

## EL “NACIONALISMO DE LAS ESENCIAS”: ¿UNA CATEGORÍA ESTÉTICA O ÉTICA?

**Elena Torres Clemente**

*Universidad Complutense de Madrid*

El 5 de febrero de 1923, en carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, el crítico madrileño realizó una de las formulaciones más explícitas acerca de su concepción del nacionalismo, una concepción que llevaba latiendo desde hacía varios años en sus escritos, y que suponía la división irreconciliable de este movimiento en dos categorías: “el nacionalismo de las esencias” frente al “nacionalismo de las apariencias”. En palabras del propio Salazar, la primera tipología vendría caracterizada por la explotación de la “savia nacional” y tendría en Manuel de Falla a su principal representante, mientras que el “nacionalismo de las apariencias” habría encontrado su fuente de inspiración en los “temas nacionales” (citados sin más), y contaría entre sus filas a compositores como Bretón, Chapí, e incluso Albéniz o Granados.

Ciertamente, esta clasificación ha gozado de una gran fortuna. Fueron muchos los críticos de la primera mitad del siglo XX que explícita o implícitamente, con mayor o menor acierto, perpetuaron esta visión y aplicaron un vocabulario bajo el que subyace esta misma perspectiva (“depuración”, “quintaesencia”, “estilización”, “austeridad” *versus* “mixtificación”, “superficialidad”, “popularismo” y “ligereza”). Incluso hoy seguimos repitiendo esos tópicos para explicar la música del período y -lo que me parece más grave-, para juzgarla, sin que hayamos ni tan siquiera cuestionado la validez de este planteamiento. Por medio de este trabajo trataremos de poner de manifiesto el origen y los diferentes significados que ha ido adquiriendo el término, así como los yerros y consecuencias adversas derivadas de esta particular interpretación del nacionalismo. Entre otras consideraciones, nos detendremos en la supuesta animadversión que, según Salazar, sintió Falla hacia la cita musical (una idea que para nada coincide con la realidad

y que tenía como único objetivo alejarlo del “nacionalismo de las apariencias”) y reflexionaremos sobre la jerarquización implícita que supuso esta clasificación, pues, según veremos, pertenecer al “nacionalismo de las esencias” suponía en muchos casos obtener un salvoconducto directo hacia la calidad artística y la proyección universal.

#### ORIGEN Y APLICACIONES DE UN CONCEPTO: EL “NACIONALISMO DE LAS ESENCIAS”

La utilización del concepto “nacionalismo de las esencias” en la crítica musical de las primeras décadas del siglo XX es en realidad una herencia más del pensamiento decimonónico, por mucho que a través del tiempo dicho concepto fuera modificando su significado y designando realidades bien distintas. Hacia 1870, varios autores –entre ellos Barbieri, Inzenga o Peña y Goñi<sup>1</sup>– expresaron esa necesidad de buscar la sustancia de la música española en el canto popular, y animaron a los compositores a impregnarse de esas melodías que, una vez recreadas, debían constituir la base de la nueva escuela nacional. Más allá de la cita, la transcripción o el fácil populismo, se trataba de ahondar en las complejidades de este repertorio, para posteriormente diluir su sustrato en las obras de nueva creación.

Al margen de estos precedentes –ricos en matices y diferencias–, esta visión esencialista de la música tuvo como principal valedor a Felipe Pedrell, quien otorgó a esta idea un lugar central dentro de su programa estético. Tras recoger una inquietud que latía en el ambiente, su verdadero mérito consistió en proponer un conjunto de fórmulas que permitieran trasladar ese pensamiento al terreno compositivo. Buena muestra de ello se aprecia en el célebre opúsculo *Por nuestra música*, en el que Pedrell apuesta por el uso de la fuente popular no “en estado puro”, sino “quintaesenciada”, “asimilada” y, en sus propias palabras, “traducida en formas cultas”, lo que llevado al terreno práctico implicaba, por ejemplo, romper con la regularidad rítmica de la música europea o volver a la organización modal:

El canto popular, esa *voz de los pueblos*, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas [...] (F. Pedrell, 1891, p. 39).

La armonización del canto popular requiere gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales *en línea*

---

1. Véanse como ejemplo los comentarios de Peña y Goñi a propósito del *Recuerdo vascongado* de Guelbenzu, que el crítico alaba precisamente porque “la expresión popular no se halla en los detalles característicos de la forma”, sino “en el fondo, en el conjunto”, es decir, como “expansión natural de un espíritu que ha comprendido el carácter vascongado y deja correr sus ideas” (A. Peña y Goñi, 1873, p. 3).

*recta* que el estudio aviva, y a investigar las leyes en virtud de las cuales se producen. Dicho estudio debe realizarse desligándose momentáneamente de los hábitos de la música europea, tanto bajo el punto de vista de la regularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad. Dados estos principios ensánchase el círculo de las modalidades en la música polifónica y no se restringen, antes bien, se acrecientan los recursos de la armonía moderna (F. Pedrell, 1891, p. 44).

Similares argumentos, aunque en tono más ácido, fueron empleados por el autor de *Los Pirineos* en el artículo publicado en *El Imparcial* en mayo de 1903, como respuesta a un anterior comentario de Cecilio de Roda sobre el lenguaje nacionalista de Ruperto Chapí (C. de Roda, 1903, p. 3). Al margen de la polémica entre ambos compositores –que ya ha sido estudiada (L. Gracia Iberní, 1991-1992, pp. 342-344)–, este escrito revela que el musicólogo catalán importó su marco teórico del extranjero, donde estas mismas ideas estaban fructificando. Más concretamente, Pedrell reconoce seguir los pasos de Peter Benoit, principal impulsor de la música flamenca, cuyo impacto sobre el pensamiento pedrelliano habría que revisar. Entre los compositores que, a su juicio, mejor uso hicieron del canto popular, cabe señalar a Cui, Smetana, Sinding o Sibelius; y con la mirada siempre puesta en Europa, Pedrell acaba afirmando que la nueva escuela española no ha de contentarse con “consumir” estos cantos autóctonos, con apropiárselos, sino que debe captar de ellos su sustancia vital:

[...] y pregunto yo, repito, ¿bastan “nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente” para que una producción musical española, no un drama, no un cuarteto, sino un sencillo sainete musical pueda calificarse de español, “escrita en español”, como Vd. dice?

Pregúntesele Vd. a “los cinco” rusos que hoy forman legión; pregúntesele Vd., sobre todo, al crítico independiente y al compositor, más independiente todavía, mi gran amigo César Cui (quien, sea dicho aparte, cultiva algo más sustancioso que “la melodía plácida y la armonía consonante”); pregúntesele Vd. a Smetana (al cuarteto “Escenas de mi vida”, por ejemplo); a Sinding, a Sibelius, a Peter Benoit, especialmente; éste le dirá a Vd. por todos y por los muchos que callo que... no basta el hábito para que resulte el monje, un monje hecho y derecho con toda la indumentaria del caso y no un mandarín... disfrazado de monje; que no basta la etiqueta registrada de fábrica para acreditar la bondad del producto registrado; que, en una palabra, no bastan las figuraciones sonoro-rítmicas de tal o cual canto popular para expedir carta de nacionalización a la obra que se asimile la parte externa del mismo, la parte burda, lo que antes he llamado la etiqueta de fábrica, si la parte interna del canto, la esencia del mismo, un sentir y ser tradicional, un solo acento apasionado, a veces, que contenga toda el alma de un pueblo, no han entrado en la obra que aspira al derecho de ciudadanía y nacionalización por virtud de la que, con gran acierto, se ha llamado “la gran reintegradora de la conciencia de las razas”, la canción popular trasformada, el “tem-

peramento artístico” de un pueblo, del que emane, por consiguiente, su “carácter” (F. Pedrell, 1903, p. 4).

En opinión de Rafael Lamas (2008, pp. 134-155), este discurso esencialista ocultaba una estrategia de legitimación mediante la que Pedrell perseguía reintegrar la música española en el concierto europeo. Al fin y al cabo, fue él quien, apoyándose en sus estudios musicológicos, dio autenticidad a la visión exótica de la música española que había triunfado con anterioridad en el extranjero. En efecto, si nos ceñimos a una primera etapa tendremos que dar por cierta esta opinión, pues, según el mismo Lamas advierte, el tratamiento que otorgó Pedrell al folclore dista muy poco del que le habían dado otros músicos-viajeros en el siglo XIX. Incluso su discípulo, Manuel de Falla, explotó en sus primeras obras una imagen de España muy próxima a la que dominaba en París (véase como muestra de ello *La vida breve*); únicamente les diferenciaba su pretendido afán de rigor y fidelidad a la fuente. Pero si trazamos una mirada diacrónica y –como trataremos de hacer a continuación– analizamos la evolución de esta teoría, concluiremos que las consecuencias musicales que derivaron de ella fueron muchas y muy diversas, y que en último término las obras surgidas bajo estos preceptos se alejaron diametralmente de las expectativas coloristas abrigadas por los oyentes foráneos.

Entre los seguidores más tempranos de este ideario podemos citar a Francisco de Paula Valladar, quien desde las columnas de la revista granadina *La Alhambra* se confesó plenamente identificado con los planteamientos pedrellianos: “en la música popular, en *el canto popular transformado*, en el *lied* de que nos hablan Pedrell y el P. Uriarte, está la esencia, el espíritu del drama lírico nacional” (F. de P. Valladar, 1902, p. 684). Desde luego, en una primera etapa no hubo unanimidad. Basta leer el discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado por Manuel Fernández Caballero para comprender que no todos asimilaban estos conceptos. “[...] nos han vuelto a hablar de la copla popular, como si estuviéramos a mediados del pasado siglo”, se lamentaba Valladar en alusión a este discurso (1902, p. 684), a la vez que Fernández Caballero reconocía haber levantado sus obras sobre “viejas ideas”, como la de “tomar como base indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical los cantos populares, propiamente dichos” (M. Fernández Caballero en P. Soler Gómez, 2006, pp. 48, 59). Aferrado a los modelos decimonónicos, el compositor murciano pasó de puntillas sobre la figura de Pedrell (a quien cita, de hecho, en su disertación), y perpetuó el uso directo de la fuente, sin transformación de ningún tipo. En cualquier caso, las resistencias fueron pocas, de manera que a partir de la segunda década del siglo XX esta retórica esencialista comenzó a imponerse, y acabó por copar las críticas sobre música española surgidas en los años veinte y treinta.

Uno de los más activos en este sentido fue Rogelio Villar, de inclinación germanófila al igual que Pedrell, pero cuyas reservas hacia la nueva música son bien conocidas. Mientras que el autor de *Los Pirineos* –seguido más tarde por Adolfo

Salazar- animó a los jóvenes creadores a estilizar las fuentes populares como pasaporte hacia la modernidad, Villar los impulsó a esto mismo con el objeto de alejar la música española de las últimas tendencias surgidas en París. El discurso era el mismo -la búsqueda de la inspiración en el “alma” del pueblo-, pero los resultados esperados diferían diametralmente; en suma, la ambivalencia del concepto estaba servida de antemano:

Para dar una nota nueva en el arte, que nos comunique, dándonos relieve propio, una verdadera personalidad, la música popular debe ser, en general, nuestra bandera, fundando en ella nuestra estética, evitando así la monotonía cosmopolita que es lo que caracteriza el arte musical contemporáneo. Nada de calcos ni de imitar el último figurín, pensando y escribiendo en alemán o francés. Hay que hacer arte propio, asimilándonos la esencia de nuestros riquísimos tesoros del canto popular, el carácter tonal y rítmico, el estilo, su alma, digámoslo así, su fresca lozanía, con inspiración propia, cada cual según su temperamento (R. Villar, 1910, p. 208).

Unos años más tarde, en 1915, Rogelio Villar publicó un nuevo artículo en la *Revista musical hispano-americana* en el que, bajo el título de “Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles”, recomendaba nuevamente el nacionalismo en tanto “medio de diferenciarse de lo que se hace hoy en Europa, para no ser absorbidos por la avalancha del cosmopolitismo” (1915a, p. 2). Desde entonces las alusiones irán creciendo exponencialmente, y las metáforas en torno a este procedimiento ganando en poética y profundidad. El propio Villar, siguiendo a Amadeo Vives, define el canto popular como la harina que hay que amasar, “depurándola, haciendo de ella esencia” (1915a, p. 3); José Fesser, por su parte, lo asimila al polen de las flores a partir del cual el artista fabrica su miel (1924, p. 5); y Adolfo Salazar lo entiende como la savia nacional que debe circular por la corriente sanguínea, “pero cuya anatomía es ya perfectamente europea” (1932b, p. 9).

En pocos años esta idea se extendió como un reguero de pólvora por toda la geografía española, y pasó de ser una propuesta minoritaria e innovadora a formar parte de un discurso oficial, un lugar común que revelaba a la postre un estado general de conciencia. En este contexto debemos entender las palabras de Augusto Barrado en *La Época*, que mantienen esa visión bipartita del nacionalismo al distinguir entre un “nacionalismo rapsódico, de inferior categoría artística” y un “nacionalismo que pudiéramos llamar personal”, que “crea música característicamente nacional en cuanto al sentimiento y al espíritu, pero con ideas propias, o la menor cantidad posible de las ajenas” (1918, p. 6). Se trata, qué duda cabe, de los mismos perros con distintos collares.

Más tardío y alejado de los centros de producción artística, aunque en las mismas coordenadas teóricas, podemos situar el artículo publicado por Félix Antonio en *Musicografía*, una revista editada desde 1933 en Monóvar, Alicante,

como órgano de expresión de la escuela de música de la localidad. Pese al carácter provincial del medio y a la escasa proyección nacional de su autor, dicho artículo recoge las líneas de pensamiento que hemos venido observando en torno al “nacionalismo de las esencias”, pues exalta la creación de nuevas piezas a partir de cadencias, ritmos y modos extraídos de la canción popular, por encima de otras prácticas como la “armonización sencilla” (realizada en muchos casos por “malos aliñadores de la inspiración ajena”) o la cita de melodías insertas en un nuevo contexto sinfónico o teatral (F. Antonio, 1933, p. 51).

Las declaraciones en esta línea podrían extenderse de manera ilimitada, pues los músicos y teóricos que abrazaron esta idea fueron una amplia mayoría. Pero lo interesante del caso es que las mismas palabras, según en qué labios, adquirieron un significado bien distinto, ya que existía una falta de acuerdo en torno a qué era y dónde debía buscarse la esencia de la música española. Movidos por un afán sintetizador, hemos podido diferenciar al menos tres corrientes de pensamiento, que coinciden con sendas maneras de abordar la composición:

- a) En primer lugar debemos recordar el sendero marcado por Rogelio Villar, que discurrió paralelo al señalado por Pedrell –no en vano, el músico leonés se incluyó entre los discípulos espirituales de aquél (R. Villar, 1915b, p. 954)–. Tanto el uno como el otro compartieron la admiración por Wagner, de manera que sus obras presentan importantes analogías. La principal diferencia que los separó fue, en cambio, de actitud, pues Pedrell otorgó un valor fundamental al progreso, mientras que Villar apostó por la sintaxis tradicional y sólo aceptó con cuentagotas las nuevas tendencias. No obstante, debido al desfase generacional que existía entre ellos, estas diferencias quedaron prácticamente neutralizadas, por lo que Villar acabó siendo el defensor más próximo de las teorías del maestro.
- b) Una segunda posición corresponde a la corriente representada por Falla y Salazar, quienes se autoproclamaron herederos legítimos del pensamiento de Pedrell. Ciertamente, ambos mantuvieron el ideario del musicólogo catalán al buscar el sustrato español a través de la historia (aunque esto no ocurrió hasta los años veinte), y ambos hallaron ese arquetipo de lo hispano en las mismas fuentes que había propuesto el maestro, a saber: las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, los cancioneros renacentistas, los vihuelistas españoles, los polifonistas del Siglo de Oro, y –dando un salto hacia adelante en el tiempo–, las sonatas de Domenico Scarlatti. Todo lo que se saliera de ese listado correspondía a un período de decadencia de la música española en el que, según ellos, no merecía la pena bucear. En este caso la principal divergencia entre el mentor y sus discípulos radicó en que, al aplicar el mensaje progresista de Pedrell y combinar la esencia española con las últimas vanguardias europeas, los resultados sonoros que obtuvieron se situaron a años luz de las obras escritas por el maestro, lo que pare-

ce un contrasentido y resta fuerza a esa pretendida pureza del linaje falliano. Compárense como ejemplo *Los Pirineos* y *El retablo de maese Pedro*, dos obras que obedecen, sí, a unos mismos cánones estéticos, pero que musicalmente tienen poco o nada que ver.

- c) Finalmente existe una tercera línea –sobre la que ha puesto el acento Beatriz Martínez del Fresno–, que comulgaba con las teorías esencialistas, pero proponía unos modelos de inspiración alternativos a los de Pedrell. El protagonista de esta corriente fue Julio Gómez, el cual optó por “ser continuador de la tradición española viva (no de la preservada en los archivos, a la manera pedrelliana), que para él se encarnaba en el terreno vocal: la tonadilla y la zarzuela” (B. Martínez del Fresno, 1990, p. 384). La disconformidad del compositor y musicólogo madrileño con la selección histórica realizada por los representantes de la corriente anterior queda de manifiesto a través de las siguientes frases:

No nos engañe la lejanía en el tiempo, achaque frecuente en los historiadores, ni la categoría teórica del género, achaque aún más frecuente en los críticos. No reneguemos de nuestros padres para refugiarnos en nuestros quintos abuelos. Reconozcámonos legítimos descendientes, lo mismo de Victoria y de Morales, que de Caballero y Chueca. (J. Gómez en A. Iglesias, 1986, p. 236).

Investigaciones recientes han apuntado que esta visión no fue privativa de Gómez, pues antes que él, su maestro Emilio Serrano ya dio indicios de querer continuar la tradición española de los siglos XVIII y XIX (E. Fernández Álvarez, 2010, pp. 215-217). En efecto, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciado en noviembre de 1901, Serrano expresó la necesidad de “extraer la rica esencia del arte para llevarla al teatro”, una esencia que, en su caso, hallaría en la historia más cercana.

Cabe preguntarse ahora qué músico encarnó el prototipo de ese “nacionalismo de las esencias”. La fluctuación de respuestas en función de la época y del crítico al que atendamos demuestra una vez más que nos hallamos ante una categoría móvil, que se irá cargando de significado según el momento y la interpretación que barajemos. Veamos, no obstante, aquellos músicos que contaron con más adeptos.

A finales del siglo XIX Antonio Peña y Goñi propuso como arquetipo de sustanciación de los materiales populares las obras Emilio Arrieta –las mismas que Salazar adscribiría luego al “italianismo imperante, integral” (1930a, p. 87)–, por oposición a Barbieri y Gaztambide. Nótese que el concepto es usado en este caso en su acepción olfativa, entendido como un ligero aroma, más que con el significado trascendental que le otorga Felipe Pedrell:

Gaztambide había presentado flores sueltas, hermosas y vivas de color siempre, regadas, a veces, con el llanto de su ardiente sensibilidad. Barbieri había confeccionado un vistosísimo ramillete que el tiempo probablemente no marchitará jamás. Arrieta no tomó de nuestros cantos populares ni flores sueltas ni ramilletes. Extrajo la esencia y presentó el aroma (A. Peña y Goñi, 1894, p. 1).

Seguidamente hubo una relativa unanimidad en declarar a Isaac Albéniz como el compositor que mejor representaba esas teorías, si bien toda la atención se focalizó sobre la *Iberia*. De acuerdo con la lectura realizada en la época –que en buena medida pervive en la actualidad–, esta colección fue el fruto más granado de su autor, precisamente por aglutinar las “tendencias francesas en la envoltura, en la presentación” con el carácter español “en el fondo, en la esencia” (R. Villar, 1915c, p. [13]). En marzo de 1910, Cecilio de Roda incidía en la evolución que se aprecia desde las primeras obras de Albéniz –que “parecían exhaladas directamente por el alma popular”–, hasta sus últimas composiciones, en las que el sustrato andaluz se presentía a través del “ropaje” (1910, p. 32). Apoyados en un análisis más exhaustivo y tras una labor de intensa documentación, los estudios más recientes han confirmado lo que se venía presintiendo desde el estreno de la *Iberia*: que Albéniz trascendió la cita e hizo un uso más sofisticado de las formas, giros, cadencias y ritmos andaluces, que encontramos “metabolizados” en estas piezas<sup>2</sup>. Lástima que apenas alcanzada la meta le sobreviniera la muerte al compositor, con lo que dejó huérfana a buena parte de la creación española.

Ante la urgencia de encontrar un sustituto, Óscar Esplá fue encumbrado a la categoría de ídolo por Adolfo Salazar, quien llegó a calificarlo en 1917 como un “caso único”, solamente comparable a Bartók y Kodály. En sus propias palabras, nadie mejor que Esplá había sabido infundir la modalidad popular dentro de la *médula* musical (A. S[alazar], 1917b, p. 11), una afirmación que puede resultar excesiva, pero que concuerda plenamente con el credo estético del compositor levantino:

Así, pues, creo que el compositor que intente hacer la llamada *música nacional*, empleando los cantos populares en su *propia salsa* y con toda su inocente vulgaridad, se equivoca. En cambio, me parece excelente que el compositor que por naturaleza siente el ambiente de su país, caracterice sus *propias* ideas, sus temas *originales*, bañándolos en esa recóndita esencia del canto popular, que es lo más abstracto y lo esencialmente aprovechable (Ó. Esplá en R. Villar, 1916, p. 11).

Otras personalidades como Rogelio Villar no compartieron esta valoración entusiasta del compositor –“Óscar Esplá no conoce a fondo la música popular

---

2. Véanse como ejemplo los recientes estudios de Walter Aaron Clark y Jacinto Torres Mulas, que han llegado a similares conclusiones.

española, el canto popular en su *propia salsa*, por eso la trata tan despectivamente, padeciendo un error fundamental”, aseguraba el crítico (1916, p. 11)-, lo que pone de manifiesto la fisura que existía entre el pensamiento esencialista, que todos, de un modo u otro, compartían, y su plasmación musical, objeto de profundos debates. Salazar, por su parte, mantuvo siempre en alta estima al autor levantino, pero a finales de los años diez -y particularmente a raíz del estreno de *El sombrero de tres picos* en 1919-, rectificó y presentó a Manuel de Falla como el verdadero “artista de las esencias”, generando una feliz asociación que ha pervivido durante décadas en la literatura musical. Al igual que Pedrell, Salazar no creó de la nada, pues esta imagen ya había sido apuntada por Jean-Aubry<sup>3</sup>, entre otros musicógrafos extranjeros; pero fue él quien recogió el testigo y llevó a cabo el intento más decidido de difundir esta idea, con textos como el que sigue a continuación:

Ese proceso evolutivo, que convierte una obra de un género corriente en otra de un género superior, existe en “El sombrero de tres picos”, tanto en lo musical, al ir desde el “españolismo” a la “universalidad”, como en la parte plástica, y sobre todo -y esto sería lo más importante a considerar-, en la transformación que, merced a la ironía y estilización de sus autores, ha sufrido el viejo romance que sirvió de base a la novela de Alarcón (A. Salazar, 1921, [s.p.]).

La profundidad y el acierto con los que Salazar supo interpretar la obra de Manuel de Falla son, hoy en día, incuestionables. De hecho, fue él quien introdujo las claves para descifrar su música, aplicando conceptos como los de “internacionalismo”, “depuración”, “scarlattismo” o “castellanismo”, que tanta fortuna han tenido en la historiografía. Tampoco al hablar de esa búsqueda de las esencias se equivocaba el crítico, tal y como han demostrado los posteriores análisis de su obra<sup>4</sup>. Ciertamente es que, en un primer momento, no todos supieron entenderlo, y hubo quien, como el crítico de *La Acción*, concluyó sencillamente que Falla miraba en exceso hacia Francia y no escribía música española:

Digamos las cosas crudamente: *El sombrero de tres picos* se ha echado a perder de una manera rotunda y definitiva. [...] el ilustre músico, bajo la influencia de modernísimos compositores franceses, Dukas, Ravel, y aún mucho más los rusos, ha prescindido de la fluidez, claridad y ambiente naturalmente españoles y que tan bien le iba al romance nuestro (B., 1921, [s.p.]).

3. Léanse como muestra las siguientes frases, publicadas por Jean-Aubry en *Musical Times* el 1-4-1917: “El material temático [de *Noches en los jardines de España*] está basado como en *La vida breve* o en *El amor brujo*, sobre ritmos, modalidades y cadencias o formas inspiradas en la canción andaluza, pero nunca tomadas directamente de ese Folclore” (Reproducido en G. Jean-Aubry, 1917, p. 4).

4. Véanse, a modo de ejemplo, los siguientes artículos de Yvan Nommick: 1998 y 2003.

Obviando esas excepciones, fueron muchos los que, guiados por el juicio de Salazar, admiraron *El sombrero de tres picos* como “quintaesencia penetrante” (J.V., 1921, [s.p.]) que no se pierde estérilmente “en los colorines y en lo pintoresco” (M. Azaña, 1920, [s.p.]). Incluso Rogelio Villar compartió este dictamen, si bien su particular visión de las teorías pedrellianas le llevó a asegurar que Falla tenía “un concepto teórico, completamente equivocado de lo que es la esencia, en fondo, del arte musical” (1918 [?], p. 14).

De cualquier modo, lo que la mayoría interpretó como una meta, constituyó para Falla un punto de partida, dispuesto como estaba a construir un nuevo modelo de identidad. Así, en sus últimas obras el compositor continuó aplicando las teorías esencialistas de su maestro, pero tomando como punto de partida el devenir histórico y cultural de España. En un momento en que los oídos más renovadores comenzaban a estar hastiados de la música popular –recordemos que Pannain pedía en 1927 un “poco de cuarentena” para estas fuentes (1927, p. 351)–, Falla optó por buscar ese sustrato de la tradición hispana en la música del pasado, completando así el mensaje transmitido por Barbieri y Pedrell. Debido a la proximidad que el músico tenía con Salazar, éste captó inmediatamente el programa estético de *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*, y le dio cobertura lingüística empleando términos como “depuración”, “quintaesencia”, “concentración”, “claridad de materia” y “precisión en el lenguaje” (A. Salazar, 1930a, p. 183). El edificio teórico que construyó en torno a estas obras era tan sólido que en pocos años constituyó un punto de referencia ineludible para los estudios fallianos.

Hasta este punto hemos observado cómo la música y la historiografía fueron de la mano y se retroalimentaron, acudiendo la una en auxilio de la otra. Los escritos de la época sirvieron para impulsar y orientar la creación, y a su vez las composiciones fueron un importante acicate para la reflexión. Pocas veces música y pensamiento se han aliado de manera tan clara para imponer nuevos rumbos artísticos, y pocas veces también los críticos nos han ofrecido una interpretación tan inmediata y fidedigna de la realidad –obsérvense a ese respecto los fructíferos intercambios establecidos entre Falla y Salazar, como cabezas visibles de esta unión–. Sin embargo, hacia 1926 –fecha del estreno del *Concerto*–, el vínculo entre música práctica y teórica se quebró, debido a varios motivos:

- Por un lado, Falla entró en una fase de casi absoluta esterilidad, con lo que dejó sin horizonte a los nuevos compositores, pero también sin argumentos a los críticos que le acompañaban en las barricadas, y fundamentalmente a Adolfo Salazar. En resumidas cuentas, el agotamiento creativo del músico fue una importante rémora para su principal propagandista, que de buenas a primeras se encontró sin nuevas propuestas por las que luchar.

- En segundo lugar -y esto es mucho menos conocido-, desde finales de los años veinte Salazar realizó algunos tímidos intentos de superar el nacionalismo, bien por esnobismo, bien sencillamente porque dejó de creer en él. Algo puede deducirse de la reseña publicada a raíz de la edición de *Circo* de Juan José Mantecón, cuya “Serenata del grillo”, subtitulada “Rapsodia española”, supone una burla a los “españolistas de mogollón” (A. S[alazar], 1923a, p. 4). No obstante, es en 1932 cuando el crítico defiende esta postura con rotundidad, llegando a afirmar: “[...] el episodio nacionalista, secuencia inmediata de las últimas fases románticas, es un episodio caducado” (1932a, p. 2). A la luz de estas palabras ¿qué sentido podía tener seguir escribiendo sobre un movimiento que consideraba agotado?
  
- Por último, Salazar se dejó llevar en sus declaraciones por sus preferencias personales, debido a lo cual ofreció una imagen bastante desvirtuada de la realidad. Su tan comentada debilidad por Ernesto Halffter le jugó una mala pasada, pues creyó ver en él al heredero del maestro gaditano, continuador de la “línea histórica” iniciada por Pedrell y superador del nacionalismo folclórico. Esta opinión, subyacente en muchos de sus textos, se expresa a las claras en el artículo publicado el 9 de abril de 1936 en *El Sol*, en el que Salazar reconoce la existencia de una “cadena que, desde Cabezón y Fuenllana, Salinas y Milán, oscila en lentos y dilatados meandros, hasta volverse a afirmar con entera claridad de conciencia en Pedrell”. Esa misma cadena “sigue, circunstancialmente, con Albéniz; pasa a Falla, donde alcanza su mayor esplendor en los días que corren, y sigue su rumbo hacia la personalidad firme y señera de Ernesto Halffter” (A. Salazar, 1936a, p. 5). La exaltación de este último pasaba además por rebajar a sus compañeros de generación, como efectivamente ocurrió. Según el crítico, los otros músicos del 27 apenas levantaron el vuelo -pese a que cultivaban el mismo estilo-, por lo que debían ser valorados como cultivadores imperfectos de esta corriente. Sin ir más lejos, a raíz del estreno de *Don lindo de Almería* Salazar reconoció que Rodolfo Halffter había seguido el modelo falliano al “desfigurar” y “desechar” la “pringue pintoresca” de guajiras, sevillanas, pasodobles y demás “atrezzo” del nacionalismo andalucista; pero en última instancia dudó de si el propósito de Rodolfo había sido plenamente logrado, y calificó el resultado de “gracioso”, “seco” y “con un olor un tanto farmacéutico” (A. Salazar, 1936b, p. 2).

En cualquier caso, el problema no fue tanto que Salazar se obnubilara ante la precocidad de un joven músico como Ernesto, sino el valor dogmático que otros muchos estudiosos le han dado a sus juicios hasta fechas muy recientes. Añádmosle a esto que los críticos coetáneos se vieron legitimados a usar similares

armas, cargadas de subjetividad, para combatir sus argumentos y entenderemos por qué los escritos de estos años deben ser analizados con especial cautela.

En el siguiente apartado nos detendremos a analizar los peligros que conlleva la aplicación subjetiva de este término por parte de Adolfo Salazar, pero antes de ello conviene aclarar que el modelo esencialista continuó vigente en otros momentos históricos, e incluso en otras latitudes geográficas. Gemma Pérez Zalduondo ha señalado que el legado teórico de Pedrell fue, por asimilación, uno de los ejes sobre los que se reconstruyó la vida musical en la inmediata postguerra (1991-1992, pp. 476-480). Al fin y al cabo, la exaltación de lo nacional y el retorno a las esencias patrias estaban en la base del pensamiento franquista. Fuera de España, este pensamiento se extrapoló a otras realidades culturales y sirvió para enjuiciar a otros músicos, tal y como ponen de manifiesto las siguientes palabras de Alejo Carpentier:

El nacionalismo musical de Juan José Castro es nacionalismo de esencias, sin embargo. Nunca recurre al documento folclórico, a la cita de temas, al sistema hartamente manido que consiste en dar aspecto nacional a la obra propia, entreverándola de temas cazados a punta de lápiz en fiestas y regocijos tradicionales. Para este compositor, el problema está en “universalizar el espíritu de la música argentina”: el *espíritu*, no lo exterior, lo aparente (A. Carpentier, 1987, p. 69).

Según ha demostrado recientemente Carlos Villanueva (2009, p. 254), las ideas de Salazar tuvieron una amplia repercusión en Iberoamérica, donde, como acabamos de ver, Alejo Carpentier articuló una “auténtica franquicia” cubana del modelo esencialista. Sus ideas de fondo, su visión jerarquizada de la música y hasta su mismo vocabulario parecen un calco de las críticas salazarianas, por más que ahora estén firmadas por Carpentier y dedicadas a la obra de Juan José Castro.

#### INTERPRETACIONES ERRÓNEAS DEL CONCEPTO: ALGUNOS VICIOS EN EL ANÁLISIS DE ADOLFO SALAZAR

El verdadero problema que plantea el “nacionalismo de las esencias” deriva de la interpretación que realizó Adolfo Salazar, para quien dicho concepto dejó de ser una categoría estética para convertirse en una categoría de enjuiciamiento crítico a partir de la cual valorar la producción musical de la época. Bajo su pluma, esta particular forma de nacionalismo se convirtió no sólo en la única opción válida, sino en algo mucho más poderoso: en un arma al servicio de sus objetivos que, como bien sabemos, pasaban por ensalzar a Manuel de Falla –y Ernesto Halffter– por encima de cualquier posible adversario.

Si bien en las críticas realizadas en torno a 1915 Salazar se mostraba bastante abierto con los compositores adscritos a otras tendencias, e incluso dedicaba elogios a aquellos músicos alejados del sendero nacionalista –entre otros a Con-

rado del Campo<sup>5</sup>-, pronto su programa se radicalizó hasta el extremo de negar cualquier posible alternativa a su propuesta. Los signos del cambio empezaron a manifestarse a finales de los años diez, pero fue el 5 de febrero de 1923, en carta dirigida a Manuel de Falla, cuando Salazar expuso al detalle su postura, así como el anuncio de sus primeras consecuencias. Realmente la epístola surgió en respuesta a las censuras recibidas por parte del compositor, quien no compartía las duras apreciaciones sobre *La Dolores* de Bretón vertidas en un artículo de *El Sol* (A. S[alazar], 1923b, p. 6). El carácter privado de la carta y la necesidad del crítico de justificarse ante quien consideraba su *alter ego* hacen de este documento una fuente esencial, prolija en detalles y argumentaciones, que citamos a continuación casi en su integridad:

Mi querido Manuel!:

Todos estos días andaba yo pensando “Tanto tardo en escribir al Maestro, que va a creer que o estoy difunto o soy un renegado”. Y, a Dios gracias, nada de las dos cosas ocurre. Claro que ocurren otras, pequeñas, sin relieve, pero que van dejando cierto sedimento en el espíritu y que hacen cambiar un poco la orientación. Pero para esto era mejor hablar que escribirlo y, durante algún tiempo he estado contemplando la posibilidad de presentarme un día, sin previo aviso, en Granada. Desgraciadamente, para mí, no ha podido ser así todavía. ¡¡Y hoy recibo su carta!! Vamos, vamos; pienso. A ver ese artículo. A ver cómo he podido yo expresarme, que se entienda *eso*, y no que lo que se vea claramente es mi opinión adversa al *falso concepto* de nacionalismo y de la *ópera nacional* pregonado por el maestro Bretón y por los de su época. Y en efecto, veo que mi artículo dice así: “... la confrontación de esa obra del momento de referencia (con nosotros) produce un curioso efecto de desvaloración de cuantas ideas circulaban en tiempo de nuestros padres... tanto más el teatro musical formidable serpiente de unas *etc.*”. [Creo claro que las dos cabezas de *esta* serpiente no pueden ser válidas si la serpiente no lo es; luego se trata de los dos apoyos de la opinión vieja -no de lo de ahora- que en el párrafo anterior añade: “caducidad de las ideas que acerca del arte musical en general y del drama lírico en particular, se derrochaban... en aquel siglo de ideas falsas].

Creo que usted y yo hemos hablado largamente acerca de las falsas teorías artísticas del romanticismo, ¿no? Pues bien; el *nacionalismo* fue una consecuencia del romanticismo, pero, a Dios gracias evolucionó considerablemente, y hoy creo que no tomaríamos como tipo de nacionalista ni a Dvorak ni a Smetana ni a Bretón ni a Chapí, no siendo éstos sino explotadores de los temas nacionales, no de la savia nacional, único *nacionalismo* que creo admisible, bien se presente con la música nacional (como en usted) bien no. Yo creo a Ravel nacionalista

---

5. Salazar definió la ópera *La Tragedia del beso* de Conrado del Campo como “una de las obras españolas más serias como propósito y como ejecución que han visto nuestros escenarios” (Salazar, 1915, p. 11).

y no lo creo a d'Indy. Yo lo creo a Vd. nacionalista, con temas nacionales, y no lo creo a Villar, a pesar de ellos... Eso lo sabe Vd. de largo tiempo.

Pero no me cita exacto mi párrafo: Digo luego: Buen resucitador habría de ser el *que la* resucitase hoy etc. *la*: esto es, la anterior serpiente de mar. A cualquier hora vamos a creer que la *ópera nacional* de Bretón sirve para algo, como *ópera* o como *nacional*. El precepto del teatro ha cambiado totalmente; el de su nacionalismo también. Luego?...

Creo, como Vd. sabe, en el *nacionalismo* de las *esencias*. Yo lo he dicho mil veces; no en el nacionalismo de las apariencias. Por eso me hacen reír las tontorías de los críticos extranjeros que no admiten por nacionales más obras rusas o españolas que las que les *suenen* a ellos como tales.

¡Qué hubieran dicho de Dukas, o de d'Indy o de Franck etc. si no hubieran sido franceses o belgas! Y, en cambio, cuando una obra no les suena a español o ruso, la asimilan ipso facto a Alemania o a Francia. Me parece demasiado y creo útil llamarles la atención. Precisamente la nueva música alemana pretende hacer un *nacionalismo* a su modo, Pfitzner y Schoenberg a crear archinacionales. Y en verdad lo son, *pero* siguen siendo detestables!!! Y, al mismo tiempo lo peor que tienen los italianos modernos es su *italianismo* nacionalista... sea verdiano o leoncavallesco.

Vd. es un gran músico que escribe con temas andaluces o castellanos. Si Vd. fuese alemán (horror!) o francés seguiría siéndolo aun no empleando dichos temas, y esos temas, sin usted, no serían su *música*. El nacionalismo está en la *esencia*, en estar arraigado en el país y vivir de sus jugos vitales. Lo demás... véase Debussy o Ravel. El árbol, es necesario que esté arraigado en el sitio donde nació. Luego, las ramas pueden llegar, si quieren, hasta la China. Mi artículo de "Índice" "Las Tres normas", eso quiere decir. Pero que venga mañana el tonto de Brousel o el fresco de Vuillermoz o los demás imbéciles de la prensa francesa a poner en orden el nacionalismo *español* dictaminando qué es y qué no es español... Vamos!! Y que tenga que servir de normal el *nacionalismo* de Albéniz o Granados; Vamos!! Vamos!! Que venga Prat de la Riba o Puch i Cadafalch. Me explico y comparto la indignación de Nin que me dice que jamás volverá a tocar música de Albéniz ni de Granados. Y, en verdad, la gente que empezamos a salir los aborrecemos cordialmente como *maestros* aunque nos agrade más o menos su música como cosa pasada. Falso españolismo, brillante y superficial, del que se ha evolucionado en un sentido verdadero, como su música de usted demuestra, pero cuyo fundamento está en el *real* sentimiento de esa música sobre Vd., no en ella sola. De lo contrario ¡cuántos buenos músicos habría en España! Si aquí todos son nacionalistas!... ¡Pero de pega!

Nacionalismo, en un español, tanto como lo había en Debussy, francés, sin necesidad de cantos de la Auvernia o de la Isla de Francia que *se pegen al oído!!* Estamos un poco más allá de eso ¿no es verdad? Pero, precisamente por eso mismo, *se puede* o *se puede no* inspirarse en la música popular.

Creo que nacionalismo es una cosa y popularismo otra. Creo que Musorgsky sin los temas rusos de Rimsky era mejor que él. Y Tchaikovsky, con temas rusos, no. Etc. etc.!!! Escribiré un nuevo artículo sobre "La evolución del Nacio-

nalismo” y lo dejaremos así sentado. Mañana o pasado saldrá el que me ha motivado el artículo el viaje de Arbós; luego ése otro<sup>6</sup>.

Según se desprende de la lectura de esta carta, para Salazar existían dos maneras de hacer música nacionalista: una errónea y falsa, “de pega”, desarrollada por los compositores del siglo XIX y perpetuada después por algunos autores contemporáneos, que consistía en usar los temas populares sin más; y otra real y auténtica, cuyos principales cultivadores fueron Debussy y Ravel, en Francia, y Manuel de Falla en España. Según el proceder de estos últimos, la clave no residía en citar melodías populares, sino en asimilar los rasgos de ese repertorio en un plano más profundo (de ahí la necesidad de que “el árbol [...] esté arraigado en el sitio donde nació”, aunque luego sus ramas lleguen “hasta la China”). Una vez formulada esta teoría –que no es sino una extensión radicalizada del pensamiento de Pedrell–, Salazar perpetuará esta visión maniquea en su crítica y pondrá todos los medios a su disposición para fomentar el repertorio en el que creía, sin reparar en posibles daños colaterales.

De hecho, esta batalla por imponer el “nacionalismo de las esencias” tuvo entre sus primeras consecuencias el empeño de Salazar por negar el uso de la cita musical en la obra de Manuel de Falla, una idea que en absoluto coincide con la realidad, y que tendría como único objetivo el alejarlo de ese otro “nacionalismo de las apariencias”<sup>7</sup>. En efecto, si repasamos la crítica salazariana localizaremos varias menciones a la animadversión del músico hacia la cita literal de cualquier material preexistente, ya fuera de origen culto o de raigambre popular. Tal y como se advierte en las siguientes frases sobre *El sombrero de tres picos* –precisamente una de las obras que más echa mano de esas melodías preexistentes–, Salazar mantuvo esta afirmación más allá de lo que parecía razonable, al afirmar que ese acervo musical aparece recreado en la obra de Falla mediante giros melódicos, enlaces armónicos o recursos tímbricos, pero nunca transcrito de manera fiel:

Cuando Falla y Massín [*sic*] se retrataron ante el objetivo ambulante del fotógrafo del patio de los Leones, podía hacerse la apuesta de entre quién parecía más español, si el compositor gaditano o el bailarín ruso. Ni uno ni otro recurrieron al cómodo procedimiento de la “anotación”. Nada de copia. Se trataba de sentir la música y el baile, y hacer después una “transposición de arte”. Rara vez, en la música de Falla, puede señalarse un tema directamente transcrito “del natural”. A su vez, en la realización de Massín todo es creación nueva; el fruto de la observación sentida y asimilada fluye por dentro, dándole vida y colorido (A. Salazar, 1920, [s.p.]).

6. Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, Madrid, 5-2-1923. Carta original manuscrita. Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia nº 7568).

7. Este tema ha sido ya tratado en E. Torres, 2009, pp. 281-283.

Hoy podemos decir que estas afirmaciones no son exactas, o al menos no en su totalidad, pues a poco que analicemos cualquier obra de Falla, desde *La vida breve* hasta el *Concerto*, descubriremos numerosos fragmentos de otras obras incorporados de forma más o menos directa a su discurso<sup>8</sup>. Ciertamente es que por regla general estiliza esas fuentes, pero sin renunciar a la cita. El caso más flagrante lo encontramos precisamente en la obra que dio origen al *El sombrero de tres picos*, *El corregidor y la molinera*, una pantomima sobre libreto de Martínez Sierra en la que el músico incorpora numerosas melodías populares, usadas con un carácter fuertemente humorístico: “[...] he hecho cortas pero frecuentes citas de coplillas del pueblo cuya intención sólo un español puede comprender”, reconocía el músico en 1939. El mismo día del estreno fueron muchos los críticos que identificaron sin problema estas fuentes, entre ellos Geiger, columnista de *La Nación*, quien escribió:

En él se permite la alusión burla para hacer reír, como el “No me mates” y el “Con el capotín, tén tén”; la parodia de motivos clásicos, como el de la quinta sinfonía, la imitación directa de todos los ruidos, y al propio tiempo la pintura de sentimientos nobles ridiculizados por el timbre o por el tratamiento orquestal (Geiger, 1917, [s.p.]).

También Eduardo Martínez Torner reconoció sin problema esas fuentes, aunque en su caso le sirviera para censurar duramente la obra, debido a “tanta imitación y aprovechamiento” (E. M[artínez] Torner, 1917, p. 11); incluso Rivas Cherif (1920, p. 12) se percató de estos préstamos al escuchar la versión de ballet, pese a que en ella las citas aparecen más diluidas que en la pantomima. En cambio, Salazar evitó desde el comienzo cualquier alusión a estas melodías, e insistió en la “asimilación”, que no “transcripción”, del repertorio popular (1917a, pp. 8-13)<sup>9</sup>. Evidentemente, no es posible que tales citas escaparan a un oído tan fino e instruido; más bien hemos de pensar que Salazar, dejándose llevar por el programa estético que tanto Falla como él mismo defendían, optó por negar la evidencia. Lo grave del caso es que, transcurridos más de ochenta años, sigamos perpetuando estas imprecisiones, y que ni tan siquiera nos hayamos planteado su veracidad. Así ocurrió en 1920, cuando Manuel Azaña insistió en que la música popular se encontraba en Falla “no por la fachada, sino por dentro” (1920, [s.p.]), y en 2001, al hacer hincapié la autora de este mismo artículo –entre otros muchos investigadores– en la “omisión de la cita directa” en el repertorio falliano (2001, p. 34).

8. Sobre el uso de la cita en la obra de Manuel de Falla, véanse los siguientes trabajos: M. García Matos, 1953a, pp. 41-68; 1953b, pp. 33-52; 1971, pp. 173-197; A. Gallego, 1987, pp. 685-699; y A. Aracil, 1999, pp. 351-357.

9. Lo más que reconoce Salazar es que el tema que acompaña al cortejo procesional del Corregidor se encuentra “no muy lejano de una canción infantil” (p. 11).

Aparte de las inexactitudes señaladas acerca de un aspecto importante del lenguaje falliano (con las que, por cierto, comulgaba plenamente el propio compositor)<sup>10</sup>, esta visión jerarquizada del nacionalismo afectó también a la valoración del catálogo de Manuel de Falla, pues no todas sus obras se ajustaban igual a ese modelo de “esencialización”. Como consecuencia, Salazar comenzó a interpretar la trayectoria del músico de manera evolucionista, dando por sentado que el compositor había ido despojándose paulatinamente de lo superficial en su producción, de manera que sólo en sus últimas obras –en *El retablo de maese Pedro* y sobre todo en el *Concerto*– habría alcanzado ese ideal de perfección. Aunque son muchos los textos que podríamos citar en este sentido, escogeremos dos que por sus fechas extremas condensan bien esta idea. El primero de ellos destaca por su primicia, ya que fue redactado al calor mismo de los acontecimientos, coincidiendo con el estreno del *Concerto* en Madrid:

Se reconocerá que no hay mejor ejercicio para depurar un idioma basado en fórmulas nacionales o folclóricas de expresión que su práctica reiterada, sometidas a un principio de intensificación que las fuerza a evolucionar constantemente. Éste, que me parece haber sido el caso de Strawinsky, ha sido, desde luego, el de Falla. La primera obra suya que figura en los catálogos, la ópera “La vida breve”, presenta cuajados en un producto maduro los anhelos y los impulsos de depuración que dictaron sus trabajos preliminares [...]. Esa obra, escrita entre los veintisiete y los veintiocho años, presenta ya un deseo de fundamentarse en los “valores naturales” (no simplemente en los documentos folclóricos) de la música hispánica, que persiste a través de toda la producción de Falla; valores de tipo “andalucista” en gran parte de sus obras, como es natural, dado su nacimiento y educación andaluza; más “castellanista” ya en el “Retablo” y que en el “Concerto de Clavicembalo” se nutre de un modo más amplio con la sustancia de la música *general* hispánica. [...].

Conforme Falla depuraba los elementos de su estilo, obra tras obra, su idioma iba concentrándose en expresión, sintetizando sus rasgos generales y desprendiéndose de las cualidades accesorias del “color” y del localismo para ganar en generalidad y en capacidad de universalización. Consecuentemente, su concepto de la forma, tan estrechamente solidario de los elementos específicos empleados y de los valores expresivos puestos de manifiesto merced a esos elementos, iba buscando a su vez un sintetismo, un punto de concentración máxima que reuniese la larga labor analítica de toda su obra, desde “La Vida breve” hasta el “Retablo”. En el “Concerto de Clavicembalo” aparece realizada esa aspiración (doble aspiración, por lo que se refiere a lo concreto y condensado de los

10. El propio Falla trató de convencernos de su rechazo a la cita musical a través de las declaraciones realizadas en varios medios. Sin ir más lejos, el 31 de mayo de 1925 declaraba a un redactor del periódico *Excelsior*: “Soy opuesto a la música basada en los documentos folclóricos auténticos. Pienso, en cambio, que hay que tomar de las fuentes naturales, vivas, las sonoridades, el ritmo, utilizarlos en su sustancia, pero no por lo que ofrecen de exterior” (M. de Falla, 1925, Archivo Manuel de Falla, signatura P-6384-024).

elementos y de su reunión en el juego más simple posible y a la vez más “comprensivo”, más “total”, que es lo que constituye la forma) en la fina flor de lo perfecto (A. Salazar, 1927, p. 2).

El segundo texto fue publicado en el diario *El Sol* en abril de 1936, cuando, a propósito del estreno de la *Sinfonía concertante* de Federico Elizalde, Salazar realizó una retrospectiva a través de las diferentes etapas del nacionalismo, ya con la suficiente distancia crítica:

La excelente audición que Federico Elizalde nos ha dado de su “Sinfonía concertante”, con la Orquesta Sinfónica y Leopoldo Querol al frente del piano, ha sido importante y provechosa por dos razones: por la gran belleza y valor intrínseco que la obra posee y porque sirve para afirmar que la gran línea de nuestro arte contemporáneo sigue abierta para el provenir.

La gran línea quiere decir la que traza el camino tradicional de nuestra música actual desde su momento en que, arrancando de Pedrell, se extiende algún tiempo por la pradera brillantemente florida de la música nacionalista (pintorescamente nacionalista) y con Manuel de Falla, que proviene de esta floración, ricamente cromática, se recoge en su última época a un nacionalismo esencial, al que queda implícito en nuestra música histórica, desde los siglos XVI y XVII hasta las invasiones italianas y alemanas. [...].

En efecto, “El retablo de maese Pedro”, “Pysché” y el “Concerto para clavicémbalo” son las obras donde Falla, libertándose del nacionalismo exterior de sus primeras obras, en contacto temporal e histórico con Albéniz, logra penetrar el espíritu vernáculo de nuestra música clásica y lo incorpora a su música de última hora. [...].

Después de las obras centrales de Falla, ese nacionalismo folclórico quedaba ya concluso. Era el momento en que las enseñanzas más hondas de Pedrell iban a quedar, no ya comprendidas, sino realizadas en forma perceptible. [...].

Esta línea, como todas las líneas, no podría, a su vez, ser percibida desde un punto solo. Para comprender el valor de Falla dentro de nuestra historia es menester proyectar su figura hacia el pasado, según queda dicho, y consecuentemente, hay que proyectarla hacia el futuro. La gran afirmación del valor histórico de Falla en la música española se afirmó desde el momento en que apareció en la liza su discípulo y sucesor, el otro gran músico de nuestra música actual: Ernesto Halffter (A. Salazar, 1936a, p. 5).

Según se desprende de ambos textos, Salazar entiende que la línea correcta del nacionalismo parte de Pedrell, pasa por un estadio imperfecto de pintoresquismo al que pertenecerían las obras “andalucistas” de Manuel de Falla (como *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*) y alcanza su punto culminante en el período neoclásico del compositor, continuándose más tarde en la producción de Ernesto Halffter e incluso de Federico Elizalde. Al margen de la sobredimensión que da a la obra de Halffter y a la de su discípulo Elizalde –una valoración suficientemente señalada en la historiografía más reciente–, esta

visión evolucionista ha tenido una gran fortuna en la literatura musical, pese a encerrar algunos peligros que han pasado desapercibidos hasta la actualidad. En definitiva, al afirmar la superioridad de *El retablo de maese Pedro*, de *Pysché* y del *Concerto* sobre el resto de la producción falliana, Salazar estaba sacrificando las primeras obras del músico para imponer su nuevo credo estético. Pero, ¿realmente es mejor *Pysché* que *El amor brujo*? ¿Existe un desnivel notorio entre *Noches en los jardines de España* y el *Concerto*? Sin negar las bondades del último Falla, y a la vista de todas estas obras, hoy no estamos en condiciones de suscribir tales juicios de valor; más bien deberíamos reconocer que todas ellas son piezas maestras, aunque respondan, eso sí, a planteamientos estéticos diferentes. Definitivamente, la esencia no es igual a la excelencia, según parecía creer Adolfo Salazar.

Aunque Falla sufriera en sus propias carnes las consecuencias derivadas de su vertiginosa evolución, los realmente perjudicados con esta doble concepción del nacionalismo fueron los músicos que trabajaban en la órbita del compositor gaditano y que no quisieron o no pudieron seguir su estela, por no hablar de los creadores de la etapa anterior. Como se deduce de la carta citada más arriba, el encono de Salazar hacia las figuras de segunda mitad del siglo XIX no tiene límite. Basta leer los comentarios dedicados a Tomás Bretón y Ruperto Chapí, centrados sobre todo en su uso de la fuente popular, para tener una muestra de ello. Según el crítico, Bretón emplea el documento folclórico de manera “forzada y literal”, limitándose a armonizar la canción “por procedimientos de escuela”; Chapí hace un uso más “fácil y sugestivo”, volviendo “a crearla viva y jovialmente”, si bien con ello no consigue más que alumbrar una “porción de obrillas” que el musicólogo madrileño juzga de poca trascendencia (1930a, p. 109). El error de base reside, desde nuestro punto de vista, en que Salazar no sustenta su valoración en criterios de la calidad, sino de cualidad, y más concretamente en su inadaptación a los cánones estéticos que él mismo defendía.

A veces, no obstante, sus descalificaciones solamente se justifican por la obcecación que sintió el crítico contra determinados géneros y autores. Volvamos como muestra a los comentarios sobre Chapí. Aunque discutibles, los reproches a los que aludíamos podrían tener algún sentido si nos referimos a sus obras del género chico, en las que, como sabemos, el compositor obtuvo unos resultados muy desiguales; pero estas mismas observaciones resultan totalmente infundadas si aludimos a sus óperas y zarzuelas grandes, en las que Chapí está mucho más próximo de lo que habitualmente se ha señalado del primer Falla. Véase si no el “Lamento de Soledad” de *Curro Vargas*, una estilización de la *seguriya* que combina los giros ornamentales flamencos y la evocación de la guitarra con una armonía cromática de corte wagneriano, de manera muy similar a como lo hizo Falla en *La vida breve*. Tanto es así, que Óscar Esplá recordaba haber interpretado este fragmento a varios músicos extranjeros amigos suyos, entre ellos a Arthur

Honegger, quienes invariablemente lo atribuyeron al compositor gaditano (Ó. Esplá en A. Iglesias, 1978, p. 151). Debido al enfrentamiento manifiesto que existía entre Chapí y el núcleo pedrelliano, es comprensible que estas semejanzas fueran obviadas por sus protagonistas; pero el análisis revela que Falla bebió directamente de esta zarzuela, y que el compositor alicantino no estuvo en realidad tan lejos del ideario de Pedrell.

Por otro lado, al trazar una rígida división entre seguidores de las esencias y de las apariencias (entre buenos y malos, al fin y al cabo), Albéniz se cayó del equipo de los privilegiados y pasó a ser “cordialmente aborrecido” por Adolfo Salazar. Era tal la necesidad del crítico de imponer el nuevo lenguaje falliano, que incluso olvidó que el compositor catalán había sido pionero en aplicar sus propias teorías sobre el canto popular. Asimismo, al suscribir las siguientes declaraciones de Carlos M. Pena –un joven oyente anónimo, que incluso podría ser fruto de su imaginación–, el musicólogo no hacía sino arremeter con dureza contra sus primeros modelos: “No nos interesa la musiquita a la sevillana, como las aceitunas, o a la castellana, o a la vasca. Estos regionalismos de laboratorio fabricados en Madrid, estilo Albéniz o Granados, han sido vencidos y arrinconados por el aire libre de Falla y de Esplá [...]” (1930b, p. 3).

Un tratamiento similar otorga a Joaquín Turina, aunque al juzgar al compositor sevillano esa dosis de cordialidad queda reducida a la mínima expresión. Obsérvese, por ejemplo, la irritante condescendencia con que lo trata en su libro *La música contemporánea en España*, en donde lo presenta como autor de unos “cuadritos” cuyas virtudes máximas son la “facilidad”, la “ligereza”, el “agrado sonoro” y el “pintoresquismo módicamente ambicioso que sería insufrible en cualquier otro”, rasgos con los que, a juicio del musicólogo, a duras penas logra esconder “lo que un examen crítico no aceptaría” (A. Salazar, 1930a, p. 213). Contradictoriamente, Turina había sido uno de los defensores a ultranza de esa concepción esencialista del arte, y así lo expresó en numerosas ocasiones, como en el siguiente fragmento de una entrevista concedida en 1915:

Hasta ahora el españolismo de nuestra música consistía, para los compositores, en coger del folclore melodías y más melodías, y emplearlas en las obras propias. Pero esto no es hacer música española. A lo sumo, será hacer fotografías de música española. No se debe coger sin ton ni son del campo musical, sino beber en el fondo del ambiente el carácter y expresarlo del modo más apropiado (J. Turina, 1915, p. 207).

También a propósito de las *Danzas fantásticas* manifestó Turina su deseo de apartarse del tópico andalucista: “Alejémonos lo posible de la tradicional pandeleta y no busquemos los materiales o, mejor dicho, los elementos reales en las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primaveras a los *ingleses*” (J. Turina en A. Morán Turina, 1997, p. 289), afirmaba el músico. Y no hubo desacuerdo entre esta declaración de intenciones y el resultado final, pues a la vista

de las partituras podemos afirmar que lo popular caló hasta lo más profundo de la melodía, el ritmo, la armonía y el timbre de estas tres piezas para piano.

En el caso de Turina, pues, la crítica no deriva del alejamiento del nacionalismo de las esencias, sino sencillamente del uso de diferentes materiales y fuentes de inspiración. Mientras que Falla amplió paulatinamente sus referentes y miró hacia nuevas zonas geográficas y períodos históricos, Turina continuó fiel toda su vida a su Sevilla natal; mientras que el gaditano tendió a lo general y lo abstracto en sus argumentos, iniciando incluso un canto a la hispanidad en su *Atlántida*, el sevillano gustó de recrear el detalle, los tipos femeninos, los rincones de su ciudad. Esto bastó a Salazar para situar la producción del gaditano por encima de la de su colega, aduciendo que sólo él había alcanzado una dimensión universal. Sin embargo, este argumento a duras penas se sostiene, primero porque juzgar una obra en función de la temática tratada es, desde nuestro punto de vista, erróneo. ¿O acaso una pintura religiosa tendrá siempre un estatus mayor que un bodegón? ¿En qué puesto quedarían entonces los lienzos de Sánchez Cotán? Y en segundo lugar, porque si atendemos a la difusión de la obra de Turina en el extranjero, su presencia fue más temprana e igual en proporción. Posiblemente el único error del compositor sevillano haya sido, a los ojos de Salazar, no seguir la estela de Falla, algo que tiene sentido en el fragor de la batalla por imponer la vanguardia, pero que hoy es necesario revisar.

En su artículo sobre "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music", Joseph N. Straus (1991, pp. 430-447), guiado por la teorías de Harold Bloom, reflexiona sobre la ansiedad, el miedo a la influencia que padecieron los compositores de comienzos del siglo XX, obligados como estaban a construir su propio espacio creativo a costa de superar las obras maestras del pasado -unas obras hacia las que, por otra parte, sentían una profunda admiración, y de las que nunca se lograron desembarazar-. Tras la realización de este estudio, todo parece indicar que Salazar actuó movido por esa misma necesidad de negar y superar a sus inmediatos predecesores, lo que justificaría su crítica hacia unas prácticas musicales que, en realidad, no estaban tan alejadas del modelo que él mismo defendía, así como su particular virulencia contra aquellos compositores que, antes de Falla, habían creado un canon sólido de expresión (particularmente Chapí y Turina). Transcurridos más de ochenta años, hora es ya de quedarnos con todo lo positivo que nos dejó Salazar, que fue mucho, y superar sus errores, porque afortunadamente el concepto de nación es polisémico y cambiante, de manera que no existe una sola fórmula para su plasmación musical.

## BIBLIOGRAFÍA

Antonio, E: "Un comentario sobre la canción popular", *Musicografía*, I, 3 (julio de 1933), 49-52.

- Aracil, A.: "La música en Manuel de Falla", en Jambou, L.: *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 351-357 (Musiques/Écritures, Études).
- Azaña, M.: "De nuestro redactor en París", *El Imparcial*, Madrid, 5-2-1920, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/10.
- B.: "Música. Real. 'El sombrero de tres picos'", *La Acción*, Madrid, 6-4-1921. Archivo Manuel de Falla, signatura P 6401/38.
- Barrado, A.: "Los conciertos sinfónicos. Orquesta Benedito", *La Época*, Madrid, 1-2-1918, 6.
- Carpentier, A.: *Obras completas de Alejo Carpentier. Ese músico que llevo dentro. 1*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1987.
- Falla, M. de: "Un entretien avec le compositeur espagnol Manuel de Falla", *Excelsior*, 31-5-1925, Archivo Manuel de Falla, signatura P-6384-024. Citado en Nommick, Y.: "La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)", en Henares Cuéllar, I. et al. (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo, (1936-1956)*, Actas del Congreso Nacional celebrado en Granada, del 21 al 24 de febrero de 2000, vol. II, Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 20.
- Fernández Álvarez, E.: *Emilio Serrano: ópera y vida musical en la España de la Restauración*, trabajo de investigación para la obtención del D.E.A. realizado en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Emilio Casares, Madrid: 2010, inédito.
- Fernández Caballero, M.: *[Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical]. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. Manuel Fernández Caballero el día 2 de marzo de 1902*, Madrid: R. Velasco, 1902. Citado en Soler Gómez, P. (coord.): *Manuel Fernández Caballero. Un músico murciano para la historia*, Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2006, pp. 48-65.
- Fesser, J.: "El nacionalismo en la música", *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-6-1924, 5.
- Gallego, A.: "Dulcinea en el prado (verde y florido)", *Revista de Musicología*, X, 2 (mayo-agosto de 1987), 685-699.
- García Matos, M.: "Folclore en Falla", *Música*, 3-4 (enero-junio de 1953a), 41-68.
- García Matos, M.: "Folclore en Falla. II", *Música*, 6 (octubre-diciembre de 1953b), 33-52.
- García Matos, M.: "El folclore en 'La vida breve' de Manuel de Falla", *Anuario Musical*, XXVI (1971), 173-197.

- Geiger: “En Eslava. ‘El corregidor y la molinera’”, *La Nación*, Madrid, 8-4-1917, Libreta con recortes de prensa varios, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6407/36.
- Gracia Iberní, L.: “Felipe Pedrell y Ruperto Chapí”, *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), 335-344.
- Iglesias, A. (coord.): *Escritos de Óscar Esplá*, vol. II, Madrid: Alpuerto, 1978.
- Iglesias, A. (coord.): *Escritos de Julio Gómez*, Madrid: Alpuerto, 1986.
- Jean-Aubry, G.: “Manuel de Falla”, *Revista musical hispano-americana*, IX, IV época, 4 (30-IV-1917), 1-5.
- J.V.: “Ante el escenario. Teatro Real. ‘El sombrero de tres picos’”, *El Tiempo*, Madrid, 6-4-1921, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/48.
- Lamas, R.: *Música e identidad. El teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza, 2008.
- M[artínez] Torner, E.: “Nuestra música nacional. Con motivo de ‘El corregidor y la molinera’”, *España*, Madrid, 17-5-1917, 11.
- Nommick, Y.: “Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, XXI, 1 (junio 1998), 11-35.
- Nommick, Y.: “La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra (1940-1960)”, en Henares Cuéllar, I. et al. (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo, (1936-1956)*, Actas del Congreso Nacional celebrado en Granada, del 21 al 24 de febrero de 2000, vol. II, Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 9-30.
- Nommick, Y.: “Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d’analyse comparative”, en Jambou, L. (coord.): *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*, París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 291-306 (Musique/Écritures, Études).
- Martínez del Fresno, B.: “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en Casares, E. y C. Villanueva (eds.), *De música hispana et aliis*, miscelánea en homenaje al profesor José López-Calo, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990, vol. II, pp. 351-397.
- Pannain, G.: “Recension: Joaquín Nin”. *Il Pianoforte*, VIII, 10 (octubre de 1927), 351. Citado en Nicolodi, E.: “Un estudio comparativo entre Italia y España a principios del siglo XX”, en Nagore, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, p. 451 (Música Hispana. Textos. Estudios).
- Pedrell, F.: *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos...*, Barcelona: Imprenta de Henrich y C<sup>a</sup>, 1891.
- Pedrell, F.: “El nacionalismo en la música”, *El Imparcial*, Madrid, 11-5-1903, 4.
- Peña y Goñi, A.: “Crónica musical. Dos zortzicos y un recuerdo”, *El Imparcial*, Madrid, 4-2-1873, 3.

- Peña y Goñi, A.: "La música de Arrieta", reproducido en *La Época*, Madrid, 12-2-1894, 1.
- Pérez Zaldondo, G.: "La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)", *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), 467-487.
- Rivas Cherif, C. de: "El Tricornio. Crónica rimada del baile del Tricornio, representada triunfalmente en París, el 23 de Enero de 1920", *España*, Madrid, 28-2-1920, 12.
- Roda, C. de: "El nacionalismo en la música. Música española", *El Imparcial*, Madrid, 30-3-1903, 3.
- Roda, C. de: "El año musical. 1909", *España moderna*, 22, 255 (1-3-1910), 32.
- Salazar, A.: "La música en España. Madrid", *Revista musical hispano-americana*, VII, II época, 17-18-19 (julio-septiembre de 1915), 11-14.
- Salazar, A.: "El corregidor y la molinera (El sombrero de tres picos)", *Revista musical hispano-americana*, IX, IV época, 4 (abril de 1917a), 8-13.
- Salazar, A.: "Orquesta Sinfónica.- (Segunda serie de conciertos)", *Revista musical hispano-americana*, IX, IV época, XII (diciembre de 1917b), 11.
- Salazar, A.: "*El Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, y la crítica francesa", *El Sol*, Madrid, 4-6-1920, Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/19.
- Salazar, A.: "Los bailes rusos. Estreno de 'El sombrero de tres picos'. Un gran éxito en el Real", *El Sol*, Madrid, 6-4-1921. Recorte de prensa conservado en el Archivo Manuel de Falla, signatura P 6410/42.
- Salazar, A.: "La vida musical. Una obra ultramoderna: 'Circo', por Juan José Mantecón", *El Sol*, Madrid, 1-2-1923a, 4.
- Salazar, A.: "Teatro Real. 'La Dolores' del maestro Bretón", *El Sol*, Madrid, 26-1-1923b, 6.
- Salazar, A.: "El 'Concerto', de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad", *El Sol*, Madrid, 3-11-1927, 2.
- Salazar, A.: *La música contemporánea en España*, Madrid: La Nave, 1930a.
- Salazar, A.: "La vida musical. La nueva música española y los jóvenes", *El Sol*, Madrid, 7-2-1930b, 3.
- Salazar, A.: "La vida musical. In memoriam", *El Sol*, Madrid, 28-7-1932a, 2.
- Salazar, A.: "Nacionalismo y Universalidad. La dramática disyuntiva en la música española", *El Sol*, Madrid, 21-8-1932, 9.
- Salazar, A.: "La vida musical. La 'Sinfonía concertante' de Federico Elizalde. Haendel. Orquesta Sinfónica", *El Sol*, Madrid, 9-4-1936a, 5.
- Salazar, A.: "La vida musical. La XIV reunión de la S.I.M.C. en Barcelona", *El Sol*, Madrid, 9-5-1936b, 2.
- Straus, J. N.: "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music", *The Journal of Musicology*, 9, 4 (otoño 1991), 430-447.

- Torres, E.: “Caminos paralelos: Manuel de Falla y la Europa de los nacionalismos musicales (1891-1939)”, en Nommick, Y. (ed.), *La Europa de los nacionalismos musicales*, Programa general de los VII Encuentros Manuel de Falla organizados por la Orquesta Ciudad de Granada y el Archivo Manuel de Falla y celebrados en Granada en noviembre de 2001, Granada: Archivo Manuel de Falla / Orquesta Ciudad de Granada, 2001, pp. 30-44.
- Torres, E.: “La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar”, *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1936*, en Nagore, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 265-285 (Música Hispana. Textos. Estudios)
- Turina, J.: “El maestro Joaquín Turina por Tomás Borrás”, *Por esos mundos*, Madrid, 1-2-1915, 206-208.
- Turina, J.: “Cómo se hace una obra” (Borrador). Citado en Morán Turina, A.: *Joaquín Turina a través de sus escritos*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid: Alianza, 1997, p. 289.
- Valladar, F. de P.: “El maestro Pedrell”, *La Albambra*, V, 101 (15-3-1902), 682-684.
- Villanueva, C.: “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas”, en Nagore, M., L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 221-264 (Música Hispana. Textos. Estudios).
- Villar, R.: “Orientación del arte musical en España”, *Por esos mundos*, Madrid, 1-8-1910, 208-209.
- Villar, R.: “Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles”, *Revista musical hispano-americana*, 2ª época, VII, 20-22 (octubre-diciembre 1915a), 2-4.
- Villar, R.: “Los grandes músicos españoles. Felipe Pedrell”, *La ilustración española y americana*, LIX, 46 (15-12-1915b), 954.
- Villar, R.: “Los grandes músicos españoles. Isaac Albéniz”, *La Esfera*, II, 103 (18-12-1915c), [13].
- Villar, R.: “La hispanización de los poemas sinfónicos. Músicos españoles. Óscar Esplá”, *La ilustración española y americana*, 60, 2 (15-1-1916), 11.
- Villar, R.: *Músicos españoles. (Compositores y directores de Orquesta)*, Madrid: Ediciones “Mateu”, 1918 [?].