia i tristor. Reflexions de Pau Casals tal como les va a relatar a Albert E. Kahn*, (traducción al catalán de Rosa Queralt), Barcelona, Bosch, 1977, pp. 186-187. La traducción de la cita es nuestra.

³ Para nuestro futuro cellista, quizá sea más adecuado este término, en detrimento de “iniciación”, dada la extraordinaria influencia que dicha etapa ejerció en su persona, la cual configuró su razón de ser y de vivir.

Nació Pau Casals el 29 de diciembre de 1876 en la localidad tarraconense de El Vendrell⁴, en un ambiente familiar “iluminado a todas las horas por la música”⁵. Su padre, Carles Casals i Riba (1852-1908), era el organista de la iglesia de dicha localidad y de él recibió las primeras nociones de música. Su madre, Pilar Defilló i Amiget (1853-1931), quien también contaba con formación musical, se encargó –asumiendo un gran esfuerzo personal– de conducir la formación del niño que, en contra de otras previsiones más prosaicas (el oficio de carpintero), aspiraba a ser “músico” y dedicarse profesionalmente a esta actividad.

A la edad de cinco años, “Paulito”⁶ fue admitido en el coro de la iglesia de El Vendrell⁷, agrupación en la que participó, como segundo soprano, en una experiencia que le causaría una honda impresión: la interpretación, en Navidad, de la “*misa del gallo*”⁸, a las cinco de la madrugada.

No podía comprender el misterio que me rodeaba, pero presentía la venida, la inminencia de algo extraordinario; a las cinco, en medio de la oscuridad de las calles, lo que más me impresionó fue el recogimiento de la gente que, bajo el cielo estrellado, iba a oír misa; el silencio, el silencio... en vez de nuestros gritos y nuestras risas de niños, los demás días de fiesta... Y de pronto, la iglesia, la puerta abierta, todas aquellas luces; mi padre tocaba el órgano, yo cantaba; cantaba con el corazón más que con los labios...⁹.

Llegado el momento de procurar una sólida formación instrumental al pequeño músico, la ciudad de Barcelona sería la primera etapa de un largo peregrinaje hasta convertirse en una de las figuras más sobresalientes de la escena mundial de su tiempo¹⁰. El coraje y la determinación de Pilar

⁴ Murió en el exilio, en San Juan, Puerto Rico, el 22 de octubre de 1973.

⁵ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Según nos indica Enric Casals, este era el apodo afectivo que recibía su hermano Pau en el seno familiar. Véase Casals, Enric, *Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, Barcelona, Pòrtic, 1979, p. 21. Este volumen incluye un apartado de correspondencia original (manuscrita e impresa), escrita en catalán, muy interesante para el conocimiento de aspectos de la vida profesional de ambos intérpretes, así como sobre su vida personal y familiar. Algunas de estas cartas están redactadas en impresos de los hoteles en los que se encontraría alojado Pau Casals; curiosamente, otras, desde la localidad de Santurce (Puerto Rico). En el presente artículo hemos traducido del catalán aquellos textos cuya comprensión pudiera plantear dificultades, mientras que se ha conservado el idioma original en expresiones o términos que poseen una escritura muy similar al castellano: “Orquestra”, “Preludi”, “Concerts”, entre otros.

⁷ Para otorgarle una mayor relevancia a este acontecimiento, Pau Casals nos informó de la fecha exacta en la que se produjo, dado que tenía connotaciones muy especiales para él: “Era el veintisiete de abril, festividad de Nuestra Señora de Montserrat, patrona de Cataluña”. Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 21.

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ Emanuel Feuermann (1902-1942) fue otro de los grandes cellistas que transitaron, con notable éxito, la senda artística del solista, aunque su temprana muerte frustró una prometedora carrera. Pau Casals expresó su reconocimiento a este músico en Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 245. Véase también Morreau, Annette, *Emanuel Feuermann*, Yale University Press, 2002.

Defilló serían decisivos a la hora de sortear las dificultades y carencias económicas de la familia ante esa arriesgada empresa.

1890 aportaría al músico de El Vendrell un motivo inesperado de satisfacción profesional, derivado de un hecho fortuito que sería decisivo en su carrera artística y al que su nombre quedaría vinculado para siempre: el hallazgo en Barcelona por el propio Casals, cuando paseaba en compañía de su padre, de una copia de las *Suites* para cello solo de Johann Sebastian Bach¹¹, y que, por un extraño azar del destino, había recalado en los anaqueles de una librería de viejo del *carrer Ample*, situada en las inmediaciones de la zona portuaria de dicha ciudad¹². Curiosamente, fue en la misma calle donde se adquirió el primer violoncello para Pau Casals (en realidad, un medio violoncello). Desconocemos si se trató de un único establecimiento o si, por el contrario, fueron dos diferentes¹³.

Tras realizar estudios en Barcelona con notable éxito en la Escuela Municipal de Música¹⁴ bajo el magisterio de José García i Jacot (cello), y del compositor José Rodoreda (armonía y contrapunto), comenzó una segunda etapa que lo condujo a las aulas de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid¹⁵. Corría el año de 1894. Con carácter previo, fue necesario recabar la ayuda de la reina María Cristina para poder hacer frente a los gastos de traslado y estancia en la capital, gestión que contó con la intermediación escrita del pianista y compositor Isaac Albéniz¹⁶.

¹¹ Véase Sibliin, Eric, *Las Suites para violonchelo*, Madrid, Turner, 2012, p. 46. Este autor señala que el título de la partitura en la edición encontrada (Grützmacher) era el de *Six Sonates ou Suites Pour Violoncelle Seul*. (Id. n. 4 e *ibid.* pp. 253-254). Fueron incluidas en el catálogo de obras de Johann Sebastian Bach como *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso*, BWV 1007-1012.

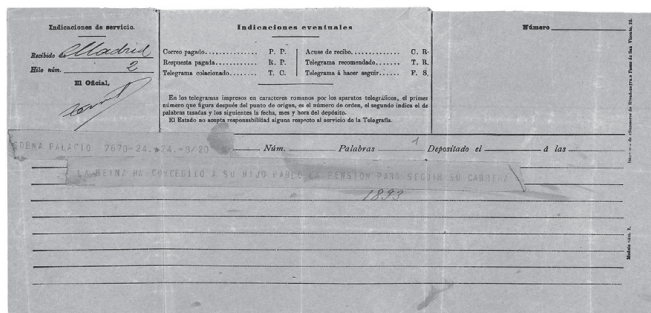
¹² Barcelona contó con una red muy extensa de librerías de lance, que jugaron un papel de primer orden en la preservación y recuperación del legado artístico y cultural, similar al desempeñado por establecimientos de las mismas características en el resto del Estado y de otros países. Algunas de estas librerías permanecen operativas en la ciudad condal, mientras otras se han visto obligadas a desaparecer ante la presión económica de los nuevos hábitos comerciales: cerró sus puertas la librería *Época*, situada en el epicentro político de la ciudad, la Plaza de Sant Jaume, donde se encuentran el Ayuntamiento y la Generalitat de Cataluña y, más recientemente, la librería *Canuda*, ubicada en la calle homónima, a escasos metros del Ateneo barcelonés... Idéntica deriva experimenta, desgraciadamente, una parte de este sector en toda España, solo mitigada, en parte, por las ventas *online*.

¹³ Véase Casals, Enric, p. 118.

¹⁴ Véase Corredor, José María, *Casals. Biografía ilustrada*, Barcelona, Destino, 1967, p. 10. Existe un gran paralelismo entre algunos contenidos de este libro y el anterior del mismo autor ya citado, *Conversaciones*.

¹⁵ Véase Sopena, Federico, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, [Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes], 1967, pp. 69 y ss.

¹⁶ Sobre las distintas opciones planteadas por Albéniz en relación a cómo debía planificarse la formación musical de Pau Casals, véase Baldock, Robert, *Pau Casals*, Barcelona, Paidós, pp. 41 y ss.



Documento 1. Telegrama de la reina María Cristina a la familia Casals, (1893).
 [Texto: “La reina ha concedido a su hijo Pablo la pensión para seguir su carrera”]
 Cortesía Fundación Pau Casals.

En esta institución trabajó con Tomás Bretón (composición) y, muy especialmente, con el violinista Jesús de Monasterio (música de cámara, estilo e interpretación), para quien siempre reservaría calurosas palabras de agradecimiento y de admiración¹⁷. Sin embargo, en Madrid, el joven Casals no solo ocuparía su tiempo en los estudios musicales sino que, bajo la atenta tutela del conde de Morphy (Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán)¹⁸, llevó a cabo un ambicioso plan de formación cultural, que incluía una visita semanal a las galerías del Museo del Prado y a las tribunas de espectadores del Congreso de los Diputados¹⁹. A los maestros de la pintura les siguieron los de la palabra; al discurso pictórico, el político.

¹⁷ Es muy importante la figura de Jesús de Monasterio en el contexto de la música española del siglo xix, en la que ocupó un lugar destacado como violinista, docente e impulsor de la música de cámara.

[...] en el año 1863, el famoso violinista cántabro Jesús de Monasterio fundó la *Sociedad de Cuartetos*, que perdura durante treinta y un años y cuya existencia resulta ser muy interesante, ya que en ella se involucran los nombres que más activamente han protagonizado el resurgimiento de una vida musical activa en nuestro país. Allí se estimulan unos a otros para interpretar la música de cámara de los *clásicos*, Monasterio, Mirecki y Tragó (precisamente este Trío cerraba las puertas de la Sociedad de Cuartetos, en el año 1894, tocando el *Trío del Archiduque*, de Beethoven), Arbós, Bretón, Albéniz, Granados, etc., para componer los primeros Tríos de piano, violín y violonchelo que se conocen en este nuestro nuevo tiempo. [...] Bretón también compone sus *Cuatro piezas españolas para Trío con piano*, y Granados escribe y estrena, en el Salón Romero (después Teatro Cómico), su *Trío Op. 50*, con el violinista Francés y el violonchelista [Pau] Casals.

González Sarmiento, Luciano, “El Trío con piano en Europa”, (Programa de mano. Notas introductorias al ciclo *Un siglo de música de para Trío en España, 1890-1990*), Madrid, Fundación Juan March, 1990, p. 18.

¹⁸ Tomamos la identificación completa del conde de Morphy en Baldock, Robert, p. 42.

¹⁹ El edificio que albergaba las sesiones a las que asistía Casals era el actual Palacio del Senado, que siguió desempeñando la función unicameral hasta la disolución de las Cortes, llevada a cabo tras el golpe militar del general Miguel Primo de Rivera en septiembre de 1923. Sobre la génesis de la acción de Primo de Rivera, véase Ben-Ami, Shlomo, *Los orígenes de la Segunda República española: anatomía de una transición*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 19-49.

Luego debía redactar un comentario personal tanto sobre las visitas al museo como sobre los discursos de los parlamentarios.

En el Congreso, sentado en plan de espectador silencioso en los bancos de las tribunas, tuve ocasión de oír a los famosos oradores de la Restauración: Cánovas del Castillo, Sagasta, Silvela, Romero Robledo, Maura, etc., y también a los líderes de la oposición republicana: Castelar, Pi y Margall, Salmerón, Azcárate... ¡qué facilidad de palabra tenía aquella gente! Me veía negro para resumir lo que habían dicho²⁰.

No se pronunció Casals acerca de si experimentó algún tipo de identificación con uno u otro grupo de oradores, representantes, respectivamente, de dos ideas opuestas sobre la forma de Estado que debía guiar, en su conjunto, la vida de la nación: Monarquía o República. Durante los dos años y medio que el joven músico permaneció en Madrid, mantuvo una estrecha relación de amistad con la reina, su hijo Alfonso XIII y con el conde de Morphy, quien dirigió (de facto, por delegación de la reina) la educación de Casals en Madrid, planificando para su pupilo un particular *trivium* formativo que contemplaba, dentro de una visión más amplia de la cultura, las disciplinas de música, pintura y política, entre otras.

[José María Corredor] – La familia real española fue amable con usted, ¿no es cierto?

[Pau Casals] – Más que amable. Ya le he hablado de la bondad de la reina conmigo, que duró toda su vida. En Palacio se me recibía con toda sencillez, sin ceremonias de ninguna clase. Iba allí por lo menos una vez a la semana, para interpretar mis composiciones, tocar el violoncelo o el piano a cuatro manos con la reina²¹.

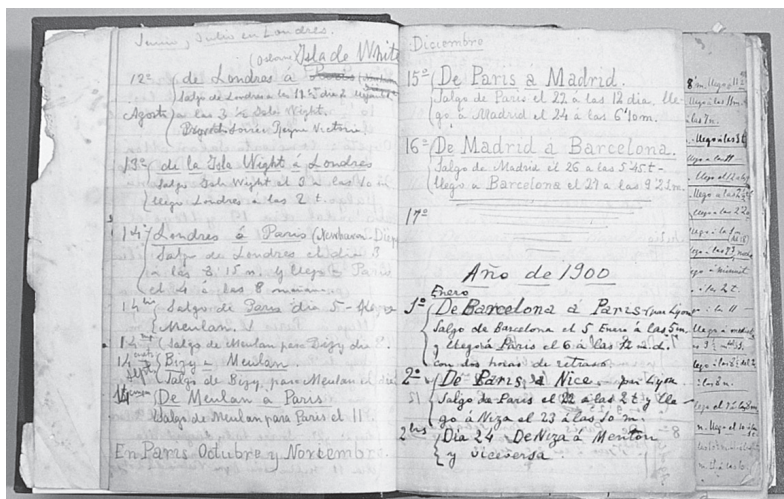
Concluida la etapa madrileña, tras unas fugaces y complejas estancias en Bruselas y París, siguieron trabajos de profesor en Barcelona y pronto el inicio de una carrera internacional como solista. Dan buena cuenta de ello las dos páginas del diario personal de Casals que reproducimos a continuación, las cuales muestran la amplitud de su periplo artístico al ser requerido por los más importantes teatros de todo el mundo.

Podemos observar cómo en uno de estos desplazamientos, recogido en la parte inferior de la segunda página (*Doc. 2*), figura la ciudad de la costa francesa de Menton. En esta ciudad viviría, años más tarde, el escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, cuya campaña internacional contra la

²⁰ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 42. Sobre este período véase, especialmente, Forcadell Álvarez, Carlos y Suárez Cortina, Manuel (coords.), *La Restauración y la República 1874-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2015.

²¹ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 42. Sobre la actividad y las habilidades musicales de la reina María Cristina véase Sopena, Federico, *Las reinas de España y la música*, Madrid, Banco de Bilbao, 1984, pp. 113-121. Sobre la finalización de su práctica pianística, afirma este autor: “Después del desastre del 98, María Cristina cerró el piano”. *Ibid.*, p. 121.

dictadura del general Miguel Primo de Rivera guardaba estrechas similitudes con la librada por Pau Casals, posteriormente, frente a la dictadura del general Francisco Franco²².



Doc. 2. Diario personal de Pau Casals, (1899-1900). Cortesía Fundación Pau Casals.

Las giras de conciertos por Estados Unidos adquirieron la condición de maratones deportivos, los cuales exigían al intérprete, además de gran resistencia física, una elevada concentración en aspectos relativos tanto a la técnica del instrumento como a los criterios interpretativos del repertorio ejecutado. Pau Casals escribía a su hermano Enric en 1920:

A medida que vaya avanzando la temporada os daré el itinerario de mis conciertos. Los del mes de enero [de 1920] serán: 12 New York, 17 Lenox, 18 Brooklin, 20 Seranton, 22 Boston, 25 Chicago, 27 Elmira.— En febrero, 3 Kalamazoo, el 8 New York, el 10 Waterbury, el 12 Cleveland, el 15 Akron, el 17 New York, el 18 New York, el 21 New York con Orquesta, el 22 New York con orquesta, el 23 Newark, el 26 Detroit, el 28 Detroit, el 29 Chicago²³.

La continuada presencia de Pau Casals en los escenarios europeos y americanos le permitió cimentar un gran prestigio como virtuoso del cello y director de orquesta, al tiempo que establecía

²² Véase Blasco Ibáñez, Vicente, *Lo que será la República Española. Al País y al Ejército*, Valencia, La Casa de la Democracia, [ca. 1925], s.n., (Imp. “La Gutenberg”). También su edición francesa, traducida por René Lafont, a la que se añadieron otros artículos del autor valenciano: *Ce que sera la Republique Espagnole*, Paris, Ernest Flammarion, [ca 1925]. En cuanto a Pau Casals, incluiremos en la parte II de nuestro trabajo algunos de sus artículos publicados en la prensa internacional denunciando la pasividad de países como Gran Bretaña y Estados Unidos ante la dictadura franquista en España.

²³ Casals, Enric, p. 148. La carta está fechada en Nueva York, el nueve de enero de 1920. La traducción es nuestra.

sólidas relaciones de amistad con prestigiosas e influyentes personalidades de la cultura, las ciencias y la política, algunas de las cuales colaboraron en acciones emprendidas por el músico de El Vendrell.

Doc. 3. Programa de concierto de Pablo Casals en el Music Hall de Chester (Inglaterra), (8 de octubre de 1912). Cortesía Fundación Pau Casals.

La actitud de Casals desarrolló, en el ámbito social, el modelo convencional del artista romántico, figura de la bohemia decimonónica que tanto se había prodigado en la literatura y en la música, donde los territorios personal, profesional e intelectual se entrelazaban, en un bucle sin fin, en torno a sentimientos y emociones. Casals revolucionaría dicho modelo, considerando como eje central de su vida artística, de manera paralela a la carrera profesional, la defensa de los derechos humanos sin distinción o atenuante alguno en función de la ideología del régimen que los vulnerara.

En un texto de muy reciente publicación, el músico-poeta (más conocido en su faceta de poeta que de músico), Gerardo Diego, primer antólogo *del 27*, aludía a la dimensión del término “romántico” en Casals.

Romántico por el espíritu y su fidelidad a una época, la época de los intérpretes creadores²⁴. Creador lo fue Casals y no ya solo de un estilo de interpretación exclusivamente suyo, sino del mismo instrumento. El chelo desde él suena de modo distinto. A órgano, a doliente y retenida queja viril, a algo indefinible que para todos fue una revelación desde que, todavía muchacho, se dejó escuchar por los mejores oídos profesionales y aficionados²⁵.

No tuvo demasiado interés Pau Casals en dar a conocer claves personales sobre la construcción de su discurso político vinculado a su actividad profesional. Solo gracias a las *Conversaciones* mantenidas



²⁴ Se refería Gerardo Digo a Liszt y a Paganini, a quienes citó en el mismo artículo. Véase Diego, Gerardo, “Esclavo de su oficio”, *ABC*, 24-X-1973, recogido, íntegramente, en Diego, Gerardo, *Prosa Musical. I. Historia y Crítica Musical*, (edición de Ramón Sánchez Ochoa), Valencia, Pre-Textos, 2014, p. 544.

²⁵ *Id.* Gerardo Diego escribía desde su propia percepción de pianista que había escuchado en directo el cello (que sonaba a “órgano”) de Pau Casals. Los textos recopilados en este volumen son, efectivamente, *Historia y Crítica Musical*, aunque nosotros preferimos considerarlos como “breves narraciones literarias de índole musical, documentadas, evocadoras y precisas”, dada la doble condición artística de su autor.

con J. M. Corredor, facilitó una valiosa información sobre el perfil político de sus padres, el cual pudo contribuir, inicialmente, a la conformación de su propia sensibilidad en esta materia, de la que surgirían posiciones de contestación defendidas con firmeza. La proximidad a la familia real española, relación que siempre consideró de orden privado, no supuso obstáculo alguno para su adscripción republicana.

[José María Corredor] – Su infancia transcurría en los tiempos apacibles de la Restauración, después de la continua inestabilidad que, hasta mil ochocientos setenta y cuatro, había caracterizado el siglo diecinueve español. ¿Es que en su casa, o entre las personas con quienes se relacionaban, todavía había discusiones apasionadas sobre los «carlistas» y los «progresistas»?

[Pau Casals] – Oh, mi padre era un liberal²⁶ convencido, un adepto del republicanismo federal de Pi y Margall. Se había alistado como voluntario en la Milicia Nacional en mil ochocientos setenta y cuatro (el año de su casamiento), cuando los carlistas estuvieron a punto de entrar en Vendrell. Y mi madre conservaba muy vivo el recuerdo de dos tíos suyos que, en Puerto Rico, se habían suicidado para no ser torturados²⁷.

II. 12 DE ABRIL DE 1931. ¿ELECCIONES MUNICIPALES O PLEBISCITO SOBRE LA FORMA DE ESTADO?

En los primeros meses de 1931, la escena política española experimentaría una profunda transformación, que tendría como punto de partida las sucesivas crisis institucionales de los dos últimos gobiernos de la Monarquía de Alfonso XIII²⁸, las cuales originaron la convocatoria de elecciones municipales que debían celebrarse el domingo 12 de abril de 1931.

El resultado del escrutinio en las ciudades se traduciría en una clara mayoría para los integrantes de las candidaturas republicanas, con 953 concejales electos frente a 602 de las candidaturas monárquicas²⁹. No obstante, sumando todas las circunscripciones electorales del Estado, la victoria

²⁶ Véanse los distintos matices del término “liberal” y su evolución histórica en Fuentes, Juan Francisco y Fernández Sebastián, Javier, “Liberalismo”, en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (dirs.), *Diccionario político social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 413-428, y Fontana, Josep, *La época del liberalismo*, [Barcelona / Madrid], Crítica / Marcial Pons, 2007.

²⁷ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 24. Pilar Defilló, de ascendencia catalana, había nacido en Puerto Rico.

²⁸ Nos referimos a los gobiernos del general Dámaso Berenguer (30-01-1930 a 18-02-1931) y del almirante Juan Bautista Aznar (18-02-1931 a 14-04-1931). La composición de estos gabinetes puede consultarse en Urquijo Goitia, José Ramón, *Gobiernos y ministros españoles en la Edad Contemporánea*, Madrid, C.S.I.C., 2008, pp. 114-115. Véanse también Berenguer, Dámaso, *De la Dictadura a la República*, (Prólogo de José Manuel Cuenca), Madrid, Tebas, 1975; y Maura, Miguel, *Así cayó Alfonso XIII. De una dictadura a otra*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

²⁹ Las candidaturas republicanas obtuvieron la confianza de los ciudadanos en la mayoría de las ciudades de provincia, Madrid, Barcelona, Valencia y Zaragoza, entre otras, con la excepción de Ávila, Burgos, Cádiz, Gerona, Lugo, Palma de Mallorca, Pamplona, Soria y Vitoria. Véase Martínez Cuadrado, Miguel, *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*, Madrid, Alianza, 1991, p. 452.

había correspondido a las fuerzas monárquicas, gracias al apoyo recibido en las zonas rurales: 41.224 concejales monárquicos frente a los 39.248 republicanos³⁰.

A pesar de la victoria, en términos absolutos, de las candidaturas monárquicas, las fuerzas republicanas y sectores afines de la población hicieron una lectura en clave política de los resultados electorales, que iba más allá de la valoración de los indicadores estrictamente numéricos. Consideraron que un porcentaje elevado del voto emitido en el medio rural se había producido bajo la coacción de los caciques locales sobre el electorado, lo que le restaba valor decisivo con relación al voto expresado en las ciudades³¹.

En Barcelona, el día del plebiscito municipal transcurrió con relativa normalidad, sin que se registraran incidentes destacables. A las once de la mañana, atendiendo una convocatoria cultural de larga tradición en la ciudad, los melómanos tenían una cita en el Palau de la Música Catalana con la Orquesta Pau Casals, dirigida por el propio cellista y compositor³². Nada hacía presagiar –a priori– en el programa que se iba a interpretar la trascendencia política que se le había otorgado a aquella jornada.

Aunque no conste en el texto de presentación recogido en el programa de mano, se trataba de un concierto de carácter monográfico dedicado al repertorio romántico centro-europeo y ruso³³,

³⁰ Tamames, Ramón, *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 21, y Martínez Cuadrado, Miguel, p. 452.

³¹ El historiador Manuel Tuñón de Lara se refirió al fenómeno del caciquismo y su presencia en la vida política española.

Caciquismo equivale a ejercicio arbitrario del poder a nivel local, rectificando la ley escrita y desnaturalizando las funciones electorales, judiciales y administrativas. Porque hay que tener en cuenta que caciques y caciquismo no agotan su protagonismo con el tiempo electoral, sino que se manifiestan en la vida cotidiana de la España rural. Naturalmente, llama más la atención la manifestación del caciquismo cuando sirve para hacer inoperante el sufragio universal y transformar una casi democracia formal en una oligarquía. Ahí quedan falseadas de raíz las bases del poder y las grandes decisiones del país. Pero el caciquismo tiene un permanente carácter de instrumento del bloque de poder.

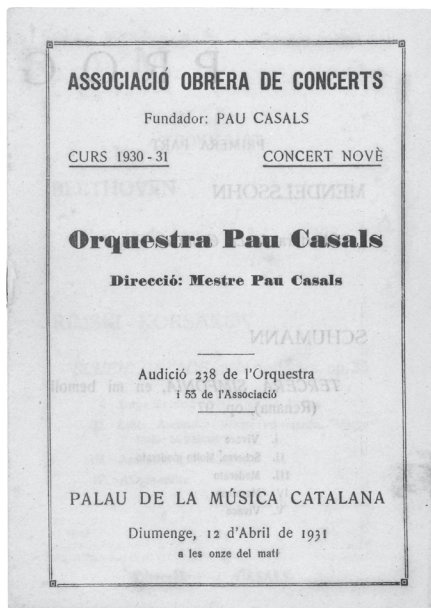
Tuñón de Lara, Manuel, *Poder y Sociedad en España, 1900-1931*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 119.

Los tres párrafos anteriores, con sus correspondientes notas a pie de página, pertenecen a un artículo de reciente publicación: Téllez Cenzano, Enrique, “La dimensión política del trabajo creativo de Carlos Palacio: Segunda República, Guerra Civil, Dictadura y Exilio”, en Àngel Lluís Ferrando Morales (ed.), *Carlos Palacio: vivencia y pervivencia*, Alcoi, Ajuntament d’Alcoi-Centre d’Estudis Històrics i Arqueològics (CAHEA), 2014, pp. 29-30.

³² El primer concierto de la Orquesta Pau Casals había tenido lugar el trece de octubre de 1920 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona. Véase Dalmau, Anna, Mora, Anna, y Cortès, Francesc (eds.), *Pau Casals i Joaquim Pena. Passió per la música i pel país. Correspondència*, [Barcelona], Mediterrània, 2012, p. 196.

³³ El término “romanticismo” aparece estrechamente ligado al concepto de “revolución”. Dicho concepto representa cambios, de distinta naturaleza, operados en diversos ámbitos: personal (supremacía de los sentimientos frente a la razón); familiar (crisis del poder patriarcal y primeros intentos a favor de la igualdad de la mujer y de derechos de los niños); cultural (desarrollo de las artes: literatura, música...); socio-político (defensa de ideales procedentes de la Revolución francesa: Libertad, Igualdad y Fraternidad; auge del liberalismo; republicanism parlamentario frente a

integrado por los siguientes autores: Mendelssohn (Obertura de *La Gruta de Fingal*); Schumann (*TERCERA SIMFONÍA* [*sic*, en catalán], en mi bemoll –Renana–, op. 97); Beethoven (Obertura de *Leonora* n.º 1, op. 138); y Rimski-Korsakov (*SCHEHERAZADE*, suite simfónica [*sic*], op. 35). Como violín solista de esta última partitura actuaría Enric Casals³⁴.



Doc. 4. Programa del concierto de la Orquesta Pau Casals, (12 de abril de 1931). Archivo Enrique Téllez.

El mes de marzo anterior a la proclamación de la República, tras un concierto en Zurich junto al pianista Alfred Cortot y al violinista Jacques Thibaud, Pau Casals recibió la noticia del fallecimiento de su madre, Pilar Defilló, que había tenido lugar el día once en Sant Salvador (El Vendrell). Carles Casals, su padre, había fallecido el quince de junio de 1908³⁵. Este nuevo hecho luctuoso debió de causar una profunda impresión en el músico, dada la estrecha relación mantenida con su madre³⁶.

Mientras tanto, los acontecimientos políticos se sucedían con celeridad en todo el país, y sectores de la sociedad española, afines al ideario republicano, se movilizaban en las plazas y calles de las ciudades para impulsar el cambio de régimen. Se creó un nuevo espacio sonoro ocupado por himnos que representaban la transformación política deseada, principalmente *La Marsellesa* y el *Himno de Riego*, en versiones, generalmente improvisadas, para voz, banda de música, charanga callejera y otras agrupaciones singulares.

monarquía; nacionalismos...). De manera específica, en relación a la música, véanse, entre otros, Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Alizanza, 1986, y Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza, 1988.

³⁴ Programa de mano, en catalán, del concierto de la Orquesta Pau Casals. Direcció: Mestre Pau Casals (12 d'abril de 1931, 11.00h), [Barcelona], s.n., [1931] (Arts Grafiques S.A. successors, d'Henrich i C.ª). Archivo Enrique Téllez. Hemos respetado la naturaleza de los caracteres del original (cursivas, mayúsculas...) así como la cita de los compositores únicamente por su apellido, práctica habitual en el ámbito de la música.

³⁵ Véase Casals, E., p. 44.

³⁶ Casals se refirió al fallecimiento de su madre en Corredor, J. M., *Conversaciones...*, op. cit., p. 97. En la correspondencia citada entre los hermanos Casals, podemos observar cómo Pau concluía muchas de las cartas con expresiones de afecto hacia su madre: "Sed bien dichosos tú y María y haced muy feliz a la Mama que tanto lo merece". Casals, Enric, p. 148.

En cada región, en cada ciudad o pueblo, este repertorio de urgencia se veía completado con obras propias de las distintas tradiciones culturales, dando lugar a un acto festivo, de celebración política, que hemos denominado, en otro texto de próxima publicación, *verbena popular republicana*. Dicho acto jugó un papel determinante en la convocatoria y movilización de la ciudadanía ante la irrupción –inesperada– de un nuevo período histórico cargado de ilusiones y de responsabilidades contraídas. Casals se refirió a las expectativas generadas ante el cambio operado.

La República española, en sus inicios, aportaba un loable anhelo de renovación. La voluntad nacional se había pronunciado de una manera exenta de equívocos en favor de un régimen auténticamente democrático, que señalara sus justos límites a ciertos sectores omnipotentes (el Ejército, la Iglesia) y que superara el atraso económico y social, una de cuyas principales causas era el predominio de oligarquías egoístas e irresponsables en los puestos de mando del Estado.

Conviene recordar que la mayoría de los intelectuales prestigiosos eran republicanos y que sus campañas habían contribuido poderosamente a la caída de la monarquía³⁷.

Tampoco faltó a esta cita la musa popular, siempre dispuesta a expresar sus convicciones creando (o improvisando) obras a partir de la utilización de estructuras métricas de formas y estilos musicales, propios o ajenos... Recogemos una estrofa perteneciente a la composición titulada *Cuplés dedicados a la implantación de la República Española*, como ejemplo representativo de la obra poética republicana. Estos *Cuplés* forman parte de un folleto titulado ¡Libertad *Hispania!* que contiene, igualmente, otras canciones de exaltación republicana, cuya portada está presidida por las imágenes (acompañadas de adornos gráficos) de los capitanes sublevados en Jaca (Huesca), en diciembre de 1930, Fermín Galán y Ángel García Hernández.

A pesar de los tiranos,
que nos hicieron sufrir,
los hombres republicanos
han conseguido su fin.

Y hoy la República nace
para salvar al país;
serás fecha memorable
día catorce de Abril³⁸.

Como indican las cuartetas anteriores, el martes 14 de abril, dos días después del plebiscito municipal y del concierto dirigido por Pau Casals en el Palau, se produjo la proclamación de la República en distintas localidades españolas, secuencia que comenzó a las seis de la mañana en Eibar (Guipúzcoa), hora y media después en la villa de Sahagún (León), prolongándose a lo largo de esa

³⁷ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 102.

³⁸ “Cuplés dedicados a la implantación de la República Española”, en ¡Por la Patria y por la Libertad!, S.I, s.n., [1931], [p. 3].

jornada por distintas localidades del Estado³⁹. En Barcelona se produjeron, en un corto espacio de tiempo, dos actos diferentes: Lluís Companys proclamaba la República desde el balcón consistorial a las 13.35h⁴⁰; Francesc Macià, el Estado Catalán y la República Catalana a las 14.15h desde los salones del Ayuntamiento⁴¹.

Finalmente, en Madrid, hacia las 20.15h, el futuro Presidente de la Segunda República, Niceto Alcalá-Zamora, solemnizaba el advenimiento del nuevo régimen desde el balcón del Ministerio de la Gobernación, ante un “mar viviente”⁴² congregado en la Plaza del Sol.

La revolución había triunfado sin disparar un tiro ni atropellar a nadie. Por la calle, sin más traba ni inquietud que el empuje formidable de la masa, circulaban alegres y tranquilos niños, mujeres, ancianos; las tiendas estaban abiertas, en cada rincón de España aún más allá de sus fronteras y en la Puerta del Sol cuantos cabían, se esperaba nuestra palabra. Yo me encontré de pronto sin descanso, sin reparar fuerzas, abrumado por las emociones y afónico delante del micrófono y enseguida salí al balcón para hablar a la multitud, a la opinión de todas partes primero y al pueblo de Madrid, enseguida⁴³.

¿Cómo había vivido Pau Casals esta transformación política? J. M. Corredor recabó su opinión sobre dicha materia, especialmente sensible para el músico habida cuenta de los lazos de amistad que le unían con la familia real y su entorno más próximo.

[José María Corredor] – ¿Se hallaba usted en España cuando la proclamación de la República?

[Pau Casals] – Sí. Al día siguiente de la instauración del nuevo régimen, el quince de abril de mil novecientos treinta y uno, dirigí la *Novena sinfonía* de Beethoven interpretada por mi orquesta y el Orfeo Gracienc. El concierto se celebró en el Palacio Nacional de Montjuïc, de Barcelona. El presidente Macià declaró que la República había entrado en nuestro país al son del himno a la fraternidad de la sinfonía beethoveniana⁴⁴.

No disponemos de ninguna constancia documental que acredite la celebración del concierto citado, al menos en la fecha que indicó Casals. Probablemente, se trataría de un error que bien pudiera

³⁹ Véase, entre otros, González Calleja, Eduardo, *El máuser y el sufragio*, Madrid, CSIC, 1999.

⁴⁰ Véase Miravittles, Jaume, *Gent que be conegut*, Barcelona, Destino, 1980, p. 65.

⁴¹ Véase *La Vanguardia*, 15-04-1931, p. 6. Razones de espacio nos impiden profundizar sobre dicha cuestión, que abría un grave conflicto con el Estado. Este hecho obligó a viajar a la ciudad, el diecisiete de abril, a tres miembros del Gobierno Provisional de la República –dos de ellos catalanes– para reconducir la situación: Fernando de los Ríos, Marcelino Domingo y Luis Nicolau d’Oliver. Véase Tuñón de Lara, Manuel, *La España del siglo XX*, vol. II, *De la Segunda República a la Guerra Civil (1931-1936)*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2000, pp. 297-298.

⁴² Alcalá-Zamora, Niceto, *La victoria republicana. 1930-1931. El derrumbe de la monarquía y el triunfo de una revolución pacífica*, (prólogo de Stanley G. Payne. Edición de Jorge Fernández-Coppel), Madrid, La Esfera de los Libros, 2012, p. 227.

⁴³ Alcalá-Zamora, N., pp. 227-228.

⁴⁴ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 101.

estar motivado por las décadas transcurridas desde que tuvieron lugar dichos acontecimientos y la realización de las entrevistas. Pau Casals citó la fecha del quince de abril y la participación del Orfeo Gracienc, hecho, este último, que difícilmente pudo producirse ya que ese mismo día la citada agrupación coral tenía programado un acto institucional.

– En la noche de hoy [15 de abril], el «Orfeo Gracienc» dará un concierto en su local social organizado por la delegación de cultura del Ayuntamiento de Barcelona y dedicado a los maestros y maestras de los grupos escolares. Tomarán parte la masa coral del «Orfeo» y la sección infantil del mismo⁴⁵.

El propio Joan Balcells, director del Orfeo Gracienc, confirmó la realización del concierto citado en la nota de *La Vanguardia*, actividad que recogió en una pormenorizada relación de conciertos en los que había intervenido la coral en abril de 1931, incluida en sus memorias.

El 15 de abril, en el Orfeo Gracienc⁴⁶, concierto dedicado a los maestros de los grupos escolares del Ayuntamiento de Barcelona⁴⁷.

El día quince de abril fue declarado Fiesta Nacional, una vez constituido en Madrid el Gobierno Provisional de la República en la noche del día anterior bajo la presidencia de Niceto Alcalá-Zamora. Distintas cabeceras de prensa (*La Vanguardia*, *Diario de Barcelona*...) hicieron un seguimiento exhaustivo de todos y cada uno de los actos que se celebraron esa jornada en la ciudad condal, de manera muy especial, de los relacionados con el nuevo *tempo* político: declaraciones institucionales, recepciones a la prensa, actividades musicales de afirmación republicana, evolución de la situación en Cataluña y en el resto del Estado...

No figura recogida en dichas cabeceras la celebración del acto mencionado por Casals⁴⁸, aunque sí se realizaron en Barcelona otras manifestaciones musicales⁴⁹, en el marco de la *verbena popular republicana* que se desarrolló en buena parte de las capitales españolas. La primera de estas actividades surgió de un acuerdo del propio President de la Generalitat, Francesc Macià, quien informó a los medios de comunicación de este hecho: “Significó [Macià] que había acordado que fuera ayer día

⁴⁵ *La Vanguardia*, 15-04-1931, 21.

⁴⁶ “En el Orfeo Gracienc” es la expresión que utiliza Balcells para referirse al lugar en el que se realizó el concierto: la sede habitual del coro. Balcells, Joan, *L’Orfeo Gracienc i el seu entorn ciutadà. Memòries del mestre Joan Balcells*, Barcelona, Orfeo Gracienc, 1984, p. 355. La traducción es nuestra.

⁴⁷ *Id.*

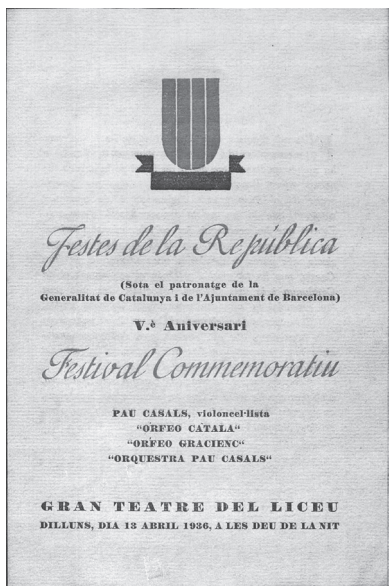
⁴⁸ En otro pasaje de *Conversaciones*, preguntado Casals por la Associació Obrera de Concerts de Barcelona, respondió: “La Associació Obrera de Concerts nació en mil novecientos veintiséis o mil novecientos veintisiete, no lo recuerdo exactamente”. Corredor, José María, *Conversaciones...*, *op. cit.*, pp. 109-110. Dicha Asociación se creó, como veremos a continuación, en 1925. Consideramos que estas pequeñas lagunas de memoria no restan valor al testimonio del músico.

⁴⁹ Las cuales vendrían a sumarse al homenaje a los maestros de los grupos escolares ya citado que tuvo lugar en la sede del Orfeo Gracienc el día quince de abril.

de fiesta en celebración de la proclamación de la República, y que las bandas de música militares salieran por la tarde a tocar por las calles”⁵⁰. Si la actividad citada había partido de la presidencia de la Generalitat, la siguiente surgió de la alcaldía de la ciudad de la nueva corporación municipal: “A fin de celebrar el feliz advenimiento de la República, el alcalde [Jaume Aguadé, de ERC] ordenó que la banda municipal diera un concierto en la Plaza de la República [hasta el día anterior de Sant Jaume], ante el Ayuntamiento y la Diputación [futuro Palacio de la Generalitat], concierto en el cual fueron interpretadas obras de carácter popular, nacional y además *la Marsellesa, Els Segadors, la Santa Espina y la Processó de Sant Bartolomeu*”⁵¹.

Ninguna de las tres actividades musicales citadas que tuvieron lugar en Barcelona el quince de abril de 1931 estuvo relacionada con el acto aludido por Casals. No obstante, aunque algunos años después, se celebró un concierto que sí guardaba algunas similitudes con las características apuntadas en la entrevista por Casals (programa, intérpretes...), el cual tuvo lugar el trece de abril de 1936, con motivo de la celebración del quinto aniversario de la proclamación de la República.

De confirmarse el error temporal en la narración de Casals entre el quince junio de 1931 y el trece de abril de 1936 afectaría, igualmente, a la figura del presidente de la Generalitat que cita en relación a 1931, Francesc Macià, cuando el responsable de dicha institución en 1936 era Lluís Companys.



Doc. 5. Programa del Festival Comemorativo del V Aniversario de la proclamación de la República, (13 de abril de 1936).
 Archivo Enrique Téllez.

El ambicioso programa interpretado constaba de tres partes: la primera de ellas corrió a cargo del Orfeo Català, dirigido por Lluís Millet, en la que se interpretaron obras de autores catalanes (el propio Millet, Amadeo Vives, Antoni Nicolau, Enric Morera...) para finalizar con *Els segadors* [sic] (Himne Nacional de Catalunya); en la segunda parte se interpretó el *Concierto en "re mayor", para violín [sic por violonchelo] y orquesta*, de Joseph Haydn, a cargo de la Orquesta Pau Casals, con su fundador como solista y Enric Casals en el podio de

⁵⁰ *La Vanguardia*, 16-IV-1931, p. 7.

⁵¹ *Id.* Las cursivas son nuestras.

director⁵²; y para concluir, la *Novena sinfonía en “re menor”*, op. 125, de Ludwig van Beethoven, con el concurso de un destacado cuarteto vocal de solistas y el Orfeo Gracienc, todos ellos bajo la dirección de Pau Casals⁵³.

Este concierto se enmarcaba en un programa de actividades más extenso que se desarrolló entre los días once al dieciocho de abril⁵⁴. Dicho programa contemplaba la realización de actividades populares y juegos, verbena en Montjuïc, inauguración de sendos monumentos a Francesc Layret y Francesc Pi i Margall... Con motivo de la participación en este Festival Conmemorativo, el Consejero de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Bonaventura Gassol (conocido como Ventura Gassol, figura de gran relevancia en los medios culturales catalanes en distintos períodos), remitió una calurosa felicitación a la Associació Obrera de Concerts, firmada el dieciséis de abril de 1936, cuyo texto se incorporó a una publicación informativa de dicha entidad⁵⁵.

Recuperando los días posteriores a la proclamación de la República, encontramos a Pau Casals y su orquesta frente a una apretada agenda de conciertos: el II Concierto de Primavera, el dieciséis de abril de 1931, en el Palau de la Música Catalana, con obras de Beethoven, Rameau, Mozart y Richard Strauss⁵⁶; y, cinco días después, el veintiuno de abril, el III Concierto de Primavera, con Vivaldi, Mozart y Verdi en los atriles⁵⁷.

La intensa actividad musical desarrollada por esta orquesta permitió vincular a su programación —y, por extensión, a la propia ciudad— a relevantes solistas, conjuntos de cámara, directores y compositores pertenecientes a diferentes países. En la amplia nómina de participantes, en uno u otro ámbitos, cabe citar a Joaquín Turina, Manuel de Falla, Jaume Pahissa, Concepció Badía, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Béla Bartók, Arnold Schoenberg...

⁵² Consideramos que existe un error en el programa de mano que afecta al instrumento solista del concierto de Haydn, que se atribuye al “violín” y su interpretación a Pau Casals. No parece lógica esta asignación siendo Casals cellista. Por ello, creemos que la obra interpretada fue el *Concierto en “re mayor”, para violonchelo y orquesta*, op. 101, Hob. VIIb: 2 de Joseph Haydn, partitura que ya había sido ejecutada por Casals en el concierto con la Orquesta Sinfónica de Madrid celebrado en el Monumental Cinema de dicha ciudad, el quince de diciembre de 1935. Véase *Heraldo de Madrid*, 14-XII-1935, p. 8. Asimismo, la citada composición de Haydn formaría parte de programas de concierto de Pau Casals posteriores al trece de abril de 1936.

⁵³ Con antelación a este concierto, la *Novena sinfonía* de Beethoven se había interpretado, el veinticuatro de febrero de 1935, en el Palau de la Música Catalana, con motivo de haber alcanzado el primer centenario de audiciones de la Orquesta Pau Casals. En los dos conciertos citados en los que se interpretó la *Novena sinfonía* de Beethoven, se editó en el programa de mano la *Oda a la Alegría* según la versión en catalán de Joan Maragall. Los dos programas en el Archivo Enrique Téllez.

⁵⁴ Véase una relación de actos de estas *Festes de la República* en *La Vanguardia*, 12-04-1936, p. 7.

⁵⁵ *Noticiari* (mayo-junio de) 1936, s.p.

⁵⁶ *La Vanguardia*, 15-04-1931, p. 21.

⁵⁷ *La Vanguardia*, 17-04-1931, p. 17.

Asimismo, desde la Orquesta Pau Casals se trató de favorecer la formación musical y cultural de los obreros, siguiendo el modelo que con tanto éxito había impulsado (aunque en el ámbito coral) Josep Anselm Clavé⁵⁸. Otra autora catalana que podemos considerar precursora de la empresa llevada a cabo por Casals sería la compositora y pedagoga Narcisa Freixas quien, además de crear canciones y de acercar la música a los obreros, protagonizó actuaciones corales en hospitales y prisiones⁵⁹.

[Pau Casals] Yo quería seguir el camino que él nos había señalado, y ampliarlo si fuera posible. La obra de Clavé, al sustituir en los obreros y campesinos las horas embrutecedoras de taberna por la exaltación y elevación espirituales del canto colectivo, era realmente genial. Y el mismo Clavé, como compositor de canciones populares, también era genial⁶⁰.

En torno a la figura de Casals se fue configurando un complejo universo de relaciones personales y profesionales, convirtiendo a Barcelona en uno de los centros musicales más importantes de Europa, punto de encuentro privilegiado para destacados creadores. Fruto de este clima de colaboración, la ciudad acogió numerosos estrenos absolutos. Este hecho permitió la aproximación de los profesionales de la música, y del público en general, a lenguajes y procedimientos compositivos innovadores.

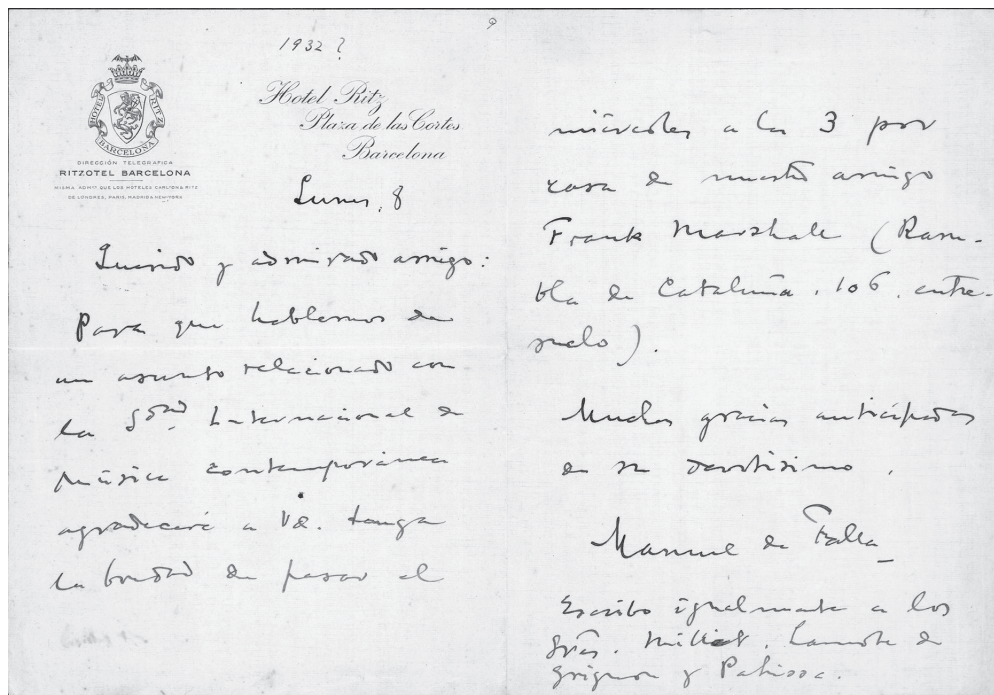
En este contexto se había producido el estreno en el Palau de la Música Catalana del *Concerto para clave y cinco instrumentos* (Flauta, Oboe, Clarinete, Violín y Violoncello), de Manuel de Falla, que tuvo lugar el cinco de noviembre de 1926, interpretado por la clavecinista polaca, Wanda Landowska (dedicataria de la partitura), miembros de la Orquesta Pau Casals y el propio Falla en el atril de dirección⁶¹. Esta colaboración se extendió, posteriormente, a otras propuestas y proyectos.

⁵⁸ Véase una muestra de su trabajo creativo en Clavé, José Anselmo, *Flores de Estío*, [Barcelona], López, 1893.

⁵⁹ Véase Freixas, Narcisa, *Obras*, [Barcelona], [Henrich], 1928.

⁶⁰ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 110.

⁶¹ Numerosos autores han analizado esta interesante partitura del compositor gaditano, aunque granadino de adopción. Véanse Christoforidis, Michael, “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, vol. xx, n.º 1, 1997, pp. 669-682; Nommick, Yvan, “Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, vol. xxi, n.º 1, 1998, pp. 11-35; y Collins, Chris, “Principios rotacionales y forma teleológica en el *Concerto* de Falla”, *Quodlibet*, n.º 53 (mayo-agosto 2013), pp. 26-44. Rodolfo Halffter presentó un detallado análisis del *Concerto* en su magisterio como profesor de Composición y Análisis Musical de los Cursos Internacionales Manuel de Falla de Granada, basado en el estudio armónico y melódico de dicha obra desde una perspectiva “modal”. Desconocemos si este y otros valiosos análisis realizados por el compositor español (exiliado tras la Guerra Civil como Pau Casals) fueron publicados.



Doc. 6. Carta manuscrita de Manuel de Falla a Pau Casals, [1932?]. Cortesía Fundación Pau Casals.

Lunes, 8 [Barcelona, 1932?]

Querido y admirado amigo:

Para que hablemos de un asunto relacionado con la Sociedad Internacional de Música Contemporánea agradeceré a Vd. tenga la bondad de pasar el miércoles a las 3 por casa de nuestro amigo Frank Marshall (Rambla de Cataluña, 106, entresuelo).

Muchas gracias anticipadas de su devotísimo,

Manuel de Falla.

[P.D.] Escribo igualmente a los Sres. [Luis] Millet, [Joan] Lamote de Grignon y [Jaume] Pabissot⁶².

⁶² El documento contiene una anotación, en la parte superior, referida al posible año de su redacción: "1932?". Dado que el objeto de la reunión convocada por Falla era tratar "un asunto relacionado con la Sociedad Internacional de Música Contemporánea" (SIMC), consideramos oportuno señalar dos ediciones del festival organizado por dicha entidad que contaron con la participación del compositor gaditano: las ediciones de 1926 y 1932 celebradas, respectivamente, en Zurich y en Venecia. De igual modo, el objeto de la reunión pudiera estar vinculado con el programa paralelo de otros congresos de la SIMC, como el celebrado en Barcelona en abril de 1936. La tarjeta en la que Falla redactó su nota posee membrete del Hotel Ritz de Barcelona, establecimiento hotelero donde el periodista –o colaborador– de la *La Noche*, "Pangloss", mantuvo un encuentro con el compositor, incluido en la citada publicación el seis de febrero de 1925. Se reprodujo dicha información en "Pangloss, 'Un diálogo con Manuel de Falla. El gran músico nos habla de su latinidad y

Casals había recibido la República con satisfacción, sin que este hecho le condujera a una implicación directa en la acción política, más allá de la aceptación, en 1932, de la Presidencia de la Junta de Música de Cataluña, entre cuyos objetivos se encontraban los de “fomentar las manifestaciones y la cultura musical en nuestro país”⁶³. Dicho nombramiento no era sino el reconocimiento por parte de la Generalitat de las tareas que ya venía desempeñando Casals de manera privada, a las que ahora se les intentaría dar una mayor proyección gracias al respaldo institucional recibido.

En sus *Conversaciones* con J. M. Corredor, Pau Casals reflexionó sobre la visión que conservaba acerca de la transformación política que había experimentado España en abril de 1931, en la que abordaba su posición en torno a una materia especialmente delicada: la cuestión nacional.

Como catalán me sentía especialmente agradecido al nuevo régimen, porque con la concesión de la autonomía [a Cataluña] había satisfecho las aspiraciones de nuestro pueblo⁶⁴, que no eran incompatibles, ni mucho menos, con un sentimiento de fraternidad española. Yo siempre me he sentido catalán y español, con las obligaciones que entraña una doble fidelidad⁶⁵.

En 1937, Casals ya había expresado una idea similar en una entrevista al diario francés *L'œuvre*, en la que destacaba el proceso de adopción de su posición personal frente a la guerra.

Yo era [en 1936] uno de los hombres más ricos de Barcelona. Pero soy un trabajador manual y como tal asociado al movimiento democrático. Por eso el Gobierno de la Generalidad me pidió que pusiera mi arte a su servicio. Antes de que estallara la guerra civil me había esforzado ya en servir a mis compatriotas. No soy más que un artista. Pero no puedo soportar en silencio las acusaciones que se han dirigido contra el pueblo catalán, que no tiene ninguna responsabilidad en la guerra civil y que realiza actualmente sacrificios heroicos. En otro tiempo había diferencias entre los catalanes y los españoles. Ahora Cataluña y España están íntimamente compenetradas y yo me siento cada vez más español y más catalán⁶⁶.

de su obra”, *Quodlibet*, n.º 53 (mayo-agosto 2013), pp. 138-140. La transcripción del texto manuscrito de Falla (*Doc. 6*) es nuestra.

⁶³ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁴ Se refería Casals al Estatuto de Autonomía de Cataluña, aprobado en las Cortes de la República el 9 de septiembre de 1932. El Estatuto vasco obtuvo dicho reconocimiento el 1 de octubre de 1936 mientras que el Estatuto de Autonomía gallego, refrendado por una amplia mayoría en Galicia el 28 de junio de 1936, no pudo completar su tramitación en las Cortes por la sublevación militar del 17 de julio siguiente.

⁶⁵ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁶ *L'œuvre*, información reproducida en “Pau Casals al costat del poble català”, *Última Hora*, 6-II-1937, s.p., *cit.* en Figueres, Josep M. (ed.), *Pau Casals, escrits i discursos: pau, pau i sempre pau*, Barcelona, Angle Editorial, 2010, p. 78. Traducimos el título del artículo como “Pau Casals junto al pueblo catalán”, y del libro donde se incluye, “Pau Casals, escritos y discursos: paz, paz y siempre paz”. La traducción de la cita es nuestra. La última parte del título del libro “*pau, pau i sempre pau*” hace referencia a la intervención de Pau Casals en la ONU, el veinticuatro de octubre de 1971, acto en el que interpretó al cello la canción popular catalana *El cant dels ocells* (*El canto de los pájaros*) e indicó que ese era el mensaje que cantaban los pájaros en su vuelo.

III. 17 DE JULIO DE 1936. SUBLEVACIÓN MILITAR Y COMIENZO DE LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

III.1. El árbol y las ramas

En 1936, el ambicioso proyecto artístico promovido por Pau Casals se hallaba plenamente consolidado en cuanto a sus primeras fases, y gozaba de un amplio reconocimiento social e institucional. Superadas las dificultades iniciales, en las que dicho proyecto había sido recibido con indiferencia tanto por sectores de la profesión musical como de la burguesía catalana, más dada, esta última, al espectáculo operístico y social que giraba en torno al Gran Teatro del Liceo⁶⁷, Casals favoreció la creación de nuevas entidades y agrupaciones musicales.

En distintos documentos de *la Obrera*⁶⁸, o en textos relacionados con ella, aparece el término, en catalán, “branca” (“rama” en castellano) para referirse a cada una de las extensiones que fueron configurando, progresivamente, el *proyecto Casals*. Fue el propio músico quien, tras recibir en su exilio francés una visita de “Los Amigos de los Clásicos”, agrupación creada en el seno de su proyecto, utilizó la expresión que sigue: “Sois una rama del árbol de la Obrera”⁶⁹.

Casals había estructurado, a partir de la orquesta que llevaba su nombre, un complejo asociativo formado por distintas entidades, con el objetivo de lograr una relación de complementariedad entre ellas, que permitiera su enriquecimiento mutuo. Así, después de la creación de la Orquesta Pau Casals, surgieron la Asociación Obrera de Conciertos (el árbol), Asociación Obrera de Teatro, Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos y, finalmente, Cantores de la Obrera⁷⁰ (las ramas).

⁶⁷ Véase el interesante estudio de Subirá, José, *La ópera en los teatros de Barcelona* (estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX), (dibujos de J. Mur), 2 vols., Barcelona, Edic. Librería Millá, 1946. Subirá se encuentra entre un grupo de donantes de fondos bibliográficos a la biblioteca de *la Obrera*. Véase Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., *Associació Obrera de Concerts*, Barcelona, Jaimes Libros, 1977, p. 104. Nos referiremos más adelante a este volumen.

⁶⁸ Expresión referida al conjunto de entidades musicales que acogió la Asociación Obrera de Conciertos, utilizada frecuentemente por sus actores principales. La Orquesta Pau Casals mantuvo una estrecha relación de hermandad con dicha Asociación, aunque conservó plena autonomía de gestión. Si prestamos atención a los programas de mano de los conciertos de la orquesta dirigida por Casals, observaremos una doble numeración en ellos (por ejemplo, en el ya citado del doce de abril de 1931): “Audició, 238 de l’Orquestra i 53 de l’Associació”. También existieron puntuales desencuentros entre ambas entidades, de los que se informa en la *Memòria General (Curso de 1935-1936)*, Barcelona, s.n., 1927 (Obradors tipogràfics Ortega), pp. 8-10. Dicha *Memòria* contiene un interesante “Apéndice informativo y consultivo” que incluye diferentes informaciones publicadas en prensa sobre el Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos. *Ibid.* pp. 21-40.

⁶⁹ Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 89. La traducción de las frases entrecomilladas es nuestra. La edición de este libro, quizá guiados sus autores por la voluntad de mimetizarse con la materia estudiada, contiene una sobrecubierta en papel de estraza que nos remite, indefectiblemente, al imaginario colectivo de las colonias fabriles de la cuenca del río Llobregat y de otras zonas de Barcelona, así como de su entorno, de las que surgieron una parte muy importante de los protagonistas directos del *proyecto Casals*.

⁷⁰ “*La Obrera*”: con esta denominación se alude a la pertenencia de la nueva agrupación coral a la Asociación

La Orquesta Pau Casals fue una agrupación profesional de carácter privado creada con el soporte económico de su inspirador y promotor aunque, en algún período concreto, dispuso de subvención parcial del Ayuntamiento de Barcelona y de la Generalitat⁷¹, contó con una estructura artística y administrativa propia (inscripciones, gestión de cuotas, procesos de elección y órganos de representación, redacción de las notas de los programas de mano, preparación de los materiales de orquesta, contratación de los músicos y de los artistas invitados...); la Asociación Obrera de Conciertos tenía la función de aglutinar a los socios en torno a este proyecto, al que darían soporte económico y colaboración en la cada vez más compleja maquinaria artística, y gestionaba, igualmente, el archivo y la biblioteca⁷²; el Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos era una “orquesta integrada exclusivamente por ‘amateurs’, miembros o familiares de miembros de la Asociación Obrera de Conciertos”⁷³; la Asociación Obrera de Teatro surgió de “unos cuantos entusiastas del teatro, reunidos casualmente en un intermedio de uno de los conciertos que da la Asociación Obrera de Conciertos, tuvieron la feliz idea de querer constituir una Asociación hermana, pero de Teatro [...]”⁷⁴; y los Estudios Musicales “Blanca Selva”⁷⁵ era la denominación de la escuela de música que ofrecía formación a jóvenes y adultos, los cuales, previsiblemente, pasarían a integrarse en las filas de las agrupaciones musicales; y, finalmente, los Cantores de la Obrera, una masa coral de voces mixtas⁷⁶.

La tupida red citada muestra la existencia en Barcelona, en las décadas de 1920-1930, hasta la Guerra Civil, de un notable número de formaciones musicales, al que debemos añadir otras ajenas a este esquema organizativo, que revelaría la importante demanda social de la oferta de actividades propuestas⁷⁷.

Obrera de Conciertos.

⁷¹ Véanse Baldock, Robert, p. 153, y Llongueres, Joan, “L’educació musical a Catalunya”, *Revista Musical Catalana*, (ed. facsímil, Barcelona, Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, [2014], p. 23), n.º 31 (julio 1936), p. 17 (según indicación manuscrita original). Este número no llegó a publicarse en la fecha a la que hubiera correspondido su edición, aunque sí se conservaron las galeradas convenientemente corregidas. Véase el proceso de recuperación de dicho ejemplar en la página tres de la numeración de su edición facsímil.

⁷² En la *Memòria del Curso de 1933-1934*, Barcelona, s.n., 1924 (Imp. Ortega), p. 37, se indicaba que la cifra de los fondos de que constaba la biblioteca en ese curso era superior a los 1.500 volúmenes.

⁷³ *Noticiari* (mayo-junio, 1936), s.p. La traducción es nuestra.

⁷⁴ *Fruïcions*, n.º 1 (abril de 1927), *cit.* en Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 99. La traducción es nuestra.

⁷⁵ Sobre esta eminente pianista, pedagoga y compositora, véanse las notas informativas que se publicaron en *Noticiari* (marzo-abril de 1936), s.p., y *Noticiari* (mayo-junio de 1936), s.p. Sobre su “plan de enseñanzas musicales para obreros [teoría, solfeo y piano]”, consúltese *Noticiari* (agosto-septiembre de 1935), s.p. La traducción de la cita entrecomillada es nuestra.

⁷⁶ Ya hemos señalado en nuestra tabla anterior (*Fig. 1*) la creación de distintas agrupaciones camerísticas, fruto de la reunión de miembros del Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos.

⁷⁷ Sobre la continuidad de la oferta musical en Barcelona durante la guerra civil, véase Martorell, Oriol, “La música simfònica a Barcelona durant la guerra [1936-1939]”, *L’Avenç*, n.º 16 (mayo 1979), pp. 56-62.

Cada concierto contaba con un cuidado programa de mano, el cual contenía, habitualmente, elaboradas notas de presentación sobre los autores, los intérpretes y las distintas obras que formaban parte del mismo. Su redacción –según informó Casals– correspondía “a los mismos obreros”⁷⁸. También se prestó especial atención al diseño gráfico de los programas impresos, que presenta una continua evolución diferenciando cada una de sus etapas.

En su conjunto, el enorme esfuerzo realizado fue recompensado con una alta participación en la Asociación Obrera de Conciertos así como en sus órganos democráticos de deliberación. Se crearon diferentes medios de comunicación: *Fruïcions* (Portaveu de l’Associació Obrera de Concerts), revista de contenidos musicales, o relacionados con ellos, basados en opiniones y artículos de los miembros de la Asociación, cuya edición supuso un incremento en la cuota anual de seis a ocho pesetas; le sucedió el boletín de actualidad *Noticiari*, que narraba la evolución interna de la red de entidades creada; y, finalmente, la *Memòria General*, editada tras la conclusión de cada curso, en la que se hacía una relación de las actividades desarrolladas junto al balance de dicho período⁷⁹.

Siguiendo su dinámica particular, la Orquesta Pau Casals disponía de un Patronato propio, regido por el documento titulado *Bases del Patronato de l’Orquestra Pau Casals* (incluido en el folleto *Orquestra Pau Casals. Patronat. Bases d’Inscripció*), en el que se regulaban los deberes y derechos de los asociados: en cuanto a los deberes, el principal era satisfacer las cuotas económicas por la pertenencia al mismo, vinculada su cuantía con el derecho a la obtención de un tipo de entrada u otro (patio, anfiteatro...) en función del importe suscrito; y, referido a los derechos, los asociados obtenían la asistencia libre a los doce conciertos de cada temporada, agrupados en seis sesiones de otoño y otras tantas de primavera; entrada a los ensayos previa autorización del Mestre⁸⁰; y, muy especialmente, adquirirían “el derecho exclusivo [a asistir] a las audiciones privadas de violoncello que el Maestro Pau Casals da generosamente como ofrenda especial a los señores Patronos y únicamente para ellos mismos”⁸¹.

Las bases anteriores muestran cómo Casals, además de su fundador, era la figura sobre la que giraba el articulado del Patronato y, por tanto, el propio órgano de gestión y administración de

⁷⁸ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 112. Puntualmente, se reproducían en el programa de mano textos de procedencia externa a la orquesta: en las notas de su concierto del veintiuno de octubre de 1934, figura un texto de “Ricard” Wagner sobre una obra de Beethoven según la traducción de “[J]oaquim P[ena]”. Archivo Enrique Téllez. Las comillas son nuestras. Con frecuencia encontramos los nombres propios de los compositores o directores escritos en catalán: “Lluís” Beethoven, “Enric” Fernández Arbós, “Pau” Sorozábal...

⁷⁹ Puede consultarse una portada de cada uno de los tres soportes impresos citados (*Fruïcions*, *Noticiari* y *Memòria General*) en Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., pp. 37-39.

⁸⁰ El texto se refiere, obviamente, a Pau Casals, aunque deducimos que esta potestad decisoria también sería otorgada a los distintos directores invitados por la orquesta.

⁸¹ *Bases del Patronato de l’Orquestra Pau Casals*, en *Orquestra Pau Casals. Patronat. Bases d’Inscripció*, [tríptico de impresión a doble cara], Barcelona, s.n., s.a. (Imp. Borrás. Escudillers Blanchs, 3 bis.). Reproducimos su cubierta en *Doc. 7*.

PROYECTO ARTÍSTICO AUSPICIADO

ENTIDAD	DIRECTOR	CREACIÓN
Orquesta Pau Casals	Pau Casals	13 de octubre de 1920 ^a
Asociación Obrera de Conciertos	Consejo Directivo ^b	1925 ^c
Asociación Obrera de Teatro	Adrià Gual	1927 ^d
Instituto Orquestal de la AOC <ul style="list-style-type: none"> • Cuarteto de Cuerda • Quinteto de Viento • Amigos de los Clásicos 	Joan Pich i Santasusana Joan Massià Sin especificar Sin especificar	1934 ^c 28-04-1935 ^f [ca. 1936] ^g [ca. 1936] ^h
Estudios Musicales “Blanca Selva”	Blanca Selva	1934 ⁱ
Cantores de la Obrera	Manuel Borgunyó	30 de junio de 1936 ^j
<i>Fruïcions</i>	Fundador: Pau Casals ^k	Abril de 1927
<i>Noticiari</i>	<i>Id.</i>	30 de julio de 1932 ^l
<i>Memòria General</i>	<i>Id.</i>	Curso 1933-1934 ^m

Figura 1.

Elaboración propia

^a Tomamos como referencia el primer concierto de dicha Orquesta, aun cuando las gestiones para su constitución se iniciaran en 1919.

^b Este Consejo Directivo fue alterando su composición nominal según los distintos procesos democráticos de elección celebrados. El primer presidente fue, en 1925, Joan Font i Carbó. El treinta y uno de marzo de 1936, con motivo de la celebración de un concurso de dibujo para la elección de “una insignia o distintivo acreditativo”, firmaban las bases del mismo Enric Rafel i Surell y Francesc Nonell i Sisa, en calidad de Presidente y Secretario, respectivamente, de la Asociación Obrera de Conciertos. *Noticiari* (marzo-abril de 1936), s.p. El Consejo Directivo, presidido por Enric Rafel, contaba con nueve miembros elegidos (o reelegidos: el propio Enric Rafel y Francesc Nonell en los mismos cargos que venían desempeñando) en la Asamblea General Ordinaria de dicha Asociación, celebrada el 24 de agosto de 1935, de cuya composición completa se daba cuenta en *Noticiari* (agosto-septiembre de 1935), s.p. La traducción de la cita entrecomillada es nuestra.

^c Francesc Carrau y Lluís G. Plana nos informan de que el momento exacto de la creación de la Associació Obrera de Concerts se produjo en el mes de julio de 1925. Véase Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 10. El primero de los autores –así figura al final del “Preludi” introductorio– era “el soci n.º 1.157 de l’Obrera”, en tanto que el segundo era Presbítero de la Catedral de Girona. *Id.* Entre la abundante bibliografía existente sobre Pau Casals, destaca este volumen en el que se estudia, con distintos grados de profundización, su proyecto artístico-educativo (que nosotros hemos denominado *proyecto Casals*), gracias a una oportuna sistematización de los contenidos así como a la profusión de datos facilitados.

^d El n.º 1 de la revista *Fruïcions*, Portaveu de l’Associació Obrera de Concerts, (abril de 1927)

POR PAU CASALS (1920-1936)

recogía la fecha exacta en la que se había constituido la Asociación Obrera de Teatro, el veintisiete de marzo de 1927, *cit.* en Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 99.

^e La presentación de esta nueva agrupación se llevó a cabo el seis de mayo de 1934, como “Concierto extraordinario en conmemoración de la Fiesta del Trabajo”, dirigida por su titular, Joan Pich i Santasusana. Véase la cubierta del programa de dicho concierto en Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 29. En su condición de conjunto camerístico integrado por cuatro miembros, el Cuarteto de Cuerda no tiene un director externo al mismo, función que desempeña, generalmente, su primer violín. Por tanto, Joan Massià no sería, en sentido estricto, su director sino su preparador. Así lo expresan Francesc Carrau y Lluís G. Plana, *ibid.*, p. 89.

^f Véanse *Noticiari* (marzo-abril de 1936), s.p., y Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., pp. 58 y 88. En su presentación, el nuevo conjunto interpretó el *Cuarteto de cuerda n.º 12 en Si b mayor*, K 172, de Mozart. Dicha presentación se produjo en el marco de un concierto del Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos, dirigido por Joan Pich i Santasusana.

^g En *Noticiari* (marzo-abril de 1936), s.p. se informa de que esta nueva formación “sigue ensayando para preparar su primera actuación pública”. Por su parte, Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 88, señalan que el Quinteto de Viento constituido no llegó a tener actividad concertística.

^h Véanse *Noticiari* (marzo-abril de 1937), s.p., y Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 88. Según se indica en estas fuentes, “Amigos de los Clásicos” tampoco tuvo actividad pública. En dicha información se cita, igualmente, una “Orchestra de Corda”, agrupación que no hemos encontrado reflejada en ningún otro documento. Creemos que se trata de un error al modificar, de manera inadvertida, la denominación del sí existente Cuarteto de Cuerda ya mencionado.

ⁱ La escuela de música de *la Obrera*, con la denominación de Estudios Musicales “Blanca Selva”, inició sus actividades docentes a partir de octubre de 1934. Véase *Noticiari* (octubre de 1934), s.p. (reproducido parcialmente en Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 38). El programa académico, enunciado de manera genérica, recogía la realización de “estudios primarios y elementales –completamente indispensables hoy día para una cultura general– hasta altos estudios técnicos superiores y especializados orientados hacia la actividad profesional”. *Ibid.* La traducción de la cita entrecomillada es nuestra.

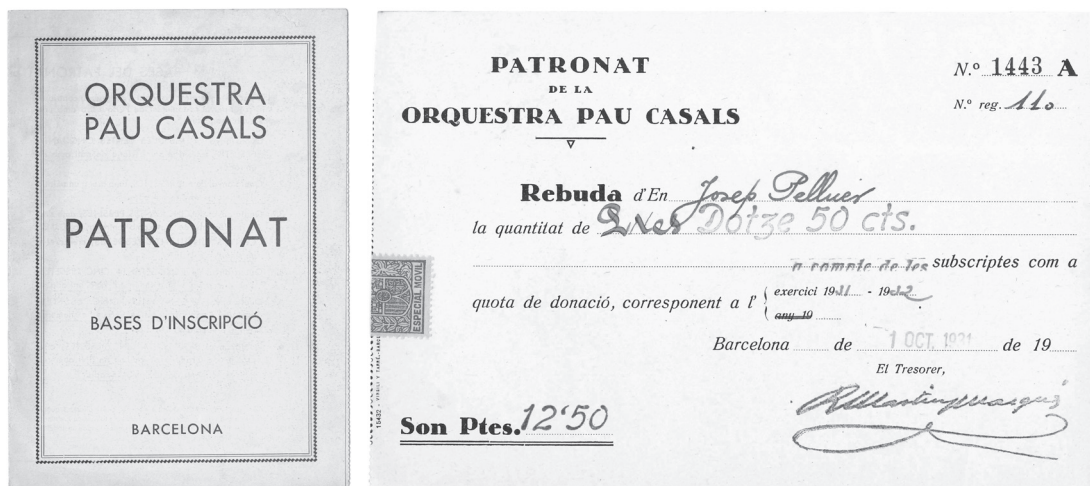
^j El *Noticiari* (agosto-septiembre de 1935), sp., informaba de la apertura de inscripciones en Cantores de la Obrera ante su futura creación, hecho que se produjo en la reunión de constitución del treinta de junio de 1936. Véase *Noticiari* (mayo-junio de 1936), s.p.

^k *Fruïcions* (Portaveu de l'Associació Obrera de Concerts) no tuvo, formalmente, un director de la publicación, de ahí que hagamos constar el nombre de su fundador, Pau Casals. Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 105. *Fruïcions* publicó un total de sesenta y tres números, entre abril de 1927 y septiembre de 1932. Puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Cataluña, topografic 78(05) (46.71) Fru 4.º.

^l Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 114.

^m *Id.*

la orquesta a la que había dado su nombre. Del mismo modo, su lectura evidencia que, en el seno de dicha agrupación, Casals era uno de los principales activos artísticos adscritos al Patronato, en su doble condición de director y, si se nos permite, principalmente de violoncellista.



Doc. 7. Bases de inscripció en el Patronato de la Orquesta Pau Casals. Archivo Enrique Téllez.

Doc. 8. Recibo del Patronato de la Orquesta Pau Casals, (1 de octubre de 1931). Archivo Enrique Téllez.

El proyecto artístico de Pau Casals había adquirido lentamente el carácter de movimiento asociativo, el cual contó, desde sus orígenes, con la colaboración de un nutrido grupo de personas que fueron asumiendo distintas funciones en su organigrama. Enric Casals, quien desempeñaba la subdirección artística de la Orquesta Pau Casals⁸², nos facilitó la composición de la primera Junta de esta formación, en la que figuraban, entre otros miembros, Felip Capdevila como tesorero y Joaquim Pena en calidad de secretario⁸³.

No debemos obviar la presencia en dicha Junta, en su condición de vocal, del político monárquico conservador, Francesc Cambó⁸⁴. Este hecho permitiría aventurar la coexistencia, al menos

⁸² Enric Casals fue también su primer violín. El día de la presentación de la orquesta, trece de octubre de 1920, intervinieron ochenta y ocho músicos. Por su interés, recogemos la plantilla de gran orquesta sinfónica siguiendo el orden fijado por el propio Enric Casals: 16 primeros violines, 16 segundos, 10 violas, 10 cellos, 8 contrabajos, 3 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 fagotes, 1 contrafagot, 5 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, 1 cémbalo, 2 arpas y 1 celesta. Casals, E., pp. 327-329. La traducción de la denominación de los instrumentos es nuestra.

⁸³ Casals, E., p. 83. La composición del Patronato de la Orquesta Pau Casals, en 1920, puede consultarse en Dalmau, Anna, Mora, Anna y Cortès, Francesc (eds.), *Pau Casals i Joaquim Pena*, Barcelona, Mediterrània, 2012, p. 183.

⁸⁴ Casals, E., p. 83.

en el seno de dicha Junta Directiva, de un espectro amplio de opciones políticas⁸⁵. En todo caso, la actuación de Pau Casals en la supervisión del proceso de expansión de *la Obrera* no estuvo guiada por una orientación política determinada, sino por la voluntad de favorecer el desarrollo cultural de los obreros a través de la música, como un servicio personal hacia la sociedad.

Los datos numéricos que conocemos de asistencia a los conciertos de una u otra formación del *projecto Casals*, así como los globales en cuanto a número de asociados son realmente espectaculares, circunstancia que avalaría, sobradamente, el éxito obtenido.

[Pau Casals] Poco después de fundarse la sociedad [Asociación Obrera de Conciertos, en 1925] celebramos el primer concierto con la participación de mi orquesta. Se celebró un domingo por la mañana (todos los conciertos continuaron celebrándose los domingos por la mañana), en el Teatro Olimpia de Barcelona, ante dos mil quinientos espectadores. (Conviene recordar que la entrada estaba reservada a los socios)⁸⁶.

[Información del *Noticiari*] El domingo 24 de noviembre, después de celebrar con relevante éxito artístico el “Quinto Mitin-Concert público” en el Teatro Bosc de Gracia, delante de 3.000 asistentes, el Instituto Orquestal se reunió en el Restaurante Joanet, para celebrar el ágape anual de hermandad⁸⁷.

[Lluís G. Plana y Francesc Carrau] Esta fue la vida de la Asociación Obrera de Conciertos, fundada por Pau Casals y hecha realidad por millares de hombres y mujeres trabajadores. Estos fueron los anhelos de los 6.000 obreros y obreras que tuvieron en sus manos el Carnet de la Obrera⁸⁸.

⁸⁵ Véanse de y sobre este político, Cambó, Francesc, *Memòries (1876-1936)*, Barcelona, Alpha, 2008, y Riquer i Permanyer, Borja de, *Alfonso XIII y Cambó. La monarquía y el catalanismo político*, Barcelona, RBA, 2013. Cambó llevó a cabo una importante labor de mecenazgo también en otros ámbitos culturales y artísticos. Sobre el papel de este político catalán durante la Guerra Civil, véase Guixà, Josep, *Espías de Franco. Josep Pla y Francesc Cambó*, Madrid, Fórcola, 2014.

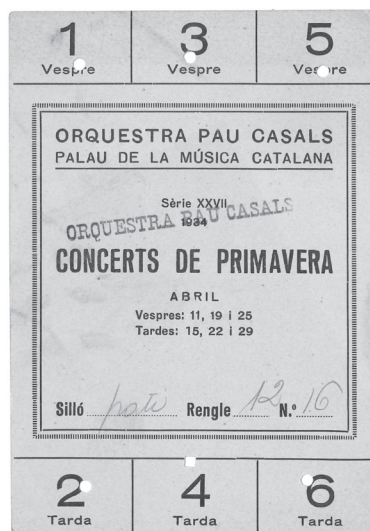
⁸⁶ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 112. El concierto inaugural de *la Obrera* se celebró el ocho de noviembre de 1925, a las once de la mañana, con la entrada “a precios populares”. Se interpretaron obras de Beethoven, Bizet, Morera, Bach y Wagner. Véase distinta información literal y gráfica sobre este programa de concierto en Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., pp. 24-26.

⁸⁷ *Noticiari* (octubre-diciembre de 1935), s.p. La traducción de la cita es nuestra.

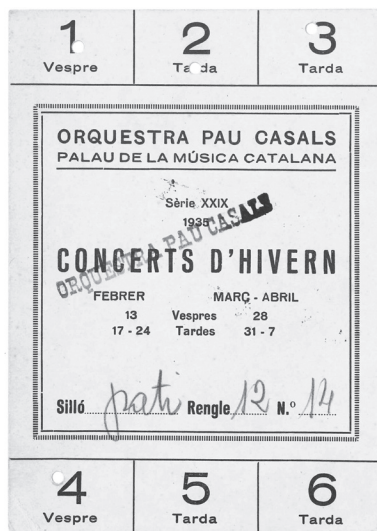
⁸⁸ Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 115. La traducción de la cita es nuestra. Estos autores nos facilitan, en un párrafo de agradecimientos, la identidad de socio n.º 1 de *la Obrera*, Josep Solà i Simón. *Ibid.* p. 8.



Doc. 9. Abono de la Orquesta Pau Casals: serie XXVI, *Conciertos de Otoño*, (octubre de 1933).
 Archivo Enrique Téllez.



Doc. 9.1. Abono de la Orquesta Pau Casals: serie XXVII, *Conciertos de Primavera*, (abril de 1934).
 Archivo Enrique Téllez.



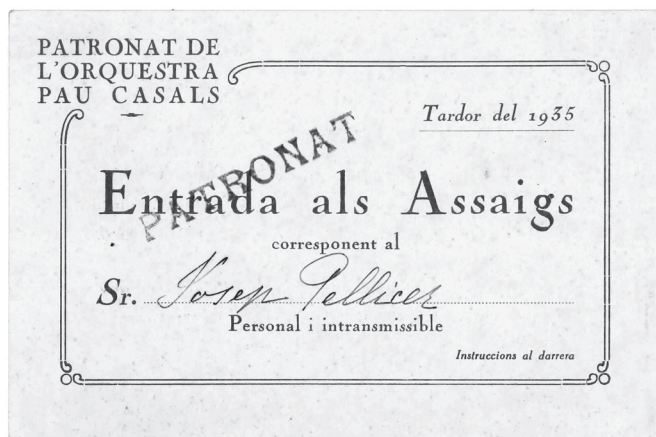
Doc. 9.2. Abono de la Orquesta Pau Casals: serie XXIX, *Conciertos de Invierno*, (março-abril de 1935).
 Archivo Enrique Téllez.

La complejidad y singularidad en el diseño de dicho proyecto, la calidad en su gestión –tanto artística como administrativa–, así como la variedad de acciones ejecutadas, nos permiten considerar esta ambiciosa iniciativa como una de las propuestas formativas y culturales más interesantes llevadas a cabo en la historia de la música en España.

A la oferta ya señalada cabría añadir dos actividades musicales más, muy importantes por su contenido educativo. Con ellas se perseguía, por una parte, ampliar la oferta que realizaba la Orquesta Pau Casals a un nuevo formato y, por otra, extender el ámbito de influencia del Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos a nuevos grupos de trabajadores, tal vez, futuros miembros del mismo.

La primera de estas actividades era la apertura a los asociados de los ensayos de la orquesta en los que, a diferencia de los conciertos, el director podía interrumpir la interpretación de una obra para hacer observaciones sobre el tempo, la intensidad, el fraseo musical, el estilo interpretativo, los matices... mostrando así, tanto a los miembros de la orquesta como al público asistente, su percepción de la obra estudiada. Este hecho confiere al ensayo un valor especial para el espectador, muy diferente al que puede obtener en el concierto.

No pasó desapercibida esta circunstancia en la orquesta dirigida por Casals quien, con seguridad, dejaría constancia en las sesiones de preparación de los conciertos, abiertas al público, de su especial interés en la afinación individual como paso previo a la del conjunto.



Doc. 10. Entrada a los ensayos de la Orquesta Pau Casals, (otoño de 1935)⁸⁹. Archivo Enrique Téllez.

⁸⁹ En el reverso de la entrada a los ensayos que reproducimos (*Doc. 10*) figura un texto que muestra la intensidad (y la frecuencia) de los mismos: “ADVERTENCIAS. Los ensayos se hacen en el Palau de la Música Catalana, dos veces por día, a partir del 15 de octubre [de 1935], comenzando el de la tarde a las dos y media y el del anochecer a las diez menos cuarto”. La traducción es nuestra.

[J. M. Corredor] – ¿Qué principios le guiaron al empezar su trabajo con la orquesta?

[Pau Casals] – [...] En primer lugar, perseguí una afinación escrupulosa, pacientemente, sin gritos, sin perder la serenidad. Exponía y volvía a exponer las observaciones sobre la afinación, como también sobre las acentuaciones o la expresión que convenía a la obra que ensayábamos. No me daba por satisfecho hasta haber logrado la reproducción lo más exacta posible del movimiento o del ritmo prescritos, hasta que “la música hablara”⁹⁰.

Tal vez, a pesar de la bondad educativa de esta práctica, no todos los ensayos arrojarían el mismo saldo positivo para los asistentes a estos encuentros orquestales.

Fue tan grande la perfección de la O[rquesta] P[au] C[asals], que en la ocasión en que el famoso Richard Strauss vino a Barcelona a dirigirla, al hacer el ensayo de sus obras que completaban el programa, no detuvo la orquesta ni una sola vez. No tenía ninguna indicación que hacer. Sus obras habían sido trabajadas en otras ocasiones por Pau Casals y ni una sola palabra era necesaria para que sonasen como él las había pensado⁹¹.

La segunda de las actividades recibía la denominación de “Mítin–Concert”, la cual corría a cargo del Instituto Orquestal de la Asociación Obrera de Conciertos. Dicha actividad se localizaba en las fábricas, en los barrios obreros de Barcelona y de su cinturón industrial. Los destinatarios de estas audiciones eran los trabajadores que, de esta manera, entraban en contacto con un repertorio musical diferente y, si cabe, aún más importante, en directo. Tal vez, muchos de los asistentes a estos encuentros musicales no habrían visto nunca un oboe, un fagot, una viola, un contrabajo...

¿Cuál es la plantilla del Instituto Orquestal de *la Obrera*?

La Agrupación [orquestal] está integrada por toda clase de instrumentistas, y así se consigue un conjunto completo para la formación de una orquesta de carácter sinfónico de las llamadas “Gran Orquesta”: dieciséis violines primeros, dieciséis violines segundos, seis violas, diez violonchelos, cuatro contrabajos, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompetas, dos trompas, tres trombones, un timbalero, un bombo y platillos⁹².

⁹⁰ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, pp. 93-94. No cabe la menor duda de que Casals logró, al frente de la su orquesta, el objetivo de que “la música hablara”. Podemos confirmar este hecho en la calidad de la interpretación de algunas obras de las que se conserva registro sonoro original, por ejemplo, el virtuosístico *Concierto en La menor para violín y violoncello*, op. 102 de Johannes Brahms, grabación efectuada en Barcelona en 1929. Sus intérpretes fueron los miembros del Trío Cortot-Thibaud-Casals (piano, violín y cello, respectivamente), aunque con una asignación de roles diferente en esta obra: Thibaud (violín) y Casals (cello) interpretarían la voz solista en cada uno de sus instrumentos, mientras Cortot (piano) sustituiría a Pau Casals en la dirección de su orquesta. Véase Brahms-Elgar-Bruch, *Pablo Casals. Brahms-Elgar-Bruch* [CD], Sir Adrian Boult, Alfred Cortot y Sir Landon Ronald (dirs.) / BBC Symphony Orchestra (1945), Orquesta Pau Casals (1929) y London Symphony Orchestra (1936) (orqs.), S.L., Promo Sound, 1997.

⁹¹ Casals, E., p. 86.

⁹² *La Noche*, 14-05-1936, *cit. en* Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 84.

¿Y cuáles las profesiones de sus miembros?

Un tornero en madera, un zapatero, un dependiente de farmacia, un encuadernador, un dependiente de ferretería, un cocinero, un ebanista, un empleado de la radio, un pintor, dos chóferes, dos profesores de Instituto Nacional, dos impresores, tres sastres, tres camareros, tres barberos, cuatro dependientes de Aduanas, cuatro corredores de plaza, siete mecánicos, siete jornaleros, nueve dependientes de comercio y diecisiete empleados de oficina y banca⁹³.

Pau Casals había estado estrechamente relacionado con los integrantes de la “Gran Orquesta” citada, y conservaba el recuerdo de su compromiso frente a notables dificultades que debían vencer para participar en la misma. Así lo narra en *Conversaciones* a J. M. Corredor.

Recuerdo que tocaba uno de los contrabajos un carpintero, que vivía en un barrio lejano y que había fabricado el instrumento con sus propias manos. Cada semana atravesaba la ciudad con el contrabajo a cuestas, para asistir a los ensayos. Ve usted, esto es lo que cuenta en la vida: el amor y el entusiasmo que ponemos en una obra que sabemos nuestra⁹⁴.

En la misma línea de abnegado esfuerzo, debemos destacar que la elección de las veladas dominicales para celebrar los conciertos no era ajena a la realidad laboral de sus protagonistas, dado que el domingo era el único día de la semana de que disponían los trabajadores para el descanso⁹⁵. No había otra opción, los conciertos de la orquesta deberían celebrarse los domingos o días festivos.

Señalemos como uno de los grandes hitos de la Orquesta Pau Casals en este período de esplendor –sin embargo, antesala de su pronta desaparición– la actuación en el Palau de la Música Catalana, el domingo diecinueve de abril de 1936, a las 17.30h. de la tarde. Tampoco era casual el comienzo del concierto en una hora tan temprana, hecho que respondía a la amplitud y complejidad de las obras que formaban parte del mismo.

Apenas sin reposar, el cronista hubo de trasladarse desde Bellas Artes al “Palau”⁹⁶, donde también anteayer, por la tarde, se celebró el primero de los conciertos orquestales que comprende el Festival de la SIMC.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁵ Durante los primeros meses de 1919, Barcelona vivió inmersa en una profunda conflictividad laboral, iniciada en febrero en la compañía conocida por La Canadiense, que no concluyó hasta abril del mismo año, cuando los trabajadores lograron uno de sus objetivos: la promulgación del decreto que establecía la jornada laboral de ocho horas y cuarenta y ocho a la semana (ocho horas de lunes a sábado, ambos inclusive). “El 3 de abril [de 1919] el gobierno Romanones concedió la jornada laboral de ocho horas”. Termes, Josep, *Historia del anarquismo en España, 1870-1980*, Barcelona, RBA, 2011, p. 301.

⁹⁶ Se refería el redactor de la información al concierto que por la mañana había protagonizado la Banda Municipal de Barcelona con su director titular, Joan Lamote de Grignon, en el Palacio de Bellas Artes, en el que se estrenaron tres nuevas partituras compuestas, respectivamente, por José María Ruera (*Tres movimientos sinfónicos*),

Representaban en este concierto, Edmund von Borck, en un “Preludio y fuga”, a Alemania; Roberto Gerhard, con “Ariel” música de “ballet”, a Cataluña⁹⁷, y Erns Krenek, con tres fragmentos del drama musical “Carlos V”, y Alban Berg, con el “Violinkonzert” y tres páginas de la ópera “Wozzeck”, a Austria⁹⁸.

La dificultad de las partituras había obligado a los organizadores a contratar a tres directores de orquesta que pudieran estudiar y preparar las composiciones que se iban a interpretar. Los destinatarios de este cometido fueron Ernst Ansermet, Hermann Scherchen y Anton von Webern. Los dos primeros gozaban de un gran reconocimiento internacional como directores mientras, el tercero, además de amigo personal de Alban Berg, era autor de composiciones capitales en la música de las primeras décadas del siglo xx. A Webern había correspondido el honor de estrenar la partitura de su amigo recientemente fallecido aunque, quizá afectado por este hecho, hubo de ser sustituido por Hermann Scherchen⁹⁹.

El estreno en el Palau de la Música Catalana del *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg, también conocido como *Concierto a la memoria de un ángel*, en homenaje a Manon Gropius, fallecida el veintidós de abril de 1935, fue un acto de gran relevancia para la Historia de la Música. Manon era hija del arquitecto Walter Gropius y de Alma Mahler, viuda del compositor Gustav Mahler. El violinista Louis Krasner, autor del encargo de la composición, fue quien la estrenó en su condición de violín solista¹⁰⁰.

En el escenario del Palau se había situado la Orquesta Pau Casals, cuya actuación fue reconocida, con una mención expresa, en una elogiosa nota de prensa: “La labor realizada en todo momento por la Orquesta Pau Casals contribuyó a mantener muy alto el nivel artístico del concierto”¹⁰¹.

Wladimir Vogel (*Devise*) y Ricardo Lamote de Grignon (*Joan de l'Os*). Véase *La Vanguardia*, 21-IV-1936, p. 8.

⁹⁷ Oriol Martorell señaló que la SIMC, en 1936, estaba constituida “por veintidós ‘Secciones Nacionales’ correspondientes a otros tantos ámbitos estatales, pero con dos excepciones muy significativas en cuanto al problema de las nacionalidades y de las minorías étnicas, ya que Checoslovaquia contaba con dos Comités (el suyo propiamente dicho y el del Grupo Germánico) y España también con dos, denominados respectivamente y oficialmente, ‘Comité de Madrid’ y ‘Comité de Cataluña’ [...]”. Martorell, Oriol, *art. cit.* p. 61n4. La traducción es nuestra.

⁹⁸ *La Vanguardia*, 21-IV-1936, p. 8.

⁹⁹ Sobre la infortunada muerte de Anton Webern, el 15 de septiembre de 1945, por tres disparos de un cocinero del ejército americano, Raymond Norwood Bell, en Mittersill, Salzburgo, (Austria), véase su recreación literaria *Un instante de deslumbramiento*, en Jonke, Gert, *El maquinista del oído* (traducción y prólogo de Adan Kovacsics), Barcelona, Ediciones del Subsuelo, 2015, pp. 137-202.

¹⁰⁰ El diecinueve de abril de 1936 se estrenaron en Barcelona cuatro nuevas partituras, en los conciertos que tuvieron lugar en el Palacio de Bellas Artes, por la mañana, y en el Palau de la Música Catalana por la tarde. Este feliz acontecimiento mostraba el dinamismo musical en dicha ciudad, impulsado desde las instituciones políticas.

¹⁰¹ *La Vanguardia*, 21-IV-1936, p. 8.

Nos ha parecido oportuno destacar el protagonismo de la Orquesta Pau Casals en este acto porque con relativa frecuencia se cita dicho concierto, el estreno absoluto de la obra de Alban Berg y el director de orquesta que la dirigió, mientras se omite la identidad de la agrupación instrumental responsable, no solo del referido estreno mundial, sino también del resto del programa interpretado. El mérito de Pau Casals, aunque no se encontrara entre los directores de esa jornada, en la formación y en la consecución de la calidad interpretativa de su orquesta era una realidad constatable.

III. 2. Acto inaugural (previsto) de la Olimpiada Popular de Barcelona (19 de julio de 1936)

El veintiocho de junio había concluido la temporada de 1935-1936 de la Orquesta Pau Casals, con un concierto que incluía obras de Beethoven (*Quinta sinfonía en Do menor*, op. 67), Juli Garreta (*A en Pau Casals*, sardana orquestada), Wagner (*Idilio de Sigfrido*, poema sinfónico) y Strauss (*Don Juan*, poema sinfónico). Apenas dos meses separaba este concierto del celebrado con motivo de las *Festes de la República* al cumplirse el V Aniversario de la Proclamación de la República, acto que había contado con el patrocinio de la Generalitat de Cataluña y del Ayuntamiento de Barcelona.

La ciudad condal tenía previsto albergar, entre los días diecinueve y veintiséis de julio, la realización de un ambicioso programa de competiciones deportivas enmarcadas en la denominada Olimpiada Popular de Barcelona, junto a numerosas actividades culturales que se desarrollarían de manera paralela. El acto solemne de apertura estaba fijado para el día diecinueve y, una vez más, el prestigio adquirido por la Orquesta Pau Casals hizo que fuera la agrupación invitada a participar en el concierto que tendría lugar en el Teatre Grec de Montjuïc con la función señalada.

La organización de esta Olimpiada era la contestación de distintas asociaciones deportivas, sociales y sindicales a la olimpiada que Hitler estaba organizando en Berlín con un marcado carácter propagandístico y a la que en *Mundo Obrero* (órgano de prensa del Partido Comunista de España) se había denominado como *Olimpiada parda*¹⁰², alusión inequívoca al color de la camisa que utilizaban los miembros de las SA (Sturmabteilung), milicias paramilitares del NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán), también conocido como Partido Nazi¹⁰³.

Previamente, Barcelona y Berlín se habían disputado la organización de los Juegos de la XI Olimpiada que se celebraría en 1936 pero, finalmente, el trece de mayo de 1931, en Lausana (Suiza), el Comité Olímpico Internacional (COI) hizo pública la designación de la capital alemana como sede

¹⁰² Utilizó esta expresión el miembro del Comité Ejecutivo de la Olimpiada Popular de Barcelona, Ramón Mercader. Véase *Mundo Obrero*, 17-06-1936, p. 5.

¹⁰³ Véase la evolución de los resultados electores previos a la ascensión de Hitler al poder en Gay, Peter, *La Cultura de Weimar*, Madrid, Paidós, 2011, pp. 172-178.

oficial¹⁰⁴. Carles Santacana y Xavier Pujades atribuyen dicho pronunciamiento a una cierta animadversión en el seno del COI hacia el gobierno de la República española recientemente constituido, circunstancia a la que vendría a sumarse la actitud contraria de miembros del Comité Olímpico Español (COE)¹⁰⁵.

Las diferencias ideológicas encontraron un elemento añadido, de índole musical, por las discrepancias surgidas en un banquete que, previsiblemente, debía ser de confraternización.

En el banquete que las entidades deportivas de Barcelona ofrecieron al CIO [COI] en el Hotel Florida del Tibidabo, se produjeron algunas tensiones entre los representantes del COE y las autoridades republicanas cuando sonaron las notas de “La Marsellesa”¹⁰⁶.

Así las cosas, y teniendo en cuenta que Adolf Hitler había accedido a la Cancillería alemana el treinta de enero de 1933, la Olimpiada Popular de Barcelona de julio de 1936 sería, además de un desafío para la nomenclatura nazi, una expresión del espíritu olímpico basado en los ideales de paz y solidaridad entre los pueblos. Las denuncias públicas de que la Olimpiada de Berlín, cuya celebración estaba prevista entre los días uno y dieciséis de agosto de 1936, iba a ser el escenario adecuado para la instrumentalización política del deporte gracias al poderoso aparato propagandístico gobernado por Goebbels¹⁰⁷, no fueron consideradas positivamente para retirar la Olimpiada a la ciudad alemana.

La República española no envió ninguna delegación deportiva a Berlín, aunque sí lo hicieron numerosos países, como Francia, Inglaterra, EE. UU.,... La cineasta Leni Riefenstahl, siguiendo el guión propagandístico marcado por Goebbels, no así el artístico, impresionó los juegos en su obra *Olympia*¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Véase Santacana, Carles y Pujadas, Xavier, *L'altra Olimpiada. Barcelona'36*, Badalona (Barcelona), Llibres de l'Índex, 1990, p. 47.

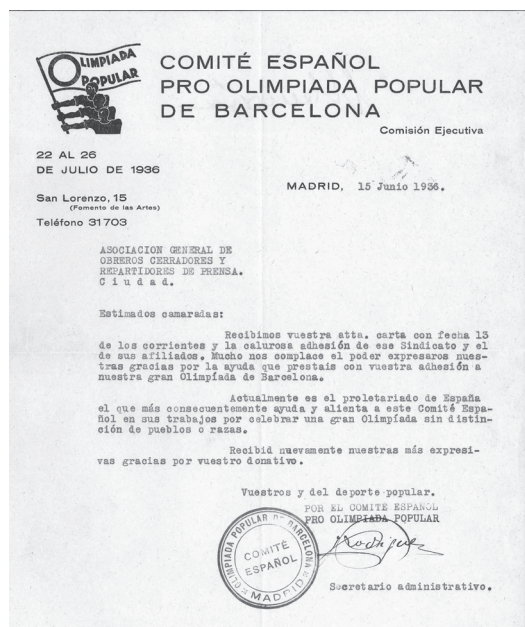
¹⁰⁵ La iniciativa de Barcelona como sede olímpica fue presentada el veintiuno de marzo de 1931, con el lema “Juegos Olímpicos 1936: Barcelona”. Esta propuesta había contado con “el beneplácito de la dictadura [de Primo de Rivera] y de los regionalistas [catalanes]” para, posteriormente, una vez Proclamada la República, “Santiago Güel [barón de Güel] y personalidades próximas a la monarquía descalificaron la operación [olímpica]”. Véanse, respectivamente, los textos entrecomillados en Santacana, Carles y Pujadas, Xavier, pp. 45 y 47. La traducción de las citas es nuestra.

¹⁰⁶ Santacana, Carles y Pujadas, Xavier, p. 49. La traducción de la cita es nuestra.

¹⁰⁷ El deporte ocuparía un lugar de primer orden en el imaginario político alemán, como rasgo propio de una raza superior, al concurrir en esta actividad un grupo de características que la definían. El diario *Ahora* destacó en Alemania, en 1933, a uno de sus más reputados redactores, Manuel Chaves Nogales quien publicó, en el citado medio, diferentes artículos sobre la evolución del régimen nazi, incluida una entrevista al ministro de Propaganda –que solo aceptó tres preguntas– y una de las figuras del círculo de incondicionales a Hitler, el Dr. Joseph Goebbels. Puede consultarse una recopilación de estos artículos en Chaves Nogales, Manuel, *Bajo el signo de la esvástica. Cómo se vive en los países de régimen fascista*, [Córdoba], Almuzara, 2012. Para nuestro estudio, es especialmente interesante el titulado “El camisa parda, [deportista] descamisado”, *ibid.* pp. 14-21. Fue publicado en *Ahora*, 14-05-1933.

¹⁰⁸ Véase Riefenstahl, Leni, *Memorias*, Barcelona, Lumen, 2013. *Olympia*, basada en la cita olímpica de Berlín, fue estrenada el veinte de abril de 1938 y galardonada ese año con el Premio Nacional de Cine en Alemania. El éxito continuó en su presentación en numerosas ciudades europeas: el régimen nazi había conseguido su objetivo, si no

En España, unas semanas antes, para la celebración de la Olimpiada Popular de Barcelona se habían creado varios comités que asumieran distintas funciones en torno a esta cita deportiva: el Comité Organizador de la Olimpiada Popular (COOP), destinado a la gestión directa de la actividad, y el Comité Español Pro-Olimpiada Popular de Barcelona, con la finalidad de recabar recursos económicos.



Doc. 11. Documento del Comité Español Pro Olimpiada Popular de Barcelona, (15 de junio de 1936).
 Archivo Enrique Téllez.

El sábado dieciocho de julio, jornada previa a la celebración del acto de apertura de la Olimpiada Popular de Barcelona, Pau Casals dirigía con normalidad en el Palau de la Música Catalana el último ensayo antes del concierto en el Teatre Grec del día siguiente. Para este acontecimiento se había programado la obra de referencia cuando de solemnizar actos institucionales se trataba: la *Novena sinfonía en Re menor*, op. 125 de Ludwig van Beethoven, también conocida como *Sinfonía coral*.

Su interpretación en los atriles de la Orquesta Pau Casals, como ya hemos indicado, presentaba una singularidad en el cuarto movimiento: escrita su parte vocal sobre el poema titulado *Oda a la Alegría* de Schiller, sería entonada en una versión en catalán realizada por el poeta, periodista y escritor, Joan Maragall¹⁰⁹. Completaba el

plenamente en el ámbito deportivo, sí en el campo de la propaganda política.

¹⁰⁹ Añadamos en este punto, la interesante observación de Heidi Grünewald sobre la citada traducción de Joan Maragall: “Ahora bien, como traducción más destacada del canon de textos musicales [traducidos por Maragall] está el “Canto de alegría” que Friedrich Schiller creó en 1785 para una logia [masónica] de Dresde. Asimismo, cabe recordar que Maragall no tradujo el original del texto schilleriano, sino de la adaptación que Ludwig van Beethoven hizo para el final de su *Novena sinfonía*”. Grünewald, Heidi, “Joan Maragall” [en línea]. Puede consultarse en red en: <<http://www.visat.cat/historia-traduccio-literaria/cat/traductor/203/joan-maragall.html>> [Consulta: 5 abril 2015]. La traducción es nuestra. La realización de traducciones al catalán adaptadas al curso rítmico-melódico de una partitura determinada era una práctica habitual en la Orquesta Pau Casals. Joaquim Pena, autor de las notas de numerosos programas de mano de dicha orquesta, tradujo, para su interpretación en catalán, el texto del oratorio de Mozart, *David Penitente*. Esta práctica de traducción directa requería, además de un profundo conocimiento de los dos idiomas, una exquisita sensibilidad musical.

programa musical del citado acto la obra del compositor alemán Hann Eisler, colaborador habitual de Bertolt Brecht y de Ernst Busch, titulada *Himne per a l'Olimpiada Popular*, escrita sobre un texto del poeta catalán Josep María de Sagarra¹¹⁰.

Casals recordaba a J. M. Corredor cómo se había desarrollado el ensayo citado.

[J. M. Corredor] – En mil novecientos treinta y seis, la tragedia estalló en nuestro propio país.

[Pau Casals] – Nunca olvidaré en qué circunstancias empezó para mí. La noche del dieciocho de julio de 1936 estaba dirigiendo en Barcelona el último ensayo de la *Novena sinfonía* de Beethoven, con mi orquesta y el Orfeo Gracienc. El concierto estaba anunciado para el día siguiente, domingo, y había de celebrarse en el Teatre Grec de Montjuïc, con motivo de la Olimpiada Popular. El ensayo iba muy bien. Y en el momento en que el coro se preparaba a cantar, se presenta un emisario de la Generalidad diciéndome que el concierto del día siguiente estaba suspendido, que las tropas sublevadas se disponían a ocupar la ciudad, y, por consiguiente, que debíamos evacuar la sala lo antes posible, porque el tiroteo por las calles podía empezar de un momento a otro.

Imagínese mi consternación. Me dirigí a los músicos y a los cantantes, y les expuse lo que acababan de comunicarme. Añadí: “como no sé cuándo podremos reunirnos de nuevo os propongo que ejecutemos la sinfonía completa antes de separarnos”. Todos se pusieron a gritar: «¡Sí! ¡Sí!» ¡Qué momento tan emocionante! ¡Y qué contraste! Nosotros cantábamos el himno inmortal a la fraternidad, mientras por las calles de Barcelona (y de tantas otras ciudades) se preparaba una lucha fratricida, que debía durar dos años y medio y enlutar a centenas de miles de familias españolas¹¹¹.

La sublevación militar de una parte del ejército español el día diecisiete de julio de 1936 impidió la celebración del concierto de apertura de la citada Olimpiada así como el desarrollo del programa deportivo que estaba previsto llevar a cabo entre los días diecinueve y veintiséis de dicho mes. Suspendido el concierto, el *Himne per a l'Olimpiada Popular* de Sagarra-Eisler no fue estrenado¹¹².

Tuvieron que pasar setenta años para que se intentara restituir el acto suspendido y por ello se programó en la misma ciudad, en el mismo escenario y con el mismo coro, un concierto titulado “70 años después” en el que sí se ejecutó la *Novena sinfonía* de Beethoven, obra que se había programado

¹¹⁰ Puede consultarse el texto completo de Sagarra en Santacana, Carles y Pujadas, Xavier, p. 212.

¹¹¹ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 256.

¹¹² Corrió mejor suerte el *Himno Olímpico* compuesto por Richard Strauss, estrenado el uno de agosto de 1936 en el acto inaugural de la XI Olimpiada de Berlín. Dirigió su estreno el propio compositor al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín ante una multitud enfervorizada que hacía el saludo nazi en presencia de su carismático líder, Adolf Hitler. El compositor alemán había visitado en varias ocasiones la ciudad de Barcelona, donde se habían programado sus obras y donde también había intervenido como director. La Orquesta Pau Casals incluyó en sus conciertos varias composiciones de Strauss. Casals y Strauss mantuvieron una estrecha relación de amistad que había originado un intercambio epistolar, extraviado en París, junto al de otros compositores, poco antes de la primera Guerra Mundial. Véase Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 131.

junto al citado himno de Sagarra-Eisler en julio de 1936. Se adelantó dos días la fecha del concierto, que tuvo lugar el diecisiete de julio de 2006, con el director israelí Yaron Traub¹¹³.

El mismo día en que Pau Casals regresaba a su domicilio en Sant Salvador (El Vendrell), el dieciocho de julio de 1936, tras decidir concluir el ensayo en el Palau, hizo la promesa “de dirigir la *Novena sinfonía* de Beethoven en Barcelona y en Madrid tan pronto como resurgiera la concordia”¹¹⁴. Casals, en contra de lo que hubiera sido su deseo, no pudo hacer efectiva dicha promesa.

III.3. Música y solidaridad

Entre otras actividades relacionadas con la música, al desatarse las hostilidades bélicas se produjo en la retaguardia republicana una reacción inmediata que ponía de manifiesto el carácter solidario de la profesión musical, con la organización de conciertos cuya recaudación iría destinada a socorrer las imperiosas necesidades de los sectores de población más débiles: niños, heridos de guerra, personas sin recursos económicos, desplazados, familias con su viviendas destruidas...

Pau Casals participó activamente en este movimiento solidario, impulsado desde numerosas instituciones, organizaciones sociales, políticas, sindicales, deportivas, culturales..., en un ejemplo de unidad de acción solo logrado por la finalidad humanitaria que la convocaba¹¹⁵.

El domingo trece de septiembre de 1936 se celebró en el Gran Teatro del Liceo-Teatro Nacional de Cataluña un “gran concierto” “En honor de los caídos por la libertad y para ayudar a los que luchan”¹¹⁶. La relación de entidades organizadoras y de las que patrocinaban el concierto junto a numerosas fuerzas políticas (las señalamos por lo infrecuente de su colaboración: Frente Popular, CNT, UGT, FAI, POUM y PSUC), muestra el esfuerzo realizado y la importancia que concedieron a dicha actividad.

La parte artística del concierto corrió a cargo de la Orquesta Pau Casals, con su fundador en el podio de dirección en buena parte del programa¹¹⁷, para cuya elaboración se recurrió, entre

¹¹³ Véase Pujol, Xavier, “El concierto que empezó con 70 años de retraso”, *El País*, 18-VII-2006, p. 50.

¹¹⁴ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 256.

¹¹⁵ Ante el elevado número de conciertos que se realizaban en Barcelona con esta finalidad, nos referiremos únicamente a aquellos que consideramos pueden ser representativos: por su repertorio, por los protagonistas, etc. Véase, en relación a esta materia, Martorell, Oriol, *art. cit.*

¹¹⁶ Se reproduce la cubierta del programa de este concierto en *ibid.* p. 59. La traducción es nuestra.

¹¹⁷ Pau Casals interpretó como solista el *Concierto para violoncello y orquesta en Si b mayor* de Luigi Bocherini, siendo sustituido por su hermano, Enric Casals, en la dirección de la orquesta. *La Vanguardia*, 15-IX-1936, p. 5. Es probable que Pau Casals interpretara esta obra de Bocherini según la adaptación realizada por el cellista alemán Friedrich Grützmacher, que tomó el I y III movimientos del *Concierto en Si b mayor* y el II del *Concierto en Sol mayor*, ambos del compositor italo-español.

otros compositores, a los dos pilares básicos en el repertorio de esta orquesta: Wagner y Beethoven¹¹⁸. Recogemos una referencia al programa en la información de *La Vanguardia* que, previamente, había tratado el resto de obras interpretadas¹¹⁹.

[...] la marcha fúnebre de “El ocaso de los dioses”, que sonaba a sentido homenaje a los héroes que han ofrendado su vida por la causa de la libertad; la dramática obertura de “Egmont”, de Beethoven, y la “Tercera sinfonía”, sublime manifestación del genio creador del músico de Bonn¹²⁰.

Como preludeo del “gran concierto”, convertido en festival solidario, se interpretó una marcha fúnebre (Wagner), y como final, la *Tercera sinfonía* denominada “Heroica” (Beethoven). Señalemos, igualmente, que el segundo tiempo de esta sinfonía es también una “Marcia fúnebre”¹²¹. Este era el marco, construido sobre esas dos poderosas imágenes musicales, que proponía la Orquesta Pau Casals y el conjunto de artistas participantes en el acto, como metáfora del devenir de la República tanto en el campo de batalla como en la retaguardia.

Una lectura precipitada nos podría conducir a la consideración de la “Heroica” como una obra de exaltación guerrera, que incluiría el estímulo y la narración musical de hechos épicos. Hector Berlioz mostraría su desacuerdo con dicha interpretación.

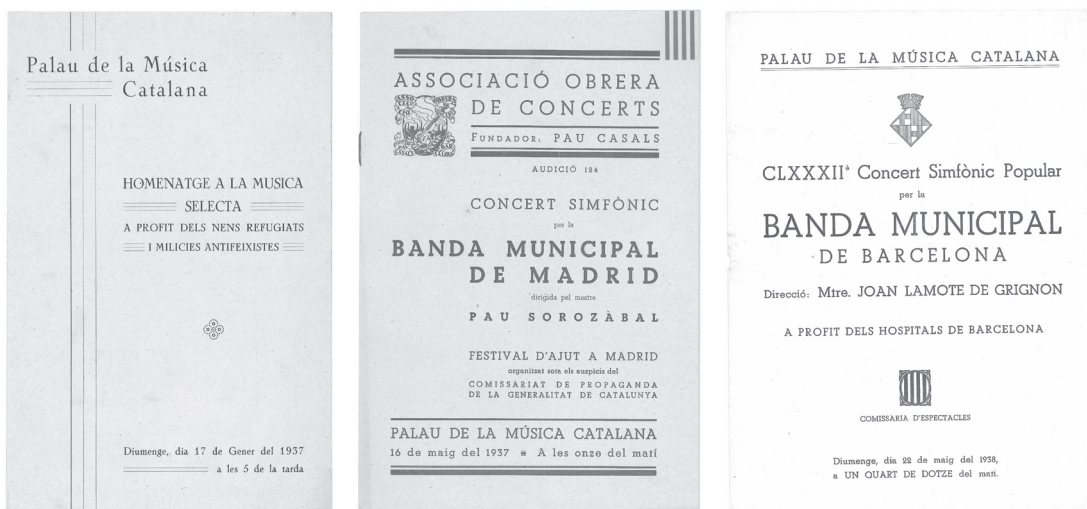
¹¹⁸ En torno a estos autores se organizaron conciertos y promovieron diferentes iniciativas. Con motivo de cumplirse el centenario del fallecimiento de Beethoven, *la Obrera* le había dedicado un concierto monográfico en el Palau de la Música Catalana, el diez de abril de 1927. En relación al citado compositor, escribió F. de Vendrell: “Este es el hombre de coraje, valiente, heroico, humano, en una palabra, el hombre que después de saborear la dulzura y la amargura de la vida, moría, en una casa fundada en Viena por los Benedictinos de Montserrat, el 26 de marzo de 1827”. *Fruïcions* (abril 1927, n.º 1), *cit.* en Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 44. La traducción es nuestra. Esta Asociación asumió la iniciativa de Joan Alavedra de realizar una suscripción voluntaria conducente a “la erección, en nuestra ciudad, de unos monumentos en honor a la memoria de los grandes e inmortales músicos universales, Beethoven y Wagner”. *Noticiari* (enero-febrero de 1936), s.p. La nota a la que pertenece la cita anterior, titulada “Pro-monuments a Beethoven i a Wagner”, fue fechada el catorce de diciembre de 1935 y redactada por el tesorero de *la Obrera*, Estanislau Clariana.

¹¹⁹ También intervino el pianista “Blas [sic por Blai] Net” acompañando a Pau Casals (cello). Al inicio de la segunda parte se incorporó al acto el Presidente de la Generalitat, Lluís Companys: “el público, puesto en pie, le tributó una ovación clamorosa, mientras la orquesta tocaba ‘Els Segadors’. / El himno catalán fue también ejecutado al empezar y al concluir el concierto”. Zanni, U.F., “El Teatro Nacional de Cataluña. Pablo Casals y su orquesta en un concierto memorable, el pueblo toma posesión del antiguo Liceo”, *La Vanguardia*, 15-IX-1936, p. 5.

¹²⁰ *Id.* En esta información se indica que el antiguo Gran Teatro del Liceo, por decisión de la Generalitat, había pasado a denominarse Teatro Nacional de Cataluña.

¹²¹ La “Heroica” ya había sido interpretada por la Orquesta Pau Casals bajo la dirección de su fundador, el veintinueve de octubre de 1934, en el Palau de la Música Catalana, días después de que el gobierno de Alejandro Lerroux aplastara el movimiento revolucionario que había adquirido una especial relevancia en Asturias y, en menor medida, también en Barcelona. ¿Tenía esta partitura, en los atriles de la Orquesta Pau Casals, el mismo significado en octubre de 1934 que en septiembre de 1936?

Se trata ahora de la *Sinfonía heroica* (la tercera), compuesta, como su nombre indica, “para celebrar el aniversario de la muerte de un gran hombre”, y la que nunca se reproduce completa¹²². Ya hemos analizado antes esta hermosa partitura en la *Gazette Musicale*. Nuestras opiniones sobre ella siguen siendo las mismas, por lo que no trataremos de nuevo el asunto, concretándonos solamente a repetir que no es esta música guerrera ni hay en ella acordes triunfales, como equivocadamente han creído algunos, por la mutilación hecha a su título, sino que simplemente contiene graves y profundos pensamientos, melancólicos recuerdos de imponentes ceremonias, tanto por su magnificencia como por su tristeza. En una palabra: es la oración fúnebre por un héroe¹²³.



Doc. 12. *Concierto en el Palau de la Música Catalana a cargo del Coro Mixto Polifónico, Alicia de Larrocha (piano)¹²⁴ y Pepita Paulet (cantante), (17 de enero de 1937, 5 de la tarde). Archivo Enrique Téllez.*

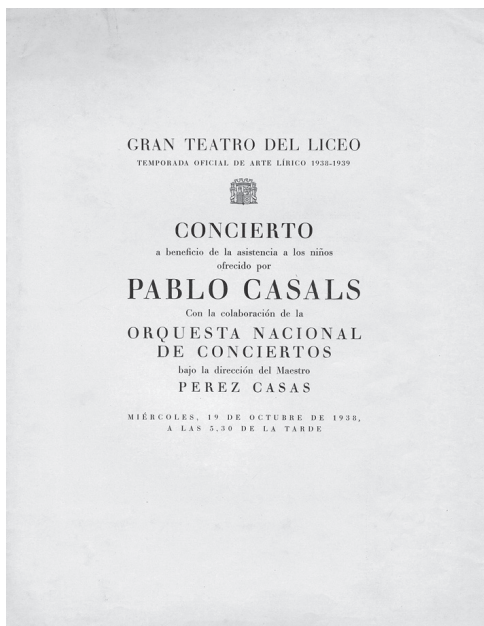
Doc. 13. *Concierto de la Banda Municipal de Madrid, dirigida por Pablo Sorozábal, (16 de mayo de 1937, 11 de la mañana). Archivo Enrique Téllez.*

Doc. 14. *Concierto Sinfónico Popular de la Banda Municipal de Barcelona, dirigida por Joan Lamote de Grignon, (22 de mayo de 1938, 11.15 de la mañana). Archivo Enrique Téllez.*

¹²² Creemos que esta última oración presenta un error en su traducción. Dado que se refiere al título de la partitura y no a la propia *Sinfonía*, una traducción más correcta sería “y el que nunca se reproduce completo”. A continuación, en la misma cita, Berlioz aclarará esta cuestión.

¹²³ Berlioz, Hector, *Beethoven*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 32.

¹²⁴ Además de obras de Schubert, Chopin, Severac y Mendelssohn, Alicia de la Rocha, que tenía trece años de edad, interpretó una obra propia titulada *Preludi*.



Puede observarse, en la serie anterior de tres conciertos solidarios, que su celebración se fijaba en una franja horaria en la que, previsiblemente, no se producirían bombardeos de la aviación del ejército sublevado. Los ataques se realizaban, generalmente, al anochecer, con el fin de eludir la acción de las baterías antiaéreas republicanas del Carmelo y de otras ubicaciones montañosas en Barcelona. Esta precaución horaria no siempre obtenía el resultado esperado, convirtiendo la asistencia a conciertos o a otros encuentros culturales en una actividad de riesgo extremo¹²⁵.

Doc. 15. Concierto de Pablo Casals y la Orquesta Nacional de Conciertos, (19 de octubre de 1938, 5.30 de la tarde). Cortesía Fundación Casals.

El concierto al que nos referiremos a continuación (*Doc. 15*) merece una atención especial, dado que sería el último en el que intervendría Pau Casals en España¹²⁶. Siendo relevante el hecho

¹²⁵ En su edición del veinte de octubre de 1938, *La Vanguardia* llevaba en su portada la siguiente noticia: “Bombas explosivas e incendiarias sobre la zona portuaria de Barcelona”. En la misma edición se informaba de “Muertos y heridos entre la población civil de Denia”. En el desarrollo de esta última noticia se hacía un balance del número de muertos y heridos en esa ciudad alicantina: once muertos y cincuenta y dos heridos. Véase *La Vanguardia*, 20-X-1938, p. 1. Para protegerse de los bombardeos, la población de Denia excavó un túnel que atravesaba la montaña sobre la que se asienta el Castillo árabe de la ciudad. El mismo diario daba cuenta, en enero de 1939, de un informe hecho público en Londres y titulaba así la noticia: “El informe de la Comisión internacional considera que el bombardeo del 31 de Diciembre [de 1938] sobre Barcelona fue una agresión deliberada contra la población civil”. *La Vanguardia*, 06-I-1939, p. 1.

¹²⁶ En enero de 1939, el avance del ejército sublevado hacía inminente la caída de Barcelona. La última capital de la República en suelo español fue testigo del éxodo iniciado por decenas de miles de personas hacia un exilio incierto. El veintidós de enero se incorporaron a esa marea humana el poeta Antonio Machado y su madre, ya enferma, Ana Ruiz. No sería muy largo ni muy duradero el viaje, que concluiría, pocas semanas después, en la localidad costera de Colliure (Francia) en el hotel Bougnol-Quintana. Antonio Machado murió el veintidós de febrero, un mes después de su salida de Barcelona. Su madre, tres días más tarde.

Tal vez, el poeta se había referido —con versos alejandrinos— en el poema titulado *Retrato* al cristalino mar Mediterráneo que en marea alta llegaba hasta las escaleras de la rambla del río Doui sobre la que descansaba su última morada.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

señalado, no sería esta la única circunstancia que otorgaba a dicho acto una dimensión especial, consecuencia de la situación que se produjo durante uno de los ensayos previos.

Victoriano Martín (violinista y violista), destacado miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que se había integrado en la Orquesta Nacional “roja”¹²⁷ y en su junta directiva, nos facilitó una valiosa información que tenía a Casals como protagonista.

El último concierto [de la Orquesta Nacional de Conciertos]¹²⁸ lo iba a dirigir Casals¹²⁹ y estábamos ensayando en el Teatro del Liceo cuando hubo un bombardeo terrible. La Orquesta, que ya estaba acostumbrada a bombardeos, se bajó inmediatamente al refugio y el único que se quedó con su violoncello encima del escenario fue Casals. No hay otro cellista como Casals. No he oído a otro como él. El sonido tan bello y la musicalidad y si el tiempo era *andante* era *andante* y si *allegro*, *allegro*. Nunca le sonaba nada que no tuviera que sonar¹³⁰.

Pau Casals había soportado con estoicismo, el dieciocho de julio de 1936, la recomendación del mensajero enviado por la Generalitat para que suspendiera, de manera inmediata, el ensayo de su orquesta en el Palau de la Música, de la que hizo caso omiso para concluir el cuarto y último movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, la *Oda a la alegría* de Schiller. En esa ocasión, se había tratado de una advertencia acerca de la posibilidad de que se produjeran enfrentamientos armados en la ciudad mientras, en el ensayo del Liceo, la aviación sublevada hacía acto de presencia con uno de sus mortíferos bombardeos que tantas víctimas civiles había causado en Barcelona, en Madrid, y en otras muchas localidades leales a la República.

Tampoco tomó en consideración Casals el peligro real que se cernía sobre su propia vida, y siguió ensayando las obras para cello solista que debía interpretar días después: el *Concierto para*

Machado, Antonio, *Poesías completas*, (prólogo de Manuel Alvar), Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 137. Joan Manuel Serrat llevó al pentagrama este poema con una sensibilidad exquisita, en su disco *Dedicado a Antonio Machado, Poeta*, (Arreglos y dirección de orquesta Ricardo Miralles), (LP / 33 rpm), Madrid, Zafiro, 1979. Sobre la llegada y estancia en Colliure, del poeta y su madre, véase Gibson, Ian, *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*, Madrid, Aguilar, 2006, pp. 611-634.

¹²⁷ Término que utiliza dicho intérprete en Gómez Amat, Carlos y Turina Gómez, Joaquín, *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 93.

¹²⁸ La Orquesta Nacional de Conciertos, esta era su denominación completa, fue creada a propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Sanidad, Jesús Hernández Tomás (miembro del PCE), según decreto de 28 de octubre de 1937, publicado el 31 del mismo mes en la Gaceta de la República, n.º 304, pp. 401-402, previo acuerdo favorable del Consejo de Ministros.

¹²⁹ No es exacto este dato como puede apreciarse en el propio programa, en el que Casals actuaría en calidad de solista bajo la dirección del titular de la orquesta, Bartolomé Pérez Casas. Así lo confirma la noticia publicada en *La Vanguardia*, 20-04-1938, p. 4. Tampoco es exacto que este fuera el último concierto de la Orquesta Nacional. Oriol Martorell señala que su última actuación tuvo lugar en Barcelona, el seis de enero de 1939, “último, porque el anunciado para el día 13 ya no se celebró”. Martorell, Oriol, *art. cit.* pp. 60 y 59. La traducción de la cita es nuestra.

¹³⁰ Gómez Amat, Carlos y Turina Gómez, Joaquín, p. 116. Las cursivas son nuestras.

violoncello y orquesta en Re mayor, op. 101, de Joseph Haydn¹³¹ y el *Concierto para violoncello y orquesta en Si menor*, op. 104, de Antonín Dvôrák.

La recomendación recibida en el Palau de la Música (dieciocho de julio de 1936) y, años después, las bombas caídas en Barcelona durante el ensayo citado (antes del diecinueve de octubre de 1938), no habían logrado modificar su actitud ante el compromiso artístico adquirido con su orquesta, con la Nacional de Conciertos, con los ciudadanos y con la República. Interpretando a Beethoven en el Palau y a Haydn y Dvôrák en el Liceo, había desafiado el terror de las balas y de las bombas, decisiones que había adoptado ignorando su propia seguridad personal. La guerra no había podido, al menos en esas dos ocasiones, silenciar al arte.

Lentamente, el *projecto Casals* fue desmoronándose hasta su desaparición total. La información sobre la suspensión de actividades de Cantores de la Obrera, en 1937, iba precedida de un significativo ladillo: “Compás de espera”¹³². En ese largo compás de espera confluyeron todas y cada una de las ramas de *la Obrera*.

Muchos años después, Casals manifestó a J. M. Corredor su tristeza por la dramática desaparición de su movimiento cultural, en el que tanto esfuerzo e ilusiones había concentrado. Su brusca interrupción se produjo cuando era un referente artístico en Europa y América, tras crear un modelo mixto (educación e interpretación) que hubiera continuado abordando nuevos retos¹³³.

[Pau Casals] – [...] Tal como les había predicho, la Associació creó filiales en Sabadell, Terrassa, en las principales ciudades industriales de Cataluña, y en el momento en que estalló la guerra civil contaba con millares y millares de socios. Los grandes artistas que venían a Barcelona (Ysaÿe [violinista, compositor y director de orquesta], Schoenberg [compositor], Wanda Landowska [clavecinista], Cortot [pianista], Thibaud [violinista] y muchos otros) se empeñaban en tocar para la Associació Obrera. Su éxito era tan grande y su influencia tan beneficiosa, que en todas partes (Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, etcétera) se interesaban por ella y me pedían detalles sobre su organización y funcionamiento.

[J. M. Corredor] – Y ahora... [ca. 1954].

¹³¹ Esta partitura de Haydn, ya citada en nuestro artículo, la había interpretado Casals en la segunda parte del concierto celebrado el trece de abril de 1936 con motivo de la celebración del V Aniversario de la Proclamación de la República. Fueron dos escenarios bien diferentes para un mismo autor, una misma obra y un mismo intérprete: en abril de 1936, una fiesta ciudadana; en octubre de 1938, la guerra.

¹³² *Noticiari* (marzo-abril de 1937), s.p.

¹³³ Francesc Carrau y Lluís Plana reproducen una fotografía que muestra la realización de una entrevista, en 1930, por parte de un redactor de *Crónica*, diario de Madrid, a ocho miembros de la Junta Directiva de *la Obrera*. Véase, Carrau, Francesc y Plana, Lluís G., p. 28.

[Pau Casals] – Ahora todo está roto: mi orquesta, la Associació Obrera, la Junta de Música... Pero si un día cambian las circunstancias y si mis fuerzas físicas me lo permiten, volveré a empezar la obra interrumpida con el mismo entusiasmo que el primer día¹³⁴.

[Nota del autor: la parte II de este artículo se publicará en un número posterior de *Quodlibet*] ■

¹³⁴ Corredor, J. M., *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 113. Casals tenía en torno a setenta y ocho años.