

ESCRIBIR SOBRE MÚSICA: RECEPCIÓN Y PROYECCIÓN IDEOLÓGICA EN LA CRÍTICA MUSICAL DE LAS GOLONDRINAS (J. M. USANDIZAGA, 1914)

Esther López Ojeda
Universidad de La Rioja
estherlopezojeda@gmail.com

RESUMEN: El análisis de la prensa en torno al estreno de la zarzuela de *Las golondrinas* (1914) de J. M. Usandizaga proporciona importante información más allá de lo estrictamente musical. Los artículos periodísticos no solo hablan de música sino que influyen en la recepción de la obra, en su valoración y en la consideración del compositor. Así, escribir sobre música también tiene una proyección ideológica; recoge y genera determinada opinión. Las relaciones entre la música y el libreto (a cargo de los Martínez Sierra), la consideración del compositor como una celebridad, el debate en torno al nacionalismo y la música como creadora de identidad... son aspectos que surgen al escribir sobre *Las golondrinas* y que completan nuestro conocimiento de la zarzuela y del contexto musical y cultural en el que surge.

Palabras clave: prensa, ideología, Usandizaga, *Las golondrinas*, Martínez Sierra.

WRITING ABOUT MUSIC: RECEPTION AND IDEOLOGICAL PROJECTION IN THE MUSICAL CRITICISM OF "LAS GOLONDRINAS" (J. M. USANDIZAGA, 1914)

ABSTRACT: The analysis of the press around the premiere of the zarzuela *Las golondrinas* (1914) by J. M. Usandizaga provides important information beyond what is strictly musical. Newspaper articles not only talk about music but also influence the reception of the work, its evaluation and the composer's consideration. Thus, writing about music also has an ideological projection, generate opinion. The relationships between music and the *libretto* (by

Martínez Sierra), the composer's consideration as a celebrity, the debate around nationalism and music as a creator of identity ... are aspects that arise when writing about *Las golondrinas* and that complete our knowledge of the zarzuela and of the musical and cultural context in which it arises.

Keywords: Press, ideology, Usandizaga, *Las golondrinas*, Martínez Sierra.

Recibido: 1 de abril de 2020

Aceptado: 26 de noviembre de 2020

En 1914 se estrenó en Madrid la zarzuela *Las golondrinas* con música de José María Usandizaga y libreto de la firma Martínez Sierra con tal repercusión que se convirtió en un hito cultural y social, testimonio que recogió la prensa y que, al mismo tiempo, condicionó la recepción del estreno, la proyección de la obra y del autor y su espacio en las corrientes estéticas e ideológicas del momento. Las funciones de divulgación y crítica, inherentes en el fondo a las relaciones entre publicaciones periódicas y música, se desarrollaron en modo sumo en las páginas de noticias y artículos de opinión procedentes de diferentes periódicos, revistas, programas de mano... que se leyeron en distintas localidades: Madrid –donde se estrenó la zarzuela el 5 de febrero– y las ciudades en las que recaló su representación en su posterior gira artística por diferentes provincias durante los siguientes cuatro meses: Zaragoza, Barcelona, Bilbao, San Sebastián... La profusión de testimonios publicados en ese marco temporal, de febrero a junio de 1914, revela aspectos sumamente interesantes sobre cuestiones críticas e ideológicas que se formularon con ocasión de su estreno y que proporcionan, desde un punto de vista más general, una aproximación a la vida social y cultural del momento.

Por ello, partiendo de la tesis de que la crítica musical forma parte de un discurso institucionalizado global¹, proponemos en estas páginas un acercamiento a los textos sobre el estreno de *Las golondrinas* para analizar las ideas que con-

1. Tesis razonada y extendida en las investigaciones sobre música y prensa que aparece tanto en publicaciones específicas sobre el tema, como los estudios recopilados en *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Cascudo, T. y Palacios, M. (eds.), Sevilla 2011, los publicados bajo el título *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Cascudo, T. y Gan Quesada, G. (eds.), Logroño 2017, o los referidos ya a la segunda mitad del siglo XX del volumen *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa: pasado, presente y... ¿futuro?*, De La Ossa Martínez (ed.), Almería 2018, obras que por su especificidad se han constituido en referentes en esta materia, como también aparece en artículos y publicaciones que no teniendo a la crítica musical en prensa como su objeto de estudio sí se valen de ella en la investigación. Cfr. cercanos al tema que analizamos: Morel Borotra, N., *La ópera vasca (1884-1937)*. "Y el arte vasco bajó de las montañas", edición de J. A. Zubikarai, Bilbao 2006, o Etcharry, S., "Identidad nacionalista en el Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques

dicionan tanto la manera en que se escribe la crítica musical, como la repercusión de lo escrito en lo referente a la recepción del compositor y a la valoración de la propia obra y que, en el fondo, manifiesta el ensamblaje de estos discursos con las premisas que se discuten en el vasto contexto ideológico de principios del siglo XX, especialmente en lo referente a la construcción del concepto de la patria o lo nacional. Son argumentos explícitos o velados que configuran lo que hemos denominado proyección ideológica, considerada esta en sentido amplio y relacionada, aun tratando la práctica musical, con la representación e influencia de unas ideas conectadas con la política, la economía, lo social y cultural. Argumentos que surgen de discursos consagrados como hegemónicos o que pretenden llegar a serlo y que participan del debate en torno al nacionalismo y la construcción de una identidad. Precisamente en estos aspectos las cuestiones estéticas tienen un significado destacado –bien sean referencias objetivas en cuanto a la construcción formal y su posible aproximación a la producción de otros países y a corrientes de actualidad en su momento como el Modernismo o referencias subjetivas, relacionadas con el gusto y lo considerado moderno–, pues constituyen una herramienta para la identificación con ciertos autores, obras y flujos creativos que configuran las señas de identidad de un grupo social. Por ello, el modo en que se percibe y se difunde el estreno de *Las golondrinas* impulsa en cierta medida la dialéctica sobre temas ideológicos y estéticos, participa de alguna manera en una determinada construcción social y es una herramienta creadora de identidad junto a otros discursos extramusicales a los que refuerza.

En consecuencia, para abordar dichos aspectos comenzamos el análisis cuestionándonos la relevancia de la prensa y la consideración musical en el contexto en el que se compone la zarzuela de Usandizaga, pues nos dará una idea de la proyección de los textos analizados. También señalamos su proceso de creación, resultado de la reelaboración y del cambio de código (literario-musical) de obras anteriores, apuntado por parte de la crítica musical. Los apartados siguientes están enfocados desde un punto de vista ideológico en relación con la definición de lo nacional y la identificación grupal con dicho concepto que, en el caso de *Las golondrinas*, genera un proceso en el que desde el encumbramiento del compositor se llega al debate de la creación de una música nacional, a propiciar la necesidad de unión de las clases sociales o a la valoración de los espectáculos musicales y sus condiciones técnicas, entre otros aspectos diversos. Demuestra así, todo ello, el éxito de difusión de la crítica musical, su capacidad para fortalecer tópicos identitarios y su vinculación con las cuestiones culturales debatidas en la época. Sin duda, se escribió mucho sobre el estreno de *Las golondrinas* lo que facilitó el intercambio de ideas, ge-

(1905) de José María Usandizaga: del material temático a su organización formal”, *The String Quartet in Spain*, Heine, C. y González, J. M. (eds.), Berna 2016, pp. 519-554.

neró expectativas y fomentó el conocimiento de la obra. Su popularidad fue tal que la Compañía Francesa Gramophone realizó una grabación de la misma dos meses después de su estreno madrileño.

1. Escribir sobre música: auge de música y prensa

Tanto la música como la prensa, impulsadas por el auge alcanzado en la segunda mitad del siglo XIX, están muy presentes en la sociedad de principios del siglo XX. Escribir sobre música no es un hecho insólito pues la música se conforma como uno de los pilares fundamentales de la estética modernista, y no solo impregna el resto de manifestaciones artísticas sino que también arraiga en la vida cotidiana: la música se tiene muy en cuenta en la pintura, la arquitectura, o la literatura², por ejemplo; en un ámbito diferente, deja su impronta en el desarrollo urbano en el que se destinan espacios para ensayos y representaciones (dando así respuesta a las nuevas demandas sobre lugares para la sociabilidad de una población que diferencia el ámbito profesional y privado del ocio); asimismo, no podía ser de otro modo, forma parte de las costumbres sociales y culturales pues proliferan asociaciones musicales en torno a liceos, casinos, bandas, orquestas, orfeones... frecuentados por un amplio sector social, al mismo tiempo que se siguen organizando veladas domésticas de una forma más restringida; además, el ocio cultural cuenta con la música: café cantante, zarzuela y ópera, teatro lírico, etc. a lo que se suma una especial pasión, compartida por todas las clases sociales, por el baile (chotis, mazurca, pasodoble, habanera...). Aunque no todos los elementos sean novedosos sí que se adaptan a las nuevas inquietudes que tienen muy en cuenta a la música³. Ciertamente los comienzos del siglo XX heredan la preeminencia que la música y la literatura habían tenido en el siglo XIX, de ahí que fuese frecuente escribir sobre música participando de esta actividad aficionados y profesionales, periodistas, escritores y músicos. En la prensa, a pesar de que no es desconocida una sección con consideraciones musicales, la música comienza a ganar un espacio cada vez más significativo. La ebullición musical de principios del siglo XX⁴ no

2. Sirvan como ejemplo en pintura Rusiñol y Picasso en España o Kupka y Kandinsky fuera del país; en arquitectura, Gaudí o El Lissitzky; y en literatura, Valle-Inclán o Rubén Darío, entre otros.

3. Del Moral Ruiz, C., "Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900". *Arbor* CLXIX, 666 (junio 2001), pp. 495-518.

4. Es un momento en el que podemos encontrar múltiples facetas relacionadas con la música. Casares se refiere a ellas con estas palabras que muestran la riqueza del panorama musical: "En el campo de la música aparecen en plena ebullición muchos temas: el sinfonismo, la música de cámara, la eterna discusión sobre la ópera, la reactivación de la zarzuela, la reflexión sobre nuestro ser musical, la conciencia de la existencia de una Europa más avanzada a la que se observa, una sabia reflexión musicológica, una música religiosa intentando agiornarse con el *Motu proprio*, y hasta la creación de una infraestructura musical que no exis-

se podía quedar al margen de las publicaciones periódicas, pues forma parte de la identidad ideológica y cultural.

La renovación de la imprenta en España, que a principios de siglo permite la tricomía que adoptará la estética modernista, y el impulso de la industria del papel, con la fundación de La Papelera Española en 1901, fomentó el consumo de papel y facilitó la transmisión de información escrita, cuyos resultados son notables en la segunda década del siglo propiciando el desarrollo de la prensa periódica⁵. Varios factores concurren en este momento: la disposición del público –la incorporación a la lectura de la clase media y el proletariado supusieron un aumento de lectores como nunca había ocurrido⁶–, el modelo de negocio y la modernización de la prensa, el auge de periódicos, su repercusión y la necesidad de difundir para potenciar el hábito de compra y lectura y el conocimiento de la realidad cultural europea con quien, en muchas ocasiones y a través de los intelectuales que se expresaron en periódicos y revistas, se compara el pensamiento y las manifestaciones culturales españolas⁷. Escribir sobre música se convierte en una actividad frecuente –precisamente, surge la Sociedad Editorial de Música en 1914 que facilita la difusión musical y potencia la opinión– y la repercusión de lo que se escribe sobre la música es cada vez mayor⁸.

tía. Estéticamente bullen el wagnerismo, el postromanticismo, el verismo, los nacionalismos progresivos, el regionalismo, el impresionismo, el neoclasicismo, y atisbos del expresionismo” (Casares, E., “La España musical de Manuel de Falla”. *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, Madrid 2017, pp. 685-724).

5. Botrel, J. F., *Libros y lectores en la España del siglo XX*. Rennes 2008, p. 6.

6. Mainer, J. C., “1900-1910: nueva literatura, nuevos públicos”. *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso (La crisis de la literatura como institución)*, 3, 1 (1987), pp. 103-133, esp. pp. 113-114.

7. Botrel, J. F.; Desvois, J. M., “Las condiciones de la producción cultural”, S. Salaün, C. Serrano (eds.), *1900 en España*. Madrid 1991, pp. 33-58.

8. Botrel señala cómo, a pesar de las disimilitudes territoriales, “En 1910, el mercado interior potencial del libro y de la prensa ya consta de 7,3 millones de alfabetizados mayores de 10 años (9,4 en 1920), con un proceso de resorción acelerada del analfabetismo femenino (de un 69 por 100 en 1900 a un 40 por 100 en 1930), y una progresiva generalización de la aptitud lectora entre los más jóvenes con la creciente escolarización” (Botrel, J. F., *Libros y lectores...*, p. 11). El estreno de *Las golondrinas* es cercano a esta fecha, por lo que podemos suponer la repercusión de lo publicado. Pero junto a este alcance lector también tenemos que considerar el número copioso de publicaciones que van surgiendo en esas mismas fechas: entre otras, *Álbum de música* o *Gaceta Musical (Información Musical)* en Barcelona, *Arte Musical-Revista Iberoamericana*, *Música: Álbum revista musical o Harmonía* en Madrid, *Teatro Real* gratuita para los abonados, *Aparte* en Alicante, *Mundial Música* en Valencia... además de las informaciones musicales que con carácter misceláneo se intercalan en la prensa periódica de interés general. Cfr. para mayor información sobre las revistas musicales: Giménez Rodríguez, F. J., “¡Mala copla! Partituras de teatro lírico en publicaciones periódicas españolas de principios del siglo XX: La Revista Música: Álbum revista musical (1917)”, *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*. Oviedo 2018, pp. 321-329.

En 1906, testigo de la renovación de la prensa, Rafael Mainar publicaba la siguiente reflexión: “El periódico independiente es hijo legítimo de la industria de periódicos; el periódico independiente –y todo, hasta la independencia, es relativo– no ha podido existir hasta que la hoja impresa no ha tenido que ser pensada para el público y con el público”⁹. Y para el público y con el público, teniendo en cuenta esa independencia relativa de quien escribe, se publican las noticias, crónicas, artículos... sobre el estreno de *Las golondrinas*, orientando la recepción de la obra y abriendo debates estéticos para el público, y recogiendo impresiones, testimonios y convirtiendo el estreno en un importante evento social que reafirma la identidad nacional, con el público. Por ello, el análisis de las fuentes hemerográficas, que por supuesto suma sus resultados a los de otros estudios musicales, ofrece una nueva focalización para abordar la realidad polifacética del fenómeno musical –de manera singular a principios del siglo XX por la relevancia tanto de la música como de la literatura, como hemos señalado, junto a la dificultad de encontrar otros testimonios inmediatos–, y constituye una fuente irremplazable que refleja el impacto que produce la recepción de la zarzuela en la cotidianidad musical y los condicionamientos estéticos y culturales del momento. En consecuencia, proponemos un acercamiento al estreno de *Las golondrinas* enmarcado dentro de los parámetros de la Historia cultural y social de la música y lo estructuramos en torno a ejes temáticos que recogen las tendencias ideológicas y de opinión¹⁰.

2. *Las golondrinas*: su estreno en la prensa

El 5 de febrero de 1914 se estrenó la zarzuela *Las golondrinas* en el Teatro Price de Madrid con música del compositor José María Usandizaga y libreto de la firma Gregorio Martínez Sierra. El texto del libreto nos conduce a dos asuntos sumamente interesantes; por un lado, la firma Martínez Sierra que agrupa tanto a Gregorio Martínez Sierra como a María Lejárraga, quien más adelante firmaría también con el nombre María Martínez Sierra, y de cuya colaboración, a pesar de que figuraba el nombre completo del marido, se hablaba así en la prensa en 1917:

Debajo del nombre de Martínez Sierra se encubren dos escritores que trabajan juntos y tan inseparables que ni ellos mismos podrían deslindar lo que a cada uno particularmente pertenece. Y esta observación

9. Mainar, R., *El arte del periodista*. Barcelona 2005, p. 126.

10. Los estudios sobre música y prensa en España comenzaron a ver la luz de una forma continuada a finales del siglo XX y han tenido un crecimiento exponencial a principios del siglo XXI siendo el objeto de estudio de congresos y tesis doctorales. En esta línea, merecen especial mención el proyecto “Música y Prensa en España: vaciado estudio y difusión on-line” de las Universidades de Oviedo, Granada y Autónoma de Barcelona, y el trabajo realizado desde la Sociedad Española de Musicología a través del grupo de trabajo Música y prensa.

[...] explica la misma obra artística del que llamamos Martínez Sierra y que de hecho son don Gregorio Martínez Sierra, de Lejárraga, y doña María de la O Lejárraga, de Martínez Sierra. La obra literaria de Martínez Sierra es de entrambos esposos¹¹.

Sin embargo, el devenir de las dos vidas y de su producción es extenso y la crítica literaria se ha ocupado del asunto de la autoría de esa enigmática firma Gregorio Martínez Sierra que, sin duda, artísticamente es espléndida: destaca, mencionando unos simples rasgos, la sensibilidad de María, su talento como traductora, su conciencia feminista y su compromiso social que la llevaron hasta la política, su capacidad para hacer una valoración de casi un siglo a través de sus memorias... y las habilidades como gestor de Gregorio, como director, su agudeza para emprender y supervisar... que les condujeron a ambos a una ingente producción literaria (teatral, en prosa, periodística...), a la fundación de importantes revistas y editoriales, a la actualización en España de obras clásicas y la introducción de autores señeros en el momento como Maeterlinck, a hacer deslumbrar el Teatro del Arte, a introducirse en el mundo de la música, a saltar a América con las representaciones y participar en las producciones cinematográficas... Efectivamente, la firma Gregorio Martínez Sierra es el distintivo de una colaboración, pero también hay momentos en los que la producción de María discurría por caminos solitarios. María fue quien trabajó con Usandizaga para componer *Las golondrinas* –y así lo afirma de forma explícita¹²– pese a que matiza “bien es verdad que Gregorio llevaba perfectamente, como él solo sabía hacerlo, la administración de las representaciones”¹³. Sin embargo, este hecho no alteró la firma “comercial” Gregorio Martínez Sierra con la que se lanzó al público. Precisamente, en relación con el tema que tratamos, el apellido Martínez Sierra servirá para promocionar a Usandizaga y que este consiga un espacio en la vida social y cultural madrileña –conformándose, tal y como se plasma en la prensa, en un reclamo para atraer público y lectores–, y el asunto conocido en la época sobre la autoría compartida plantea a quienes escriben sobre los Martínez Sierra a optar por cómo dirigirse a ellos, a tener en cuenta a María o

11. Cejador, J., “Martínez Sierra”, *La revista quincenal*, 14, Madrid, 25/07/1917, p. 484.

12. Según su propio testimonio: “En la adaptación de los cantables me ayudó mucho Cipriano Rivas Cheriff, pero todos los demás versos, tanto de *Las Golondrinas* como los de *La Llama* fueron míos” (Arozamena, J. M., *Joshemari Usandizaga y la Bella época donostiarra*. San Sebastián, 1969, p. 10). Véase también al respecto González Peña, M.^a L., *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño 2009.

13. Arozamena, J. M., *Joshemari Usandizaga...*, p. 11. En la misma carta de María aquí recogida se plasman más testimonios que indican expresamente el trabajo de la propia María Lejárraga con José María Usandizaga: “Algunas veces José María me pedía versos para hacer canciones...” (p. 10), “Cada día me pedía una cosa diferente” (p. 11), con esos pronombres en singular tan significativos que no reflejan el plural habitual con que suele dirigirse al matrimonio.

únicamente a Gregorio; consideraciones sociales todas ellas que emergen entre líneas en la crítica musical.

Y por otro lado, el segundo aspecto singular y sumamente atractivo del libreto es su amplio recorrido literario que se remonta hasta el año 1905 en el que se publicó la pieza teatral *Saltimbanquis*, que pertenece al volumen *Teatro de ensueño* de los Martínez Sierra, obra en la que también colaboraron los poetas Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, y el pintor y escritor Santiago Rusiñol, con un resultado preciosista que apela a todos los sentidos dentro de la estética del Modernismo. La obra recoge elementos de la corriente decadentista, alcanza gran musicalidad a través de la selección del léxico y recursos como sílabas contadas e intercala partituras que acompañan lo representado. Refleja, en el fondo, la ensoñación y el simbolismo propios de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sumándose a una corriente europea en la que predominaba la idea wagneriana de “obra de arte total” (con poemas, partituras, grecas...), la concepción teatral de Maeterlinck y en la línea de obras ya publicadas como *Tragedia de ensueño* de Valle-Inclán o *Teatro fantástico* de Benavente. *Saltimbanquis* recoge la historia de unos titiriteros desarrollada a través de un triángulo amoroso no correspondido: Puck ama a Cecilia –la muchacha que abandona la carreta de los comediantes y también a Puck por buscar éxitos mayores–, y Lina ama secretamente a Puck. La historia se desarrolla en dos espacios y en dos tiempos: el pasado, identificado con los viajes por los pueblos, la naturaleza, la pobreza pero también con la felicidad y la unidad “familiar” –sin tener realmente ese vínculo–; y el presente, una época de éxitos en un teatro estable de ciudad, lleno de nostalgia del pasado. El conflicto dramático se precipita cuando Cecilia vuelve a encontrarse con la compañía teatral y, en una escena con Puck, llena de amor, posesión y reproches, Puck la asfixia. Enloquecido, va a contárselo a Lina y ella le confiesa su amor incondicional.

Tres años después de la publicación de *Saltimbanquis*, Santiago Rusiñol publica su versión catalana titulada *Aucells de pas* en la que también colabora María Lejárraga. Rusiñol conoce de primera mano la estética modernista reflejada en la obra de los Martínez Sierra, pues fue el organizador de la primera fiesta modernista de Sitges, el primero en representar en España a Maeterlinck, estuvo en contacto con la modernidad parisina... sin embargo, optó por un cambio estético en *Aucells de pas* apartándose de la ensoñación, a grandes rasgos, en pro del realismo burgués, prescindiendo de muchos elementos poéticos y transformándolos en acción dramática, en la línea del teatro naturalista. En 1914 se reelaboran los materiales de *Saltimbanquis* y *Aucells de pas* en *Las golondrinas* de José María Usandizaga y María Lejárraga. La zarzuela recupera elementos sugerentes a través de la alegría del circo, se adapta la música al retrato psicológico de los personajes y se consigue gran dramatismo a través de líneas melódicas que se van repitiendo según los elementos temáticos que se quieren hacer presentes en la

escena¹⁴. Por todo ello, algunos artículos periodísticos hacen referencia a la obra primera de los Martínez Sierra y a Santiago Rusiñol; para comprender su significado, este recorrido es necesario¹⁵.

Ningún periodista podía advertir antes del estreno la enorme repercusión que iba a tener la obra y el movimiento de masas que se iba a originar en torno a Usandizaga¹⁶. Por ello, se anuncia la zarzuela dentro de unos térmi-

14. Igoa Mateos señala cómo los temas “emergen y reaparecen en estrecha relación con situaciones dramáticas similares, análogas o simétricas, o con caracteres concretos, o con la descripción de algún hecho (circo, pantomima)” (Igoa Mateos, E., “Las Golondrinas de J. M. Usandizaga. Análisis musical”. *Música y Educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 10 (30), 1997, pp. 19-29, esp. p. 29). Así, encontramos líneas melódicas que caracterizan a cada uno de los personajes principales (como “Caminar, caminar” para Puck, “Fuego de paja en el viento” para Cecilia, o “Me dices que ya no me quieres” para Lina, todos ellos en el Acto I), el entusiasmo y el asombro de la representación circense se configura en el Preludio, diseños melódicos en intervalos de tercera en modo menor marcan la nostalgia y la frustración de Cecilia mientras que en modo mayor subrayan la alegría asociada a Lina, el tono alegre y la intervención de los coros marcan la feria, especialmente en el Acto III se reelaboran los diseños temáticos musicales del Acto I para recrear el ambiente en el que los personajes, tras el regreso de Cecilia, están juntos de nuevo y para establecer el contraste entre el pasado de la carreta y el presente en el teatro, entre otros ejemplos que otorgan cierto carácter cíclico a la composición formal de la obra y que permiten repitiendo o anticipando estos elementos, a través de la relación temático-formal establecida, rememorar personajes y recrear situaciones y contextos.

15. *Las golondrinas* en 1929 –más allá del marco temporal de su estreno que analizamos en estas páginas– tuvo una nueva versión operística a cargo de Ramón Usandizaga, hermano de José María, tras la muerte prematura de este; en 1967 Juan de Orduña llevará *Las golondrinas* al cine. Estamos, por tanto, ante un ejemplo magnífico de adaptación de los materiales a diferentes códigos expresivos. Para profundizar en los cambios que se producen entre las diferentes versiones de la obra, consúltese principalmente: Cascudo, T., “Del ensueño a la realidad y de vuelta al ensueño: un estudio comparativo de *Saltimbanquis*, *Aucells de pas* y *Las golondrinas*”, *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño 2014, pp. 139-159. También López Ojeda, E., “Del teatro a la ópera: María Lejárraga y José María Usandizaga”, *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, 2 (2), 2013, pp. 63-69. Para el análisis musical de *Las golondrinas* la referencia ya señalada de Igoa Mateos.

16. Las fuentes consultadas –más de cien entre prensa, revistas y programas de mano– desde el estreno en febrero hasta el mes de junio se agrupan en torno a fechas significativas: en primer lugar, el anuncio del estreno; en segundo lugar, las crónicas del 6 de abril que hacen referencia al estreno del día anterior; en tercer lugar, las publicaciones cercanas al 14 de febrero, cuando se le hace un homenaje a los autores en el Hotel Palace de Madrid; en cuarto lugar, lo escrito sobre el 21 de febrero, la fecha en la que Usandizaga llega a su tierra natal, San Sebastián; en quinto lugar, hacia el 12 de junio con el estreno de la zarzuela en Bilbao. Antes del estreno en Bilbao recogemos testimonios en torno al 26 de abril sobre su representación en Zaragoza y próximos al 10 de mayo, sobre la de Barcelona. Después del mes de junio indudablemente se puede estudiar el rastro del espectáculo por otros lugares; ya no se trataría del estudio del estreno, aunque aportaría otros datos sumamente interesantes que exceden lo planteado en estas páginas. Nos centramos en la repercusión en la prensa de *Las golondrinas* hasta el mes de junio porque la fecha constituye un hito señalado y el cierre de un primer ciclo en su representación: el momento en el que Usandizaga llega hasta las dos capitales vascas más representativas para él y a las que le unen estrechos lazos afectivos. Sin duda, su proce-

nos esperables, divulgando sus bondades sin entrar en detalles que todavía no son conocidos pero con la suficiente chispa como para que resulte atractiva y atraiga espectadores. La información que se difunde gira en torno a tres ejes temáticos¹⁷. El primero es el testimonio del barítono principal, Sagi Barba, que en una entrevista previa el 11 de enero adelanta noticias de una actuación futura en el Teatro Price. La presencia de los Martínez Sierra en *Las golondrinas* hizo que a Usandizaga se le abrieran las puertas de dicho espacio y que fuera representado por una de las compañías más prestigiosas del momento, la de Emilio Sagi Barba y Luisa Vela –hecho conocido de sobra en los corrillos intelectuales y señalado incluso en la prensa después del estreno: Usandizaga se puso en contacto con Martínez Sierra “sirviéndole de introductor en el teatro de Price, que tiene la Compañía más a propósito para tales andanzas musicales” o la referencia a que “[Martínez Sierra] tuvo buen juicio de dar entrada al joven músico en el teatro Price”¹⁸-. El segundo bloque informativo es el que gira en

dencia influyó notablemente en los periódicos de ámbito local en el País Vasco, incluso antes de que allí se disfrutara de la zarzuela, pues se hacían eco de las críticas madrileñas de *Las golondrinas* generando una expectación grandiosa y cultivando cierto sentimiento patriótico abordado desde dos vertientes, una más regional en la que emocionalmente se enorgullecen del triunfo de un compositor de su tierra y otra más global, en la que ven su identidad proyectada en Madrid uno de los focos, junto a Barcelona, que marcan las tendencias y los debates críticos de la situación española del momento.

17. Recogemos en media docena de periódicos madrileños el anuncio de que se estrenará la zarzuela. La mayor parte de ellos publican textos anónimos y aparecen en la sección de espectáculos en el espacio reservado al Teatro Price. Un grupo de periódicos plasma con palabras idénticas una nota de prensa en la que se indica la fecha del estreno, hecho anecdótico pero relevante porque con su cita contribuyen a la promoción de la zarzuela (se programó para el miércoles 4 de febrero de 1914 pero ese día no había función en el Price y se estrenó al día siguiente). Son “Mañana...”, *El Correo Español*, Madrid, 04/02/1914, p. 2; “Guía de teatros. Price”, *El Imparcial*, Madrid, 04/02/1914, p. 5; y *El País (Diario Republicano)*, Madrid, 04/02/1914, p. 3. Información diferente publica el periódico *La Tribuna* (Madrid, 11/01/1914, firmado por T. B.) reflejando de forma escueta una entrevista a Sagi Barba en la que habla de sus proyectos, barítono de fama sobradamente conocida cuya presencia avala la obra que se llevará a escena. La ficha técnica completa de la zarzuela se publicó en “Entre bastidores”, *El Liberal*, Madrid, 02/02/1914, p. 3, tal y como recogeremos más adelante. Sin embargo, el artículo más significativo es “Maestros compositores. Usandizaga” de *El Heraldo de Madrid*, 05/02/1914, p. 1, con título (dato que destaca frente a los anteriores) pero sin firma, que presenta en este periódico de corte liberal y regenerador a Usandizaga en la misma portada incluida la foto de su busto de perfil. Ninguno de los periódicos anteriores había optado por una presentación de la zarzuela tan destacada. Y ninguno de los anteriores había elegido contenidos novedosos más allá de la información formal de la representación (exceptuando la breve entrevista a Sagi Barba donde la conversación no gira en torno a *Las golondrinas* sino que esta obra constituye uno más de sus proyectos). Es el periódico que más arriesga y apuesta por la zarzuela con la indicación explícita de su “soberbia partitura”.

18. Pedro Navarro, “Novedades teatrales. Price”, *España Nueva*, Madrid, 06/02/1914 (<https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2932&lang=es>, sin pág., consulta: 15/10/2020). Señala, entre otros aspectos, la relación Usandizaga-Martínez Sierra

torno a la puesta en escena de la obra haciendo mención de todos los elementos que la conforman: en cuanto al reparto, no solo indican quiénes son los actores principales sino que también, magnificando la actuación, señalan hasta once grupos de personajes, inciden en que la música es excepcional, y como aún no se conoce, apelan al número de instrumentistas (“banda en escena”, “orquesta aumentada considerablemente”); asimismo se indica dónde transcurren los actos y se mencionan las decoraciones, la sastrería...¹⁹. El tercer bloque es el que se corresponde con la presentación del compositor que, a pesar de haber llevado a los escenarios cuatro años antes la ópera *Mendi Mendiyan* (encargada por la Sociedad Coral de Bilbao) y de haber compuesto otras obras instrumentales y corales, no es especialmente conocido lejos de San Sebastián, su tierra natal²⁰. Pero este hecho se suple atendiendo a su juventud (“joven maestro vas-

a la que ya nos hemos referido: “Comprendió este [Usandizaga] que tales dudas sobre su labor podían surgir [en Madrid], y se apresuró a buscar medio de que el público de Madrid consagrarse con su aplauso los éxitos de Bilbao y San Sebastián. Dirigióse a Martínez Sierra en busca de un libreto y la protección necesaria para que le abrieran las puertas de un teatro madrileño. El aplaudido comediógrafo escuchó una audición pianística de algunas composiciones del músico vasco, ejecutadas por su autor, convenciéndose de su mucho talento y gran inspiración. Prestose, en consecuencia, a asociar su nombre al del novel músico” (obsérvese la ausencia de María Lejárraga en la audición en la que estuvieron ambos miembros del matrimonio presentes [Martínez Sierra, M., *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia 2000, p. 163]). Entre otros testimonios, recogemos el de la *Revista Musical Hispano-Americana* (febrero 2014, nº 2, p. 5, Miguel Salvador, “El drama lírico *Las Golondrinas*”) que incide en el mismo tema: “Lo que Martínez Sierra ha hecho con Usandizaga ha sido grande; jóvenes y viejos compositores conocen el calvario que el mendigar de puerta en puerta para lograr un estreno les ha supuesto; ¡cuántos se han desengañado y cuántos no escriben por ahorrarse el dolor moral de esta pordiosería! Martínez Sierra ha sabido utilizar el valor de su personalidad para ahorrar todo el martirio a Usandizaga”.

19. Sin duda, *El Liberal* (02/02/1914) ofrece una verdadera presentación técnica del espectáculo, como ya hemos señalado, sin explicaciones añadidas sobre Usandizaga –Martínez Sierra no necesita presentación– y optando por no incidir en la pareja de actores principales, Luisa Vela y Sagi Barba, frente a la opción de nombrar a toda la compañía buscando cierta grandilocuencia e intentando acentuar lo espectacular de la recepción de la obra: “Pasado mañana miércoles se verificará el estreno del drama lírico en tres actos, de Gregorio Martínez Sierra, música de José María Usandizaga, «Las golondrinas», con el siguiente reparto: Lina, Luisa Vela; Cecilia, Eva López; Leonor, Enriqueta Blanc; Una «ecuyére», Concepción Urdazpal; Puck, Emilio Sagi Barba; Roberto, Francisco Meana; Boby, Luis Llana; Juanito, Santos Asencio; Un caballero, Francisco Ruiz; Un «regisseur», José Alted; Un excéntrico, Mariano Piñuela; Un malabarista, Roberto Boti. «Ecuyéres», acróbatas, payasos, colombinas, moras, excéntricos, «pierretes» cuerpo de baile, espectadores, gente del pueblo y niños. Banda en escena. La acción del acto primero, en un pueblo de Castilla. La de los segundo y tercero, en un circo de una gran ciudad. La orquesta ha sido aumentada considerablemente. Se estrenarán tres decoraciones de Martínez Sari. La sastrería ha sido construida por la casa Vila. Se despachan billetes en contaduría.” Otros periódicos también optaron por esta información, aunque la despachan en unas breves líneas (sirva *La Época*, 02/02/1914, p. 3, como ejemplo).

20. Con *Las golondrinas* Usandizaga da el salto desde el País Vasco, donde se le considera un compositor señalado, a Madrid. Terminada su formación en París en 1906, regresa

co”, “un muchacho es casi aún pues solo tiene veinticinco años”²¹) y a que se encuentra en los comienzos de su carrera artística pero cuenta con precedentes que avalan su maestría (“El nuevo compositor es un extraordinario talento y se colocará prontamente al lado de los mejores de España”, “Ha estrenado ya una ópera vasca, y está reputado entre los profesionales como un genio músico que ha de entusiasmar a todo el mundo”²²). Usandizaga no es conocido pero Gregorio Martínez Sierra sí, y se menciona como garantía de calidad –se nombra a

y “participa activamente en la vida musical de su provincia [...] labrándose una pequeña reputación local [...] pero no aún ante el gran público” (Morel Borotra, *La ópera vasca...*, p. 189). Varias de sus composiciones se estrenaron en San Sebastián (había compuesto piezas para piano, piezas vocales, cuartetos, oberturas sinfónicas...). El estreno de la ópera *Mendi Mendiyan* en el Teatro de los Campos Elíseos de Bilbao en 1910 le consagró como compositor en su tierra: recibió felicitaciones oficiales, se publicó un arreglo para piano y tuvo “una repercusión social (impensable hoy) que desborda con amplitud el marco artístico” (Morel Borotra, p. 193). Al año siguiente se escenificó en San Sebastián con tal acogida que se considera un nuevo estreno de la obra: “la expectación que reinaba en toda Guipúzcoa era enorme. Los inteligentes, los aficionados y aún los que generalmente se muestran indiferentes ante espectáculos de esta índole esperaban con ansiedad la fecha del estreno. Flotaba en el ambiente [...] la esperanza de que el espíritu vasco en su aspecto artístico se lanzara al campo libre, a pleno sol, sin miedo a parecer humilde y rústico junto a las exuberancias y hermosuras de las artes que no llevan alma vasca en sus entrañas. Y el arte vasco bajó de las montañas” (“El Orfeón Donostiarra y la pastoral Mendi-Mendiyan”, *Euskalerrriaren Alde: Revista de Cultura Vasca*, I, 1911, p. 227). Sin embargo, no trascendió el éxito en el contexto madrileño aunque sirvió para que Usandizaga buscara hacerse un hueco en la capital de la mano de los Martínez Sierra.

21. *La Tribuna*, 11/01/1914, para la primera cita y *Heraldo de Madrid*, 05/02/1914, para la segunda. Son los mismos argumentos que aparecen en las crónicas del estreno (cfr. *España Nueva*, 06/02/1914; *La Correspondencia de España*, Madrid, 06/02/1914, p. 5; “Impresiones teatrales. Los estrenos. Price. *Las Golondrinas*”, *ABC*, Madrid, 06/02/1914, p. 8; etc.). Aun así, apelar a su juventud tiene diferentes connotaciones en la prensa regionalista del País Vasco que en el resto del país. Allí, si se menciona (no aparece en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 07/02/1914, entre otros periódicos), adquiere tintes de orgullo y triunfo: “Juventud triunfante” (*La Tarde*, Bilbao, 12/06/1914) o “nuevo(s) músico(s) vasco(s)” (*Euzkadi*, Bilbao, 13/06/1914, esta fuente y la anterior, *on line*, en: <https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2932&lang=es>, sin pág., consulta: 15/10/2020), pues se escribe sobre un compositor sobradamente conocido, frente a las implicaciones de la palabra en la prensa madrileña, zaragozana o barcelonesa donde la referencia a la juventud se sitúa entre las primeras informaciones de los artículos y, aun siendo un dato certero –Usandizaga había comenzado a cosechar éxitos alrededor de sus veinte años– justifica por qué la crítica musical de estos lugares no se había ocupado de él con anterioridad y supone, por su edad, que son los comienzos de su carrera artística.

22. Estas dos últimas citas de *La Tribuna*, 11/01/1914. Con el nombre de *Nendi Mendián* aparece la referencia a *Mendi Mendiyan* en diferentes periódicos (*Heraldo de Madrid*, 05/02/1914; *España Nueva*, 06/02/1914), en un ejemplo de intercambio de informaciones entre críticos (bien aparezcan los textos de forma anónima o firmados) que ponen también en entredicho cuánto de original tiene lo publicado y que muestra el desconocimiento de la obra y, por ende, del autor desde el ámbito madrileño. El día después del estreno de *Las golondrinas*, Gonzalo González señala en la portada de *El Globo* que *Las golondrinas* es

Gregorio, no a los Martínez Sierra en plural ni a María en particular, obviando su trabajo en el libreto y contribuyendo a que ella sea la gran olvidada en los testimonios—.

La mención al origen vasco de Usandizaga será constante; quizá por esta insistencia desde Madrid se exalta indirectamente el entusiasmo desmedido que se desatará en San Sebastián cuando el compositor visite la ciudad después del estreno. Sagi Barba en su entrevista también menciona actuaciones en operetas de Martín de Eugenio y Luna y Vives, y de ninguno se indica su procedencia, por lo que señalar que Usandizaga es vasco se convierte una carta de presentación:

Una nota biográfica, de mayor o menor extensión según los casos, indica a los lectores el lugar de origen del creador, un aspecto relevante en aquel contexto. Así puede saber el público de los conciertos populares que una serie de músicos a los que conoce porque viven y trabajan en Madrid proceden en realidad de otros lugares del territorio español²³.

Efectivamente, Usandizaga se había trasladado a Madrid dos meses antes del estreno y vivía en el domicilio de los Martínez Sierra conformando una comunidad de trabajo, talento y cuidados (por la débil salud de Usandizaga). “Le tuve viviendo en mi casa de Madrid más de dos meses mientras preparábamos el estreno de *Las golondrinas*”, señala María, “y después del estreno triunfal, porque él, con embriaguez pueril, no podía arrancarse a los deleites del éxito y de la vida madrileña, al halago de los aplausos y a la adulación de la gente entre bastidores”²⁴.

Junto a su procedencia, intentando aportar información que respalde el éxito de la zarzuela, se publican datos sobre la formación del compositor: sus estudios en la Schola cantorum de París durante seis años y su formación en composición con Vincent d’Indy, lo que se plasmará en la “soberbia partitura de *Las golondrinas*”, la valoración subjetiva más audaz sin que se haya estrenado la zarzuela, a la que ya nos hemos referido. Al día siguiente, tras el éxito del estreno, la crítica desplegará todo su conocimiento y sus valoraciones sobre Usandizaga. Pero entonces, críticos y público ya han asistido a la representación.

su primera producción (G. González, “La temporada teatral. *Las golondrinas*”, *El Globo*, 06/02/1914, p. 1).

23. Martínez del Fresno, B., “Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)”, *Quintana*, 10, 2011, pp. 29-63, esp. p. 40.

24. Arozamena, J. M., *Joshemari Usandizaga...*, p. 9 y Martínez Sierra, M., *Gregorio y yo...*, p. 164.

3. Crónica y crítica musical del estreno

La repercusión mediática del estreno fue grandiosa²⁵ y numerosos rotativos imprimen al mismo tiempo sus textos sobre *Las golondrinas* en los que se escribe sobre la actuación, exaltándola, y sobre otros muchos aspectos culturales que describen el contexto histórico en el que surge. El estreno fue un éxito “delirante, frenético, brutal” (ABC), “el triunfo de anoche fue de los que hacen época; uno de los más grandes que hemos presenciado en Madrid” (*Diario Universal*), “Las golondrinas de Price nos han arrullado con sus trinos de majestuosidad y grandeza” (*El Radical*), con repeticiones de números en medio de la obra por petición del público (el coro del primer acto antes de pasar al segundo, la pantomima central...) y con diversas valoraciones de la partitura que refuerzan, en general, su entidad como drama lírico: “fastuosidad para las armonizaciones, sin rendirse al trabajo fácil, ni un instante, de convertir la orquesta en un guitarrón”, “se destacan las líneas melódicas con limpidez” (*Heraldo de Madrid*), “Usandizaga descubre un brioso temperamento dramático” (ABC), “dominio absoluto de la composición orquestal” (*La Correspondencia de España*), se alaban los giros populares, los coros, la pantomima, etc., aunque también se hace alguna mención a recitativos un poco forzados, líneas melódicas a veces no espontáneas y alguna opinión en la línea del *Diario Universal* que pide prudencia hasta que el compositor se consolide y demuestre su valía con el tiempo. “Usandizaga, menudo de cuerpo, pálido, el rostro emocionado pero firme el mirar frente a aquella imponente masa de espectadores subyugados, salió a escena innúmeras veces” (*El Universo*)²⁶.

A través de los textos periodísticos podría reconstruirse la actuación, con referencias a los coros de la primera y tercera parte, la pantomima, la orquestación... Una crítica musical en la que no nos detenemos porque ya ha sido recogida en otras publicaciones²⁷. Sin embargo, valoraciones subjetivas que se adentran en un terreno más ideológico que musical merecen ser analizadas,

25. Sirve como ejemplo lo publicado en los siguientes periódicos el 6 de febrero de 1914 con valoraciones perspicaces teniendo en cuenta la inmediatez del estreno: *El Heraldo de Madrid*, *España Nueva*, *Diario de la Marina*, *La Correspondencia de España*, *El Conservador*, *ABC*, *Diario Universal*, *La Mañana*, *El Radical*, *El Mundo*, *El País*, *La Tribuna* y *El Correo Español*, entre otros. Agradezco enormemente al Archivo Vasco de la Música ERESBIL la consulta de sus fondos.

26. Todas las referencias son del 06/02/1914. Las fuentes no citadas hasta ahora son: Alejandro Miquis, “Los estrenos. *Las golondrinas*. Price”, *Diario Universal*; Julio Romano, “*Las Golondrinas* en Price”, *El Radical*, Madrid (ambas fuentes *on line* en <https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2932&lang=es>, sin pág., consulta: 15/10/2020); Caramanchel, “Estrenos. *Las Golondrinas*”, *La Correspondencia de España*, p. 5; S. A. “Vida teatral. Price. *Las golondrinas*”, *Heraldo de Madrid*, p. 2; Víctor Espinós, *El Universo*, Madrid, en Arozamena, J. M., *Joshemari Usandizaga...*, p. 247.

27. Remitimos a Martínez Sierra, M., *Gregorio y yo...*, pp. 162-177; Montero Alonso, J., *Usandizaga*. Madrid 1995, pp. 86-95; Arozamena, J. M., *Joshemari Usandizaga...*, pp. 225-271.

pues conforman cierto posicionamiento cultural y social que marca a la prensa y a sus lectores. En este sentido, esa proyección ideológica la estructuramos en torno a tres apartados: lo relativo a la persona de Usandizaga, en primer lugar, lo relacionado con la identidad y la conciencia de pertenencia colectiva aludiendo a la patria, en segundo lugar, y lo relacionado con lo social y la necesidad de crear una imagen, en último lugar –sin supremacía de un bloque temático sobre otro–.

3.1. *El hombre: la necesidad de crear un ídolo*

Las referencias a Usandizaga muestran un proceso de identificación del público con el compositor. La repetición de su lugar de procedencia insistiendo en que es vasco se convierte en un recurso, bajo este nuevo enfoque en el análisis, que permite que receptores procedentes de diferentes zonas geográficas se identifiquen con él: los vascos, a quienes suscita interés por ser considerado un compatriota, pero también los madrileños, que lo reconocen cercano por su presencia ligada a los Martínez Sierra y porque lo han conocido en los espectáculos y círculos intelectuales de la ciudad junto al matrimonio y su área de influencia. De esta forma, no hay ningún impedimento para que Usandizaga pueda ser valorado como prototipo de compositor nacional; los celos y las diferencias territoriales se superan y no presenta problemas la identificación del público con él, en un proceso que poco a poco se va consolidando para ensalzarlo como un ídolo.

Esta proyección que se construye sobre Usandizaga necesita un discurso que lo ensalce más allá del que se genera con el estreno de *Las golondrinas*. De hecho, el estreno no deja de ser un hecho puntual aunque la prensa lo convierte en detonante de expectativas y ovaciones en fechas cercanas suscitando, por repetición, la admiración de los receptores hacia el compositor. Y los primeros en proporcionar este discurso serán precisamente los Martínez Sierra quienes, no solo apoyaron a Usandizaga para estrenar la zarzuela²⁸, sino que también colaboraron activamente en este proceso de engrandecimiento. Su convocatoria y su presencia era suficiente para atraer a los espectadores y a la prensa –lo que de nuevo repercute en el público mediante la lectura de los artículos–, tanto a las representaciones –con un enfoque general, amplio, sin restricciones– como a los banquetes, veladas y especialmente a los homenajes a Usandizaga, actos de gran consideración y envergadura social –dirigidos a grupos selectos (intelectuales, empresarios, directores de instituciones, políticos...) cuyas actividades

28. “Fiados en mi palabra de que la música era admirable, los eminentes artistas señores Sagi Barba y Luisa Vela, con generosidad y arranque poco comunes, se apresuraron a aceptar la obra aún no terminada”, expresa Gregorio en su discurso en el homenaje en el Hotel Palace el 14 de febrero de 1914 (Arozamena, J. M., *Joshemari Usandizaga...*, p. 254).

sociales también repercutían en las clases más populares por la divulgación en la prensa, no solo a través de crónicas sino mediante artículos con regusto de prensa del corazón (con qué parejas aparecen los invitados, vestidos²⁹) apoyados por fotografías y testimonios—.

El 14 de febrero se organizó el primer homenaje a los autores de *Las golondrinas* en el Hotel Palace de Madrid, nueve días después de su estreno. La prensa, que prácticamente había dejado de publicar sobre la primera actuación, retoma de nuevo los elogios a Usandizaga con motivo del homenaje, anunciándolo desde el día 11 de febrero (*La Mañana, Mundo Gráfico...*), publicando las crónicas del homenaje el día 15 (*La Mañana, El Debate, Blanco y Negro, Vida Escolar...*) y sus posteriores coletazos hasta el día 22 de febrero (el día 18 reaparece en *Mundo Gráfico*, el día 22 en *Blanco y Negro...*), y se seguirá hablando de Usandizaga a principios de marzo³⁰. Por tanto, el compositor y la propia zarzuela, con la excusa del estreno y los homenajes, están presentes entre los lectores de prensa de manera más o menos continuada durante varios meses. La repercusión, en consecuencia, es enorme y se ha logrado escribiendo sobre música en la prensa.

Los propios homenajeados, concededores además de la buena repercusión de estos actos en sus carreras artísticas posteriores, colaboran en el acto. Es un momento de divulgación, de relaciones sociales y de reconocimientos, no solo a Usandizaga y Martínez Sierra sino también al círculo de invitados. Del matrimonio de escritores la prensa solo nombra a Gregorio como agasajado, aunque conocemos por las memorias de María que ella estuvo presente en estos actos sociales (el estreno, los homenajes); socialmente fue Gregorio la imagen pública de la faceta literaria de los Martínez Sierra en estos momentos pero, aun así, en un acto tan destacado como un homenaje en el que los presentes conocen la colaboración creativa entre ellos, es significativo que no se la nombre. Solo

29. “El hermoso salón de fiestas del Hotel Palace rebosaba de un público selectísimo, que embellecían y alegraban lindísimas *dilettanti*, alguna ¡y! con trajes de primavera...”; “Las mesas estaban coquetonamente adornadas con violetas, y guirnaldas de hojas de laurel se entrecruzaban bajo el cielo raso del salón. El té champagne estuvo espléndidamente servido, con prodigalidad de sandwiches, pasteles, pastas, dulces, vinos y naranjadas.”, etc. (R. Alhambra, “Festival en honor a Usandizaga”, *El Debate*, 15/02/1914. En la misma línea de lo publicado en *Euzkadi*, Bilbao, 15/02/1914, donde se pregunta a Usandizaga si tiene novia (esta referencia y la anterior, *on line*, en: <https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2932&lang=es>, sin pág., consulta: 15/10/2020). Realmente, se cuidaron hasta los últimos detalles: las servilletas de papel que se proporcionaron, dobladas en triángulo y decoradas en las esquinas, tenían grabadas con una hermosa caligrafía roja el nombre “Las golondrinas” (la belleza del librito de mano y de detalles como la servilleta pueden consultarse en el archivo ERESBIL).

30. Por esas fechas la prensa regional del País Vasco recoge el homenaje al compositor en San Sebastián (de forma extensa, con fotografías), que se llevó a cabo el 21 de febrero, y la prensa madrileña se hace eco con informaciones más breves del acto. Usandizaga sigue estando presente en las publicaciones periódicas y entre los lectores.

aparece como “la señora de Martínez Sierra” que acude con él al acto (teniendo que ser ella también la homenajeada), con la misma referencia que otras esposas que también fueron acompañantes (lamentablemente, ninguna mujer se cita como invitada principal por méritos propios más allá de tener un título nobiliario) e incluso, entre todos los artículos que hemos consultado, no hemos encontrado fotografías de María³¹.

31. Al homenaje acudieron “Jacinto Benavente, el ministro de Fomento y los señores Gómez de Baquero, Acebal, Amado y varios otros de la Comisión organizadora. Entre los concurrentes figuraban el ministro de Instrucción pública, el señor Ramos Carrión, los maestros Bretón, Serrano (D. E.) y Lleó, y D. Francisco Pacheco, por el Círculo de Bellas Artes: el presidente del Orfeón Donostiarra, D. Javier Peña y Goñi, y una Comisión de aquella agrupación; el concejal de San Sebastián Sr. Sansinenea, en representación del alcalde, que se encuentra enfermo, y una Comisión de aquel Ayuntamiento; los señores Dicenta, Ibarra, Allende, Álvarez Quintero (D. Pedro y don Joaquín), Arniches, Larrubiera, Saint-Aubin, Tabuyo (D. M. y D. J.), Salaverría, Yánez, marqués de Velilla de Ebro, Vives, Soutullo, Nieto, Jiménez, León (don R.), Linares Rivas, Insúa, Hernández Catá, Luna, Arruej, Ródenas, Icaza, Zayas, Thuillier, Busca, Blanco, Rovira y Serra, Fesser, Cendra, Blay, Larregla, Arzadun y Hoyos; toda la compañía del teatro del Price, con el Sr. Sagi Barba, y numerosas representaciones de Sociedades artísticas vascongadas y de las colonias bilbaína y donostiarra. También asistieron, además de la señora de Martínez Sierra, las marquesas de los Álamos y Padovanes; las marquesas de Torrubia y Almaraz, y las señoras y señoritas de Ibarra, Cortázar, Isasi, Barandica, Rengifo, Arrueta, Peña, Dorda, Acha, Eizaguirre, Vega de Seoane y otras muchas”... (Fernando Herce, “Homenaje a Usandizaga”, *La Mañana*, 15/02/1914, p. 2). Se acompaña el reportaje con fotos de Usandizaga y de Gregorio, pero no de María y se refiere al evento como “homenaje organizado en honor de Gregorio Martínez Sierra y José María Usandizaga”. La descripción que aparece en *Euzkadi*, 15/02/1914, es parecida e indica cómo hay unas mesas en el centro para los homenajeados y para las autoridades más importantes y en las mesas cercanas están el resto de invitados, entre ellos “la esposa de Martínez Sierra”. En *El Imparcial* (“Por el arte español. Un homenaje”, 15/02/1914, p. 2) después de la descripción del espacio y de los invitados masculinos, se dedica un párrafo a las “señoras”: “De señoras, asistieron, además de la señora de Martínez Sierra, [...]”. La misma denominación se utiliza para María en *La Correspondencia de España* (“Homenaje artístico: Martínez Sierra y Usandizaga”, Madrid, 15/02/1914, p. 1) a quien se sitúa en el listado de invitados. El día 20 de febrero varios músicos y amigos obsequian a Usandizaga con una comida por su éxito y se invita al “exquisito poeta Martínez Sierra, que fue felicadísimo”, en calidad de escritor del libreto, sin la presencia de María (“En honor de Usandizaga”, *El País, Diario Republicano*, 21/02/1914, p. 1). Tampoco se le cita ni aparece la imagen de María en la fotografía ni en el artículo de Ángel María Castell “Un gran músico. El maestro Usandizaga” en *Blanco y Negro*, Madrid, 15/02/1914, p. 14, donde el centro de la página lo ocupa una imagen de estudio de gran tamaño con Gregorio, “autor del libreto de *Las Golondrinas*”, sentado y Usandizaga de pie a su lado. Ni aparece María en las fotografías de Foto Duque en *Blanco y Negro*, Madrid, 22/02/1914, p. 35, donde se señalan con un número Usandizaga y Gregorio para poder ser identificados y se indica que se encuentran, según el pie de foto, con “los concurrentes al homenaje que se celebró en el Hotel Palace”. El periódico *ABC* (Madrid, 14/02/1964, Ángel Monteagudo, “Con *Las Golondrinas* se creyó que iba a nacer la ópera española”, pp. 23 y 28) recoge décadas después varias imágenes que reflejan el éxito de Usandizaga con esta zarzuela: Sagi Barba, Luisa Vela, Gregorio y Usandizaga; Usandizaga firmando autógrafos a admiradores y admiradoras (en esta ocasión sí que aparecen mujeres); Usandizaga con otros músicos... y en ninguna de ellas está María; entre otros ejemplos. Por

La sensibilidad de los Martínez Sierra en sus producciones literarias y en sus proyectos editoriales se plasma también en el homenaje. Y así, se elabora un cuidado librito de mano, con el programa del acto y como recuerdo de él, con gran belleza en contenido y forma. El programa anuncia la “Lectura de unas cuartillas por Gregorio Martínez Sierra” y la interpretación de fragmentos musicales compuestos por Usandizaga: *Mendi Mendiyan* y *Fantasía Vascongada* tocados por el propio compositor al piano –con la mención de Casa Dotesio que cede el piano y que encuentra en el acto una buena ocasión de publicidad–, y el Preludio del tercer acto y la Pantomima de *Las golondrinas* “ejecutados por la Orquesta del Teatro Price, bajo la dirección del Maestro Martínez”. Además se incluye una página manuscrita de Gregorio, con la reproducción de la intervención final de Colombina en la Pantomima de *Las golondrinas* en la que el personaje pide el aplauso del público por la alegoría del amor que acaban de representar, y una partitura manuscrita de Usandizaga donde recoge cuatro compases musicales también de la Pantomima.

Las palabras que declama Gregorio en su discurso son alabanzas a Usandizaga, insistiendo en que él quiere quedar en segundo plano –aunque realmente menciona su trabajo como autor del texto (a pesar de que conocemos la labor de María) y su coordinación indispensable para que la zarzuela se representara– y apunta: “No hagan ustedes caso del programa; la fiesta que hoy nos reúne es exclusivamente en honor de Usandizaga. Para él es en esta ocasión toda la gloria y todo el aplauso”, “... su arte es ese poder de sugestión indispensable al autor dramático. Su música es perfecta y sabia, desde luego, pero ante todo y sobre todo es escénica” (con esta valoración final tan certera, pues constituye el mayor logro de *Las golondrinas*); las melodías “tenían el formidable y misterioso poder de sugestión característico del verdadero autor dramático”³²... Y, lo más importante, este discurso no se dirigió solo a los asistentes sino que lo recogió y divulgó la prensa: “Las cuartillas que leyó el Sr. Martínez Sierra fueron muy discretas, sacando de la mano al maestro Usandizaga para que recibiera los aplausos todos y retirándose él a segundo término”³³ se publica junto a la descripción de todo el evento. Por lo que los periódicos contribuyen de este modo una vez más a extender socialmente la excepcionalidad de Usandizaga, a pesar de que por su carácter más tímido y retraído él no ha emitido ninguna valoración de su obra y se ha dedicado a tocar el piano, la faceta en la que sabe brillar.

otro lado, el elenco de personalidades mostrado en las descripciones del homenaje indica cómo también es importante para las familias más pudientes asistir al evento, para poder ser nombrados en la prensa y que se les relacione con el resto de asistentes. Con esta difusión, el estreno de *Las golondrinas* se configura como un evento social y cultural que atañe a todas las clases sociales.

32. Recogido en su totalidad en Arozamena, J. M., *Joshemari Usandizaga...*, pp. 254-255 y de forma parcial y parafraseado en la prensa del día 15 de febrero de 1914.

33. *El Debate*, 15/02/1914.

Usandizaga no tenía un carácter extrovertido pero era consciente de la fama que se estaba forjando en torno a su persona, y la admitía con gusto³⁴. Fama que se potenciaba desde la prensa de diversas maneras: “¿No has ido a ver *Las golondrinas*...? Pues ni tienes afición musical, ni gusto, ni sentido común... ni vergüenza... [...] ¡Qué portento, qué maravilla... qué brutalidad!”³⁵, se publica el 15 de febrero después del homenaje.

Esta actitud de Martínez Sierra de colocarse detrás de Usandizaga propicia que la prensa realce la música por encima del libreto. El escritor insiste en que si tiene fallos la música se deberá a carencias del libreto en el que basa. Muy pocos artículos hacen referencia a *Saltimbanquis* y *Aucells de pas*³⁶, y por supuesto

34. María Lejárraga en sus memorias señala: “la Fortuna le había dado de una vez todo su tesoro; los triunfos del teatro, sobre todo de teatro lírico, no se parecen a ningún otro; en ellos hay de todo, ruido de aplausos, frenesí de lisonja, repetición noche tras noche de la exaltación inicial, expresión hiperbólica del entusiasmo de intérpretes y parásitos que surgen como setas en noche de lluvia entre bastidores, halagos de mujeres –¡en una obra lírica toman parte tantas segundas tiples que están anhelando salir del coro!–, persecución de desconocidos libretistas que suspiran por romper el anónimo..., hipérbole, halago...” (Martínez Sierra, M., *Gregorio y yo...*, p. 172).

35. *Vida Escolar*, 15/02/1914.

36. Sí que aparecen las obras literarias en un puñado de artículos procedentes de periódicos y revistas especializadas, pero no representan un número significativo respecto al total de fuentes consultadas. Las diferentes orientaciones ideológicas y el estilo de cada una de ellas no se muestran relevantes en lo que se refiere al contenido que tratamos. Así, en *La Lectura Dominical*, (P. Caballero, 14/02/1914, p. 10) se nombra a *Saltimbanquis* solo para indicar que tiene “los suficientes elementos para que un indudable temperamento como el de Usandizaga encontrase asunto para su inspiración”. Ese mismo día, en *El Mentidero* (Madrid, 14/02/1914, “Don Golondrino”, p. 9) se publican unas líneas jocosas y burlescas en las que se hace referencia a *Saltimbanquis* y *Aucells de pas*: “El golondrino de D. Celestino, u séase de Santiago Rusiñol, es Martínez Serrucho. Le tradujo [...] *Aves de paso*, o como quien dice, ahuecó el ala, y con el argumento de esa obra de D. Celestino [...] estrenó la obra *más original* que puedan imaginarse: *Las golondrinas*”. En un tono más serio, tanto en *Euskal-Erria*, *Revista Vascongada* (Clave de Fa, “*Las Golondrinas*”, San Sebastián, 15/02/1914, p. 101) como en *El Debate*, 15/02/1914 se hace referencia a la obra literaria en la que se basa la zarzuela, aunque sin indicar su título original, sin mencionar tampoco la versión catalana de Rusiñol y señalando que Gregorio no la pudo representar en su momento a pesar de sus intentos (argumento de falsa modestia que utilizó también Gregorio en el discurso del homenaje de Usandizaga –*Euzkadi*, Bilbao, 15/02/1914– y que desmiente Saläun (“Introducción”, G. Martínez Sierra, *Teatro de Ensueño*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 13) y la habilidad escénica conocida de Gregorio. Algunos artículos de la prensa catalana, por cercanía con Rusiñol, señalan el origen de *Las golondrinas* en una obra literaria de Martínez Sierra que Rusiñol tradujo al catalán y que se había representado cinco años antes que esta en el Teatro Novedades (J., “*Las Golondrinas*, El libro”, *Noticiero Universal*, Barcelona, 08/05/1914, o Emilio Tintorer, “Semana teatral”, *Las Noticias*, Barcelona, 11/05/1914, ambas *on line* en <https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2932&lang=es>, sin pág., consulta: 15/10/2020). En *La Correspondencia de España*, Madrid, 15/02/1914, p. 1, se recoge una parte del discurso de Gregorio en el homenaje que no suele reproducirse, la referente a que el libreto procede de *Teatro de Ensueño* (aunque la referencia exacta es de *Saltimbanquis* dentro del volumen que sí lleva ese nombre)

sin nombrar a María, aunque sí que hemos encontrado una crítica más acertada de la literatura de Martínez Sierra, por encima de sus palabras de falsa modestia, donde se señala que “por exigencias de la escena y aficiones del público hace realismo pero sabe hacer ensueño”³⁷.

Cada uno de los elementos que vamos señalando son pasos que avanzan en la consideración de Usandizaga como un ídolo. Tras la identificación del público con el compositor, que veíamos al principio, y tras configurar un discurso público que lo ensalza, se avanza en otro terreno, el de divulgar su imagen. Su carácter y su aspecto no eran precisamente muy potentes en relación con la sobredimensión de su figura que se estaba produciendo:

José María Usandizaga era un chiquillo. Cuando le encontramos tenía veinticuatro años, pero representaba mucha menos edad. Era pequeño, desmedrado, enfermizo, cojeaba levemente. Tuberculoso desde la infancia, solo el solícito cuidado maternal lograba ir conservándole la vida. Era su espíritu infantil como su cuerpo; había vivido aislado del mundo como dentro de un fanal hecho de cariño y admiración...³⁸

La prensa optó por la divulgación de una misma fotografía de Usandizaga, repetida hasta la saciedad, en la que aparece su busto de perfil izquierdo. Sin duda es su foto preponderante e incluso, sobre ella, se realiza alguna caricatura. La fotografía se tomó en el estudio de Benjamín Resines en San Sebastián, quien se anunciaba como fotógrafo de la Casa Real. La imagen se utiliza como presentación y para reconocimiento del público, aunque alguna otra fotografía relacionada con momentos emblemáticos también se imprimió en revistas y prensa (con Guridi, a quien le une su condición de vasco, en los homenajes, con la compañía teatral...).

Por ello, incluso la debilidad de Usandizaga no fue una carencia en el proceso de construcción personal que se estaba consolidando en torno a su figura, sino que sirvió para arroparle y ensalzarle. No tuvo una vida de lujos, ni escandalosa, ni de amantes y se menciona constantemente su juventud indicando que tiene todo por hacer, que le espera un futuro brillante; argumentos propicios para favorecer la construcción heroica de su imagen personal. La sociedad plasma en Usandizaga cierta necesidad de crear un ídolo cultural. Hasta tal punto que llega a publicarse en la prensa la siguiente reflexión en la que no se ve la naturaleza enfermiza del compositor como un escollo, aquejado siempre de tuberculosis, sino como un asunto al que se le puede dar solución entre

y que Rusiñol lo tradujo al catalán. Aun así, las referencias a *Saltimbanquis* y *Aucells de pas* no son relevantes.

37. *El Debate*, 15/02/1914.

38. Martínez Sierra, M., *Gregorio y yo...*, p. 163.

todos para la estabilidad del héroe ya consolidado –sorprendente fundamentalmente porque se publica solo catorce días después del estreno–:

Para robustecer su cuerpo, Joshe Mari busca con frecuencia la montaña. Lejos de las ciudades, en pequeñas aldeas, pasa grandes temporadas buscando aire y buscando sol. Algunos desvencijados caseríos han sido morada del eminente músico durante muchos meses. ¿No os parece, lectores, que bien podíamos construir entre todos una casita alegre en plena montaña mendi-mendiyan, para que en ella Joshe Mari pudiera encontrar a torrentes de oxígeno vivificador que le es imprescindible?... Por si la idea se lleva a efecto, ahí va el nombre que a la casita hemos de poner: Egaberak. Y si os parece mejor: Nichaguak... Ambos nombres vascos, traducidos a la lengua castellana, quieren decir *Las golondrinas*.³⁹

En este proceso creativo de la imagen, Usandizaga ya se ha configurado como un ídolo. Y como tal es recibido cuando regresa a San Sebastián el 21 de febrero de 1914. En la estación de tren le esperaban miles de personas⁴⁰, tantas que colapsaron las vías y se hundió por el peso el suelo de dos salas. Al tren le costó llegar y a Usandizaga salir del vagón.

[...] sufrí horriblemente al temer por la preciosa vida de Joshe Mari entre empujones, apretones, abrazos, vítores y aclamaciones. Debí quedar estrujado y faltó poco para que le ahogaran. Por mucho que triunfe en lo sucesivo, jamás logrará un espectáculo tan hermoso en su propia brutalidad⁴¹

Brutalidad que se considera amigable y que va seguida de pasacalles en coche por la ciudad, con paradas en los edificios más significativos, rodeado de música y discursos, hasta la cena al anochecer en el Hotel María Cristina a la que acudieron, como en el homenaje madrileño, las personalidades más representativas. Sin duda, se le trata como un héroe, como un ídolo. Y se genera, precisamente por ello, un desplazamiento en el que lo personal es público, en el que lo privado ya pertenece a la colectividad –en este sentido, se publica en la prensa, por ejemplo, el telegrama que Usandizaga había mandado al alcalde–.

El compositor se ha convertido en muy poco tiempo en un ídolo cultural⁴² –especialmente en el País Vasco– y de él se dice que tiene un arte “varonil,

39. *El Pueblo Vasco*, 18/02/1914.

40. Siete mil, indica Arozamena (*Joshemari Usandizaga...*, p. 257).

41. *El Pueblo Vasco*, 23/02/1914.

42. Principalmente y de forma intensa en su tierra natal, pero también se le sobrevalora en ciertos textos de los periódicos madrileños que publican fragmentos como este: “Estreno, éxito, ¡chin chin! ¡pon pon! Usandizaga, banquetes, Usandizaga, homenaje, Usandizaga, más banquetes, Usandizaga, viajes triunfales. Usandizaga, más éxitos, Usandizaga, Usandizaga,

severo, clásico⁴³, valoraciones sumamente significativas. Se relaciona de esta manera el genio con el héroe y con la masculinidad, destacando tanto su faceta como hombre como su propia creación en un proceso en el que de la obra se pasa a la persona y viceversa. Se menciona lo clásico, enlazando con el pasado, como valor, en el fondo estableciendo relaciones con las raíces. Y se plasma, después de conocer todo el proceso de construcción del ídolo, cómo en Usandizaga lo masculino no deriva en lo viril sino en lo universal.

Construida y conocida ya su imagen se utiliza en anuncios periodísticos:

LA PREOCUPACIÓN DE USANDIZAGA

Al llegar a Zaragoza, el maestro Usandizaga traía una preocupación.

En Madrid, en San Sebastián, en todas partes, había oído decir que en nuestra población existe una cosa fenomenal, estupenda: una casa comercial que vende puños, camisas, calcetines, corbatas, medias, bastones, boquillas, petacas y objetos de fantasía de tan superior calidad y a precios tan ínfimos que comprar en ella es como jugar con premio asegurado.

Por eso su primera visita fue para la Antigua casa de Sola (Coso, 27. Junto al Casino Mercantil)⁴⁴

A pesar del gracejo y la anécdota de la publicidad, dos aspectos son dignos de destacar: por una parte, la identificación de Usandizaga con la elegancia, la calidad –materializando la construcción del ídolo cultural– y, por otra parte, el éxito fulgurante de *Las golondrinas* y de la proyección de la propia persona de Usandizaga. Apenas habían transcurrido dos meses desde el estreno hasta la llegada de la representación a Zaragoza y, por cómo está formulado el anuncio, quienes lo publicitan reconocen perfectamente tanto al compositor como ídolo cultural como el éxito de la zarzuela, sabiendo que los lectores también lo harán.

En su conjunto, es la respuesta social al tratamiento singular que la prensa ha dado al estreno de *Las golondrinas* y al compositor, configurando la imagen de un ídolo cultural en un breve lapso de tiempo y consiguiendo incluso un movimiento de masas que lo exalte.

Usandizaga, Usandizaga... (Aquí pongan ustedes Usandizaga hasta que se cansen" (El Duende de la Colegiata, *El Duende*, Madrid, 19/04/1914, pp. 12-13); u "¡Ojo, músicos! El joven vasco trabaja, y os vais a llevar pronto un disgusto mayor que el de *Las Golondrinas*, porque Usandizaga vale mucho" (*El Mentidero*, Madrid, 16/05/1914, p. 8); o el hecho de que el público grita su apellido insistentemente en las representaciones de *Las golondrinas* aunque el compositor no esté presente (A., "*Las golondrinas*", *La Correspondencia de España*, Madrid, 02/05/1914, pág. 4).

43. *La Gaceta del Norte*, 07/02/1914; la misma expresión que aparece en *ABC* recogido en *Euskal Erria. Revista Vascongada*, 15/02/1914, p. 110.

44. *La Juventud*, Zaragoza, 26/04/1914.

3.2. *La patria, lo nacional*

La crítica musical del estreno de la zarzuela participa de la controversia ideológica a cerca de la identidad nacional del momento, en un contexto en el que el debate sobre las construcciones teóricas de patria y nación tiene un amplio recorrido desde el siglo XIX. La pérdida de las colonias españolas, con una crisis generalizada que también concernió a la música y al periodismo, acució la búsqueda de factores que revitalizaran el país y dieran una solución al “problema de España”. La música colaboró en esta ardua empresa como una construcción cultural con capacidad para refrendar cuestiones políticas –tomando en consideración factores muy variados: desde los elementos formales a los temas y la crítica–, con contradicciones, eso sí, pero las mismas que aparecen en otras manifestaciones culturales, en los debates filosóficos y en el resto de la sociedad, con posturas variables y en constante transformación. En esta coyuntura se escribe la crítica musical de *Las golondrinas* permeable a la intención de redefinir el estado-nación y a fomentar los elementos que conforman la identidad nacional, acorde con el contexto histórico al que pertenece. El propio Usandizaga, a quien al encumbrarlo se ha convertido en una imagen a la que respetar e imitar, tiene como valores la Patria y el Arte (“Doce años ha salía de San Sebastián un jovencito vasco, en cuyo espíritu vibraban al unísono dos tiernos amores: el de la Patria y el del Arte, y caminaba rumbo a París”⁴⁵). En un momento en el que son bien conocidos los presupuestos regeneracionistas, las propuestas nacionalistas han sido ampliamente extendidas, la hegemonía musical de países como Italia, Francia y Alemania ha generado admiradores y detractores claros, París se ha constituido en un foco de atracción cultural... la crítica de la zarzuela de Usandizaga se orienta hacia las relaciones entre lo regional, lo nacional y lo internacional. Se vincula lo regional con lo local (ligado al folclore, a la canción popular), lo nacional se considera sin entidad propia y lo internacional aparece por la influencia de corrientes estéticas europeas en España y por la necesidad de que se reconozcan referentes españoles fuera del país. Constantemente se alude a estos tres grandes conceptos:

[El estreno de *Las golondrinas*] Marca un camino: el camino de la exaltación del arte lírico nacional. [...] Este Usandizaga es un músico joven, vascongado, procedente, por sus estudios y disciplinas, de la escuela francesa. Vicente d’Indy y la Schola Cantorum le han formado. Las lecturas y audiciones de los compositores contemporáneos, media docena de años en aquel ambiente, le han educado la afición y moldeado el ideal; pero las escenas líricas de su tierra –tan ricas, tan variadas– son el fondo de su primera materia. Es un buscador de oro de la melodía po-

45. V. Contreras en *El Correo Español*, 06/02/1914.

pular, del ritmo campesino, y en su alquitara se concretan y destilan los aromas frescos, sanos, españoles, de las flores que esmaltan el folklore⁴⁶.

La construcción nacional no se debilita por el auge de los regionalismos y la divulgación del folclore particular, sino que se considera que el desarrollo de la música local contribuye al enaltecimiento de lo nacional; de ahí, la estimación a las referencias a la tierra vasca de Usandizaga. El País Vasco, efectivamente, gozaba de un contexto de progreso y modernización impulsado por el desarrollo económico e industrial, que exaltó el folclore autóctono precisamente como seña de identidad frente al resto del país –respaldado por los beneficios turísticos (San Sebastián conecta con Francia y otras ciudades costeras españolas con un ocio cosmopolita europeo característico de la *Belle Époque*) y de difusión del nacionalismo vasco–, pero la idea de creación de un nacionalismo español engloba y hace suyas estas propuestas⁴⁷. Así lo reconocía R. Villar en el periódico *El País* en 1914, detallando cómo “En el actual florecimiento de la música española, en sus aspectos de cámara, sinfónica y dramática (compositores y ejecutantes), los vasconavarros tienen, actualmente, una representación brillantísima”, mencionando a Usandizaga entre los compositores pero también los apellidos de pianistas, organistas, compositores de obras religiosas y críticos, coleccionistas de cantos populares, orfeones, y señalando otras provincias:

Y lo mismo ocurre en Cataluña, Valencia y Madrid, en cuyas poblaciones vive una pléyade de compositores notabilísimos oscurecidos por la avalancha de vulgaridad musical y literaria que pulula por los teatros de Madrid hace ya bastantes años. Sí, señores; hay músicos, hay compositores con ideales elevados y arrestos suficientes para cambiar los derroteros del arte musical en España. El caso de Usandizaga es bien

46. Publicado en *El Universo* y recogido en *Euskal Erria*, 15/02/1914, p. 107. Otros artículos también recogen la referencia explícita a lo regional, nacional e internacional: “Sucedía, sin embargo, que sus aspiraciones habían crecido con el genio y pretendían salir de la región donde nació, ocultando el maestro sus propósitos de llegar a Madrid, como oculta hoy sus deseos de traspasar la frontera, mirando hacia París...” (Ezequiel Endériz, *Mundo Gráfico*, 18/02/1914, p. 7).

47. En la crónica del estreno en *El Heraldo de Madrid*, 06/02/1914, tras insistir en que Usandizaga es vasco y en que rememora en su música a su tierra, se añade: “nosotros, como españoles, estamos satisfechísimos de la revelación de un artista nuestro, de la talla del autor musicográfico de *Las golondrinas*”. Tampoco tiene impedimento en verlo así la prensa regional vasca, orgullosa de que uno de los suyos sea referente nacional: “Un clamoroso éxito de Usandizaga. Llegará a ser el primer músico español”, es el titular de *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, 06/02/1914, por ejemplo, y en el texto añade: “pronto llegará a ocupar el primer puesto entre los músicos españoles”, con ese trasvase natural entre las categorías de lo regional y lo nacional. El paso de un ámbito a otro se señala más en la prensa vasca que en la madrileña, no podía ser de otro modo al hablar de un compositor con el que comparten procedencia: *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 07/02/1914 publica: “aun cuando Usandizaga ya lo era para nosotros, faltaba que el juicio nuestro, de los de casa, de los suyos, lo sancionara un público incapaz de dejarse arrastrar por la fuerza dominadora de la simpatía y el cariño”.

elocuente, y la actitud muy consoladora del público, que todas las noches llena el Circo de Price, ovacionando al ilustre compositor vasco, revela que sabe apreciar el mérito de los artistas y que está sediento de algo más que de las bazofias que suelen servir por esos teatros⁴⁸.

Paradójicamente, se señala la relación de Usandizaga con el folclore vasco en *Las golondrinas* a pesar de que es la obra en la que más se aleja de él –la ópera *Mendi Mendiyan*, su participación en las *Fiestas Euskaras...* sí tenían mucho que decir en este sentido⁴⁹. Su mención, por tanto, se relaciona más con la construcción de la categoría de lo regional utilizada como argumento para la identificación nacional que con un análisis musical minucioso. Aun así, sí que *Las golondrinas* conecta con el pueblo con ritmos de habaneras, vals, coplas líricas, canciones populares (“Quisiera ser tan alta como la Luna”)... que generan cuadros con gran plasticidad en algunos momentos –como la recreación de la música circense o la feria– que recuerdan a las estampas costumbristas con una idealización de lo popular y con la impresión de que se conforman como una identidad independiente dentro de la obra (quizá por eso, y por su lugar en la estructura de la zarzuela –el número de la feria cierra el Acto I, por ejemplo– suscitaron ovaciones y requirieron la presencia del compositor en el escenario). La representación de la feria es la representación de la fiesta que, como tal, apela en el imaginario colectivo a la unidad, uno de los valores demandados en pro de la creación de la identidad nacional. También goza de cierto carácter musical independiente la pantomima central de la obra, sobre la que acertadamente publicaba el periódico *ABC*: “este número musical, puede, desintegrándolo de las zarzuelas, colocarse al lado de las mejores piezas de concierto de los programas más selectísimos”⁵⁰ y, efectivamente, desde el estreno de *Las golondrinas* la música de la pantomima ha estado viva hasta nuestros días como pieza instrumental.

El éxito musical de *Las golondrinas* se transforma en una cuestión política; se considera un triunfo vasco y una valiosa aportación al paradigma español, con una particular permeabilidad entre las categorías regional y nacional. Así lo muestran la presencia y las declaraciones en prensa de las autoridades vascas (alcaldes, representantes provinciales, presidentes de los orfeones...) en los homenajes a Usandizaga, quienes manifiestan interés en que lo vasco forme parte de la identidad nacional. En este proceso, un primer paso es la identificación de los vascos con Usandizaga –tema en el que insiste la prensa con vehemencia: “se han celebrado otros muchos actos que revelan la unanimidad con que el

48. R. Villar, *El País*, recogido en *Euskal Erria*, 15/02/1914, pp. 110-111.

49. “¿Dije que, a pesar de la enseñanza de d’Indi y de la Scola Cantorum, en la música de Usandizaga no se huye ni se niega el carácter español?... Bueno es que conste, y sépase que los motivos despiertan el eco de nuestras canciones y de los graciosos ritmos que acompañan el flautín y el tamboril de Vasconia”, publica *El Heraldo de Madrid*, 06/02/1914.

50. *ABC*, 06/02/1914.

pueblo de San Sebastián celebra como propios los éxitos maravillosos de su hijo predilecto⁵¹– y un segundo paso es convertirlo en referencia nacional, tal y como se recoge en el discurso del alcalde de San Sebastián, el Sr. Uhagon: “En nombre del Ayuntamiento de San Sebastián, felicita a Usandizaga, a quien –dice– considerábamos como una gloria regional, hay que saludar ahora como una gloria de España, de nuestra querida Patria”⁵² (expresiones significativas en un contexto de exaltación cultural del nacionalismo vasco).

Aún así, a pesar de esta facilidad en el trasvase de elementos que configuran la identidad de la categoría regional y nacional, las suspicacias y estereotipos también salen a la luz. Por encima de la pretendida unidad en ambos ámbitos, encontramos menciones en la prensa madrileña que demuestran cómo, desde la capital, San Sebastián es un lugar lejano del que no se siguen las novedades culturales (Usandizaga “ya en su país había estrenado una ópera vasca” que en Madrid no se conoce), pues “el rabioso regionalismo eúskaro hizo que dudáramos de los desmesurados elogios que los colegas del Norte estampaban en honor del maestro Usandizaga”, aunque se utilizan ciertos circunloquios estereotipados como alabanza de lo vasco (“es hijo de San Sebastián de pura raza”) y concesiones como “Sabido es que no hay pueblo en España que sienta curiosidad y admiración mayor por la música que esa tierra grandiosa y abrupta del Norte”, y se hace valer la apertura cultural madrileña apelando a que la ciudad acoge “al joven que viene de una región que juzga a los madrileños hostiles a ciertas manifestaciones de arte”⁵³.

Por otro lado, la corriente de opinión más difundida y explícita tiene que ver con la relación de *Las golondrinas* y la creación de una música nacional. Numerosos artículos refieren que el arte lírico español está en decadencia –tema recurrente, por otra parte, desde finales del siglo XIX– y con su insistencia suscitan, por repetición, la necesidad de cambio y de nuevos patrones que, unidos a las nuevas perspectivas que divulgan sobre *Las golondrinas*, sugieren la zarzuela de Usandizaga como modelo de la nueva música española. La crítica teatral y musical de lo representado hasta el momento abunda en los artículos del estreno de *Las golondrinas*:

En España el arte lírico teatral está en completa decadencia, tanto por la falta de ambiente propicio para el cultivo de ese género, como por la escasez de maestros de verdadero fuste, y por el desaliento que

51. Clave de Fa, *Euskal Erria*, 28/02/1914, p. 183.

52. “Banquete en honor a Usandizaga. Los autores de *Las golondrinas* son aclamados constantemente. Martínez Sierra envía unas cuartillas”, *El Pueblo Vasco* (San Sebastián), 24 de febrero de 1914 (<https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/Pagina.aspx?moduleID=2932&lang=es>, sin pág., consulta: 15/10/2020)

53. Las citas pertenecen, por orden, a los siguientes periódicos: Luis Brun (31/03/1914), *Nuestro Tiempo. Revista mensual*, Madrid, Abril 1914, p. 63; *España Nueva*, Madrid, 06/02/1914; *Blanco y Negro*, Madrid, 15/02/1914; *Mundo Gráfico*, Madrid, 18/02/1914, p. 7; y *La Mañana*, Madrid, 15/02/1914.

en los pocos que podrían producir algo grande, algo de mérito, causan esa despectiva actitud general para con la música española, que tantos desengaños y tantos sinsabores ha motivado, aun en hombres de muy firme voluntad y tenaces para la lucha.⁵⁴

En el fondo, es una crítica a la necesidad de creación de un género en el que proyectar una imagen nacional con la que identificarse y con la que mostrarse internacionalmente, teniendo en cuenta la ausencia de una ópera nacional de referencia, las producciones invadidas de gustos extranjeros (“exóticos”⁵⁵, como los denomina Miquis) y la degradación de los patrones nacionales.

¡Hay que ver que llevamos no sé los años ya, en que, desde la aparición en nuestros teatros de *La viuda alegre*, se han sucedido una serie de operetas, de sosadas de gran espectáculo, acompañadas de la inevitable colección de vales lánguidos, fatigosísimos; y si las primeras de la serie nos causaron impresión porque la orquesta estaba tratada con cierta gracia o porque el argumento contrastaba con los que hasta allí habían sido “el pan de cada día”, habíamos llegado a tal degeneración, a tal repetición, que eran intolerables aquellos vales, aquellas cortes imaginarias y tanta cursilería! No cabía duda de que teníamos autores dramáticos y músicos de mayor fuste que los que hacían esas mamarrachadas.⁵⁶

En la misma línea, se hace referencia “a las zarzuelitas sin substancia y a los sainetitos de sensiblera acción, que van consumiendo la poca vida que le queda al género chico, y que nos mantienen cuando vamos al teatro en pleno *bostezo*”⁵⁷ y a que Usandizaga “ha puesto en los horizontes de nuestro exhausto arte lírico risueños optimismos”, valorando que “se le achacaba al público indiferencia a la dramática musical y era por falta de artistas” y que marca el camino para otros compositores que “aprovecharán esta corriente propicia para acometer de una vez con todo el entusiasmo la implantación de la ópera española, libre de vergonzosa tutela de nuestro primer teatro lírico, cuyo ambiente más bien malogra que favorece el propósito”⁵⁸. Respecto a este tema la prensa sigue dos argumentos: cargar contra la degradación de los

54. Publicado en *El Liberal*, recogido en *Euskal Erria*, 15/02/1914, p. 108.

55. Con este adjetivo Alejandro Miquis se refiere a las influencias francesas que impiden el desarrollo de lo autóctono: “quiero atenerme a la frase que *Clarín* escribió con ocasión de otro estreno memorable: “Cultivemos nuestro jardín”; y en este caso es justo cultivarle, aunque él esté lleno de plantas francesas: no son los menos estimables los jardines en que, contra el clima a veces, y no es este completamente el caso de la partitura de *Las golondrinas*, se cultivan y aclimatan plantas exóticas” (*Diario Universal*, 06/02/1914).

56. Miguel Salvador, “El drama lírico Las golondrinas. Unas cuantas notas críticas”, *Revista Musical Hispano-Americana*, febrero 1914, p. 4.

57. Floridor, *Blanco y Negro*, Madrid, 22/02/1914, p. 36.

58. *Blanco y Negro*, Madrid, 15/02/1914, p. 33.

espectáculos españoles, por un lado, y ensalzar a Usandizaga, por otro, para concluir que “Con *Las golondrinas* vislumbramos un posible resurgimiento de un género enterrado”⁵⁹.

En este contexto, la prensa descubre a Usandizaga como quien ha dado “el primer paso firme hacia la creación de la llamada ópera española”⁶⁰ –hipérbole que no obvia a otros compositores españoles que lo acompañan en dicha empresa⁶¹–. Sus influencias musicales francesas no son un inconveniente sino que se valoran como una oportunidad, relacionando la categoría internacional con la nacional. Así, “ha estudiado en la «Scola cantorum», de París, durante seis años, y con el ilustre Vincent d’Indi, la composición, circunstancia que se advierte pronto en la soberbia partitura de *Las golondrinas*” o “Con esa educación artística, forzosamente había de resultar un cultivador de la moderna estética musical”⁶². Sin embargo, por alguna referencia concreta, parece que en la tarea de exaltar a Usandizaga se admiten precisamente las únicas influencias francesas que son conocidas por el público sobre la formación del compositor⁶³ aunque no faltan, por supuesto, las referencias a Debussy, admirado por antonomasia, y otros compositores de renombre (Dukas, Rabel)⁶⁴. Aun así, la aproximación a la música extranjera es un halago: de la pantomima, por ejem-

59. *Mundo Gráfico*, 18/02//1914, p. 4.

60. *Heraldo de Madrid*, 06/02/1914.

61. “Hay en la actualidad, aparte de los maestros que ya gozan de la caricia del aplauso y de la estimación de sus nombres, que no hay para qué citar, una bien orientada juventud, de la que podemos envanecernos, y que recientemente, en los conciertos de música española celebrados en París, llevó gallardamente nuestra representación. Conrado del Campo, Granados, Pérez Casas, Arregui, Turina, Manen, ¿quiénes más indicados para renovar esta zarzuela grande de tan gloriosa tradición pero que se nos cae de vieja la pobre, dándole la modernidad que necesita?” (*ABC*, 06/02/1914), con esa necesidad que se marca de que lo nacional tenga repercusión internacional. Respecto al argumento de que es el inicio del camino de la construcción de la ópera española, también lo repiten los diarios de provincias, como el *Diario de Avisos de Zaragoza* (26/04/1914): “el primer paso dado en serio hacia la resolución de este interesante problema de la ópera española [...] muerta la castiza zarzuela grande y desaparecidos aquellos que fueron sus ilustres paladines”.

62. *Heraldo de Madrid*, 06/02/1914 y 05/02/1914.

63. Esas que parecen burlonas humoradas de los Strauss, en *Salomé*; de los Dukass, en producciones que no se acercan a su admirable *Aprendiz de brujo*, y las terribles monsergas orquestales y de la voz, fatalmente matadoras, como en *Barba azul*, no forman la manera de Usandizaga. Dentro de una verdadera fastuosidad para las armonizaciones, sin rendirse al trabajo fácil, ni un instante, de convertir la orquesta en un guitarrón, la composición de Usandizaga resulta transparente, no oculta las ideas o la falta de ideas; se destacan las líneas melódicas con limpidez, y no sale el espectador, después de asistir a la representación, con el cerebro convertido en un horno de grillos ni abrumado cual saldría después de escuchar durante cinco horas la conferencia de un profundísimo y cavernoso metafísico” (*Heraldo de Madrid*, 06/02/1914).

64. De quienes prácticamente solo se hace referencia a su nombre, sin más matizaciones sobre la música. *ABC*, Madrid, 06/02/1914 y *Blanco y Negro*, 15/02/1914, p. 14, por ejemplo.

plo, se dice que “tiene toda la ciencia de los compositores franceses contemporáneos”. La categoría de lo internacional, en este sentido, recogida más de las enseñanzas que recibió Usandizaga que del panorama musical del momento, se interrelaciona con la categoría nacional enriqueciendo las posibilidades del compositor para crear un género propiamente español (*Las golondrinas* destaca por la “abundancia de ideas, siempre claras, de abolengo español, a pesar de las influencias extranjeras de técnica y por la excelente composición total del drama” o, en su homenaje, “la fantasía vascongada y la jota, nos confirmaron que Usandizaga será un Albéniz. El Impromptu y un minueto que tocó luego, son europeos...”⁶⁵). Aunque en el estilo general de las críticas lo internacional es otro factor que contribuye a la exaltación del músico, algún texto se escribe con menos acaloramiento y ve en Usandizaga un proyecto que llegará a ser como los grandes maestros extranjeros con los que se compara, pero no con el estreno de *Las golondrinas*, sino continuando por el camino que ha trazado la zarzuela⁶⁶.

Y todo ello convierte a Usandizaga en un músico que tiene “cartel para romper lanzas por el arte nacional español en tierras extranjeras” y que se constituye en “un músico moderno, que no se envuelve en las nebulosidades de los modernistas a ultranza ni deja al *orechiente* como queda el que ve visiones”. Surge de esta manera la valoración estética de la corriente modernista, aunque sin una postura unánime, con contradicciones e incluso posicionamientos opuestos. Por un lado, la postura anterior, reforzada por otros periódicos (“compositor modernísimo pero no modernista”, señala *El Liberal*), que opta por lo moderno, lo nuevo, considerado como emancipador de las tradiciones y modelos heredados tras los cambios sociales y de mentalidad que se viven alrededor de 1915, frente a la estética modernista que se ve con un amplio recorrido y con su apogeo un poco más lejano de finales del siglo XIX y principios del XX; y, por otro lado, las críticas que conectan con la esencia del Modernismo y señalan que la música de *Las golondrinas* sugiere versos e incluso “el libro es toda música”. Esta última será la postura, por ejemplo, de Gregorio Martínez Sierra sobre la zarzuela, de la que habla con términos propios del modernismo literario: señala sus “laberintos orquestales”, “vibra intensamente contagia-

65. Las dos citas anteriores del *El Heraldo de Madrid*, 06/02/1914 y esta última de *El Debate*, 15/02/1914.

66. Así lo ve Alejandro Miquis: “no un genio innovador y revolucionario que traiga una fórmula nueva, o a lo menos que transforme y amplíe los modos viejos: no es Wagner ni es Strauss, ni es siquiera Vicent d’Indy: es, sin duda, un buen discípulo de ellos, con temperamento de colorista y conocimiento de la paleta, y es, por añadidura, un espíritu recio y fuerte, capaz de sentir sanamente lo trágico: todo esto es mucho: ¿qué necesidad hay, si con ello basta, de sacar las cosas de quicio para proclamar más? [...] aplaudo calurosísimamente al nuevo maestro, pero quiero conservar el calor para seguir aplaudiéndole” (“Los estrenos”, *Diario Universal*, 06/02/1914).

do de la emoción”, “exalta su sentimiento una magnífica fiebre melódica y armónica”...⁶⁷

Con todo lo señalado, las críticas del estreno abordan las categorías de lo nacional y la patria e identifican a Usandizaga con la raza: con el compositor llega el “sólido florecimiento lírico en la raza española”, “encierra en el pentagrama el espíritu de nuestra raza”⁶⁸, y se describe con un léxico que remite a campos semánticos de significado ascendente: “resurgimiento”⁶⁹, “agitar alas”⁷⁰, “no descenderá su música”, “llamaradas de inspiración”⁷¹, “resurrección en España del teatro lírico de verdadera altura”⁷²... símbolos todos ellos del triunfo de *Las golondrinas*, de su estilo y de la exaltación del compositor. Éxito que pone en evidencia la carencia de un género nacional –y la necesidad de él– frente al género chico en decadencia.

Todo ello es una muestra de cómo se enjuicia el estreno de *Las golondrinas* y al propio Usandizaga a través de las categorías de lo regional, nacional e internacional, con gran permeabilidad entre los tres ámbitos, sin conflicto alguno, permitiendo la identificación con el compositor desde cualquiera de los tres puntos de vista. Asimismo, tanto las cuestiones estéticas como los juicios sobre la música nueva y la ya establecida se relacionan con los conceptos de la patria y lo nacional, con la necesidad de crear un modelo con el que identificarse, aspectos que no solo afectan a la música sino al contexto cultural y social (literatura, música, filosofía, política...).

3.3. *Lo social*

Si la idea que se difunde es que está surgiendo líricamente la ópera nacional (el género considerado nacional por antonomasia), uno de los pilares que la sustentan y que debe desarrollarse es la identificación del público con ella (además de que así se consigue que los lectores acudan a las representaciones). Hablar de público, en general, es hablar de diferentes clases sociales, como las que se acercaron a los teatros con la programación de *Las golondrinas*: evidentemente, coincidieron en un mismo espectáculo quienes se relacionaban con los Martínez Sierra en sus círculos intelectuales más quienes se habían visto cautivados por su producción literaria anterior, quienes fueron a apoyar a Usandizaga (vascos y no vascos, público popular o proveniente del San Sebastián burgués de la

67. Las referencias se corresponden, por orden, con *El Heraldo de Madrid*, 06/02/1914; *El Liberal*, 07/02/1914; y discurso de Gregorio Martínez Sierra en el homenaje en el Hotel Palace, en “El Homenaje a Usandizaga”, *La Mañana*, 15/02/1914, p. 2.

68. *La Mañana*, 15/02/1914, y *Diario de Avisos*, Zaragoza, 26/04/1914.

69. *El Correo Español*, 06/02/1914.

70. *El Debate*, Madrid, 15/02/1914.

71. *Mundo Gráfico*, 18/02/1914.

72. *Euskal Erria*, 28/02/1914.

época –lugar en el que veraneaba la reina María Cristina, donde estaba asentada la colonia francesa, con múltiples empresarios y actividades musicales...–), más el propio público habitual del Teatro Price. Y esta conjunción social se resalta en la prensa: “... una y otra noche resultan insuficientes los amplios locales del Teatro, para contener masas inmensas de espectadores en que todas las clases sociales tienen honrosa y brillante representación...”, “Todas las clases sociales estaban representadas, todas las ideas, todas las tendencias aparecían unidas y confundidas en el más íntimo y desbordante entusiasmo”, “ha sido favorablemente acogido por el público, por las facilidades que resultan al poder todas las clases sociales asistir a escuchar la monumental obra musical de Usandizaga”, “Todo el público, en pie, aplaudía con entusiasmo: las señoras, con delirio; los entendidos en música, con emoción; con religiosidad, los profanos”, “Usandizaga obtendrá francos elogios de la crítica [...] pero al público que desconoce la composición, y que no puede seguir al músico por los laberintos orquestales, le dominará siempre por medio de una situación dramática [...] en la que exalte su sentimiento una magnífica fiebre melódica y armónica”⁷³, con una insistencia en la unión social que destaca por la perseverante referencia explícita. Se motiva de esta forma al público de cualquier condición social para que acuda en particular a disfrutar de *Las golondrinas* y, en general, a todas las representaciones. Por tanto, la prensa potencia así la unión de las clases sociales a través de la música. Con el impulso para que el espectáculo sea multitudinario y con un público heterogéneo, la crítica en esencia vincula a *Las golondrinas* (y a los espectáculos) con los mecanismos diversos orientados hacia la nacionalización española, configurando a la zarzuela (y, de nuevo, al resto de espectáculos) como un instrumento con capacidad para consolidar una esfera pública nacionalizada. La conexión de la zarzuela con lo popular y con el pueblo facilita la interiorización del proceso de construcción de la identidad nacional, al mismo tiempo que la configura a través de la creación de un imaginario colectivo. En este aspecto, la transformación de Usandizaga en héroe también tiene mucho que aportar.

Por otro lado, también en las crónicas de la zarzuela salen a la palestra otros temas tangenciales pero relevantes, como la valoración del estado de los teatros como lugares para albergar espectáculos, contraponiendo las prestaciones del Teatro Price y del Teatro Real. En las primeras décadas del siglo XX en el Teatro Price convivían espectáculos de circo, zarzuelas, números de revista, lotería, combates de boxeo... Los textos aseveran que el Teatro Price no tiene buenas condiciones pero permite un mayor número de repeticiones de la obra:

Es Price un circo que para teatro no tiene condición ninguna, por las resonancias, el eco y la distancia a que está la galería de la orquesta y

⁷³. *Euskal Erria*, 15/04/1914, p. 314; *Euskal Erria*, 28/02/1914, p. 178; “Zarzuela”, *Heraldo de Madrid*, 03/05/1914, p. 4; *El Globo*, Madrid, 06/02/1914, p. 1; y *La Mañana*, 15/02/1914.

de los cantantes. ¡Lástima de trabajo orquestal! ¡Lástima de voces, a las que siempre se exige un esfuerzo enorme y de las que se pierden los matices! Aun así, celebramos mucho por Usandizaga, el joven y admirable compositor, que estrenara su obra en Price, en vez de estrenarla en el teatro Real, como fuera justo, dado el mérito de la composición musical. Representada en nuestra Ópera, hubiera el maestro triunfado igualmente, y luego de tres representaciones habría pasado la soberbia partitura a la ratonera de los archivos y al más profundo olvido⁷⁴.

Se apunta también que en el Teatro Price el público no suele ser tan selecto como en el Teatro Real, aunque no es lo que ocurre en el estreno de *Las golondrinas* –con un auditorio “asaz difícil, que no es el que suele frecuentar aquel coliseo”, circunstancia ventajosa, por otra parte, para el propósito de acercar la zarzuela a todas las clases sociales. Además, se critica que el Teatro Real no apuesta por la música novedosa, refiriéndose a su programación con las siguientes valoraciones: “... raudales de vena melódica en pasteles y ramilletes, con los que nos está empalagando y neurotizando el cuerpo... ”⁷⁵. El entusiasmo por haber encontrado en *Las golondrinas* una obra en la que identificar lo español lleva a considerarla “una verdadera ópera”, lo que la vincula al Teatro Real: “su lugar adecuado, es el Teatro Real, y algunos de los números, a pesar de pertenecer al género zarzuelero, pueden colocarse al lado de trozos musicales de Meyerbeer, Puchini y Verdi”⁷⁶ –precisamente, será en junio de ese mismo año cuando *Las golondrinas* se estrenen en el Teatro Real–. De esta manera, la prensa consigue, en primer lugar, suscitar un debate que crea conciencia entre los lectores y, en segundo lugar, generar necesidades que conlleven mejoras en los espectáculos.

Tampoco son ajenas a la crítica musical ciertas valoraciones sociales y morales sobre el contexto en el que se escribe. Así, es notoria la escasez de referentes femeninos, a la que ya hemos aludido con las ausencias de María Lejárraga y con la omisión generalizada de mujeres en las fotogra-

74. *El Heraldo de Madrid*, 06/02/1914. Lo que coincide también con las valoraciones de María Lejárraga sobre el Price: “Estrenóse la zarzuela en un local infecto, viejo, destartado, con pésimas condiciones acústicas, el antiguo Circo de Price, transformado de pista de caballos y acróbatas en sala de teatro lírico-dramático; ni calefacción decente existía en él; dos inmensas estufas intentaban templar un poco el aire dando en realidad más tufo que calor y tendiendo inestéticamente sus negras tuberías sobre el patio de butacas. Confieso que cuando se habló de estrenar la obra en tan triste lugar, yo voté con decisión en contra del proyecto [...] ¡*Las golondrinas* en aquel ambiente, con aquellos coros, con las deficiencias o por mejor decir imposibilidades del escenario, con aquel fermentido cuerpo de baile, de ninguna manera!” (Martínez Sierra, M., *Gregorio y yo...*, p. 169).

75. Ambas citas de *El Correo Español*, 06/02/1914.

76. *El Correo*, recogido en *Euskal Erria*, 15/02/1914, p. 110.

fías de los homenajes a Usandizaga (salvando la foto mencionada de *ABC*, 14/02/1914), a lo que añadimos el tratamiento de determinadas imágenes de Luisa Vela. Ella, por su trabajo, es un personaje público: la soprano principal (en el papel de Lina), la imagen femenina reconocible en las actuaciones, la dueña de la “Gran Compañía de Zarzuela y Ópera española” junto a su compañero de trabajo Sagi Barba, su esposo, por lo que su presencia en la prensa es ineludible en un momento en el que, además, la publicidad de las compañías recaía fundamentalmente en la primera voz femenina. En los textos aparece de forma prolija, en las mismas condiciones desde un punto de vista de género que Sagi Barba, su homólogo masculino, con elogios a su actuación: “el racconto de la primavera, que dijo Luisa Vela susurrante y acariciadora, número impregnado de elegante voluptuosidad, se repitió, y aún le supo a la gente a poco”; “Luisa Vela y Emilio Sagi Barba cantaron siempre con su habitual maestría; pero en el dúo final del tercer acto estuvieron formidables de facultades y de emoción”; sus intervenciones se encuentran entre los números más destacados: “Este coro [Acto I], la romanza siguiente, la canción de Luisa Vela en el acto segundo, la magnífica pantomima [...], el preludio del acto tercero y el gran dúo del final de la Vela con Sagi Barba me parecen páginas soberanas, que nadie superó nunca”; y los elogios a las voces principales son numerosos: “Este [Sagi Barba] y la señora Vela cantaron como los propios ángeles, y Eva López [Cecilia] tuvo momentos felices de interpretación y de voz”⁷⁷, entre otras muchas consideraciones. A pesar de las palabras publicadas, a la imagen de Luisa Vela se le da un tratamiento diverso y desigual; algunos periódicos infravaloran a la soprano a través de la representación de su figura. Es el caso de la caricatura de Dhoy que acompaña el texto de *El Herald de Madrid* (06/02/1914), con la indicación explicativa: “Luisa Vela, Sagi-Barba y Meana, del teatro de Price, en *Las golondrinas*, estrenada anoche”⁷⁸. Ataviados con las ropas de la repre-

77. Las referencias aparecen por este orden: *ABC*, 06/02/1914; *La Correspondencia de España*, 06/02/1914; *El Conservador*, Madrid, 06/02/1914; además de los testimonios que podemos encontrar en muchos más periódicos: *El País*, 06/02/1914; *La Tribuna*, 06/02/1914; *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 08/02/1914; etc.

78. Sagi Barba, en su papel de Puck, es la figura más grande y ocupa en un primer plano dos tercios longitudinales de la imagen, alto, seguro, con una cabeza pequeña respecto al cuerpo imponente, la mano en el pecho; el espacio restante, a la izquierda, lo comparten Meana (Roberto) en la parte de atrás y Luisa Vela delante. Meana fumando en pipa y ataviado como empresario con traje convencional oscuro y corbata, que contrasta con el de Pierrot de Sagi Barba, claro y llamativo, con escarpines puntiagudos y volantes en cuello, mangas y pantalones por la rodilla con gran vistosidad. Meana también es alto, pero por su colocación no resta importancia a la figura de principal. Y Luisa Vela aparece delante, en un primer plano como le corresponde por su papel, pero con una caracterización regordeta (tenemos que tener en cuenta que daría a luz doce días después del estreno) y muy bajita, tanto que apenas les llega a los varones por la cintura a pesar de su elevado peinado y un lazo gigante en el pelo, ataviada como Colombina, con el traje con el que el personaje aparece en la portada de la

sentación, en los papeles correspondientes de Lina, Puck y Roberto el empresario, la imagen femenina se representa con un tamaño exageradamente menor respecto al de sus compañeros masculinos. La composición visual, por el volumen y la disposición de las tres figuras, transmite un contenido erróneo sobre Luisa Vela y sobre la propia obra: por un lado, no es de menor envergadura el papel que representa ella que el de Puck ni por importancia ni por caracterización musical (y por supuesto la comparación con Meana, personaje secundario, no tiene lugar), y por otro lado, a pesar de que la elección de tres personajes es tan representativa y acertada, pues la zarzuela se desenvuelve en torno a un trío, no ha sido muy pertinente la elección de a quiénes se representa: no plasma en este caso la esencia de la trama –junto a Puck y Lina echamos en falta a Cecilia (Eva López)–, ni tampoco se corresponde con una captura del trío de la pantomima (lo que no es descabellado tal y como van vestidos) –en este caso la pareja protagonista reclamaría la presencia de Polichinela (“Boby”, Luis Llaneza)–; aun así, la selección de las figuras por supuesto que puede ser una elección libre del caricaturista, pero chirría, en todo caso, la imagen empequeñecida de la mujer, especialmente porque tampoco concuerda con lo expresado sobre ella en el texto de la crítica musical en la que se inserta la imagen, que contiene alabanzas sobre las interpretaciones en general y sobre Luisa Vela y Sagi Barba en particular; “bien ganados fueron los estruendosos aplausos que escuchó toda la noche”, se dice sobre ella.

En *Vida Marítima*⁷⁹, otro ejemplo, se opta por la omisión de Luisa Vela. Para ilustrar un artículo que no habla de los actores, pues se ocupa de valorar de forma positiva el homenaje a Usandizaga porque el autor ha permitido a “los escritores y los músicos [...] salir de su infecundo letargo y seguir [su] brillante estela”, se imprime un dibujo de Sagi Barba actuando sobre el escenario, caracterizado con su nariz pronunciada, vestido estereotipadamente de Pierrot (aunque el traje no se corresponde con el que llevó el barítono⁸⁰) y con cuatro golondrinas que vuelan detrás de él. A pesar de que en el texto no se le nombra, es reconocible en el dibujo. Sagi Barba aparece como actor, no en representación de la compañía operística lo que, en cierta manera, podía haber justificado la ausencia de Luisa Vela. Las aves no existen en la zarzuela pero sugieren su título –su sola presencia sirve para identificar la obra–, y la representación de Pierrot es acertada pero con la salvedad de que el personaje va unido a Lina –no solo en la pantomima, sino en el resto del

partitura, con unos rombos en la tela que nos trasladan hasta el circo, arlequín y la pantomima. La diferencia real de altura entre Luisa Vela y Sagi Barba no justifica la desproporción de la caricatura teniendo en cuenta, además, el significado añadido que transmite.

79. Santiago Arambiles y Luis García, *Vida Marítima*, 20/02/1914, p. 16.

80. Según fotografías de *Heraldo de Madrid*, 05/02/1914, p. 1; *El Duende*, 13/05/1914, p. 5; o *Blanco y Negro*, 15/02/1914, p. 34.

libreto— por lo que, así como el título está identificado por las golondrinas, la trama no es reconocible con solo la presencia del payaso. O quizá sí lo es, desde una mirada que asigna el éxito al papel masculino y le supedita y obvia la presencia de Luisa Vela o de Eva López (otra opción posible para simbolizar la zarzuela por las definitivas escenas finales de la pareja en el acto tercero).

Esta valoración no implica que en todas las imágenes en que aparezca Sagi Barba tenga que aparecer Luisa Vela, por supuesto; creemos que en *Vida Marítima* lo exigía la característica peculiar de que se utiliza para identificar el argumento. Luisa Vela no aparece, por ejemplo, en la caricatura en la que Sagi Barba lleva a Usandizaga de la mano, este último caracterizado como una golondrina (*El Duende*, 22/02/1914), pues ahí el barítono se muestra como representante de la compañía que lleva su nombre; ni tampoco tiene sentido su presencia en muchas otras fotografías de Sagi Barba que acompañan textos personales (*El Duende*, 19/04/1914); ni siquiera todas las imágenes publicadas de Luisa Vela siguen la línea interpretativa que hemos trazado. Muchos medios la divulgan con más acierto: en imágenes en las que forma parte del trío protagonista, como le corresponde (así aparece en *Blanco y Negro* [15/02/1914] con una fotografía de gran tamaño tomada durante la representación); en fotos individuales de estudio (como la publicada junto a otras de Sagi Barba y Usandizaga en *La Juventud* [26/04/1914]); o incluso en caricaturas en las que su presencia no aparece infravalorada, como la de Crispín en *El Duende* (15/02/1914) en la que aparece junto a Sagi Barba y unas golondrinas con el siguiente pie de foto: “*Las golondrinas: La señora Vela y el señor Sagibarba, dando de comer a las golondrinas en la Plaza del Rey. ¿No podríamos cambiar la oración por pasiva?*”. Ejemplos, en su conjunto, de las diversas orientaciones de los testimonios gráficos.

Por otro lado, respecto a las valoraciones morales en la crítica musical, se establece una contradicción entre el anuncio de una música nueva, que pone fin a la decadencia que se alarga desde el pasado, y los juicios éticos que vuelven sobre debates no resueltos en el cambio de siglo. En este sentido, encontramos un ejemplo puntual pero significativo, el texto publicado en *La Mañana* —a pesar de definirse como un periódico liberal socialista, con ideología de izquierdas— que señala que el problema de los personajes dentro de la trama de *Las golondrinas* “es que corrieron por la vida sin conocer los afectos del hogar ni los lazos de la familia”⁸¹, con esta afirmación tajante que entronca con lo que se ha llamado el problema de España, con la construcción del estereotipo del ángel del hogar frente a la *femme fatale* y, en el fondo, con la idea de lo femenino como imagen de la patria, tema que se trataba en esos momentos en los debates filosóficos y literarios.

81. *La Mañana*, 06/02/1914.

4. Conclusiones

Escribir sobre música –especialmente teniendo en cuenta la repercusión de la prensa que señalábamos en las primeras páginas– influyó en la recepción de *Las golondrinas*, su proyección y la consideración del compositor, sublimando cada uno de estos tres aspectos. El contexto cultural, político y social de los primeros quince años del siglo XX condicionó, como era esperable, la recepción y la proyección ideológica del estreno de la zarzuela estableciendo, en el fondo, unos patrones implícitos que determinan sobre qué se escribe y la repercusión que tiene lo escrito. Así, la crítica musical de *Las golondrinas*, por un lado, representa un sistema en el que se encuentra inmersa –como cualquier otra manifestación cultural– y que determina el punto de vista y la interpretación de la realidad y, por otro lado, ensalza la propia zarzuela porque responde a ciertas inquietudes y atenúa incertidumbres ideológicas procedentes del contexto (y no tanto de lo meramente musical). En concreto, se reconoce –tras una fuerte crisis ideológica reforzada por otros factores– la necesidad de definir los conceptos de patria o nación y de suscitar una identificación social con ellos y, en este sentido, se considera a la zarzuela de Usandizaga como una herramienta pertinente para ello –sumándose de esta forma a otros discursos orientados al mismo fin–. *Las golondrinas* encaja en la sensibilidad del momento, ofreciendo un modelo válido en el que reconocer lo español. Sobre la obra, considerada como prototipo que abre la puerta a nuevas posibilidades, se construyeron argumentos que sustentaban, con las propias limitaciones de la prensa, los proyectos de transformación del contexto nacional, en una coyuntura en la que las formas extranjeras musicales presentes en las representaciones creaban desasosiego y las producciones nacionales estaban cada vez más obsoletas. De este modo, en una relación estrecha y constante entre la crítica musical y el contexto, afloran valoraciones constituidas como hegemónicas en torno a temas como los regionalismos, los espectáculos, la mujer... que la prensa, aun hablando de música, refleja y reproduce en artículos, crónicas e imágenes que revelan, en esencia, corrientes de opinión de una sociedad burguesa que se siente protagonista para decidir cómo representarse y verse representada y que elige la música como un medio (entre otros recursos) para hacerlo.

Así, los textos escritos sobre la zarzuela participan de un múltiple proceso, sin resolver y con contradicciones, en torno al nacionalismo e internacionalismo, lo tradicional y lo moderno. Se ocupan, en particular, de temas como la influencia de compositores extranjeros, la valoración de los géneros nacionales, los regionalismos y la preocupación por encontrar una identidad nacional común que pueda difundirse internacionalmente. La opinión se articula en torno a las categorías de lo regional, nacional e internacional, que se entremezclan y desarrollan de forma simultánea, con una visión amable de *Las golondrinas* y el propio Usandizaga que permite la aceptación de la obra y el aplauso del compositor como referentes desde cualquiera de los tres enfoques.

De este modo, la necesidad social de ensalzar una imagen con la que identificarse encuentra en el estreno de Usandizaga la ocasión para convertir a su persona en un ídolo cultural. Las alabanzas y el proceso de encumbramiento comienzan en la prensa madrileña con unos textos que repercuten especialmente en el País Vasco y que originan un movimiento de masas desafortunado hacia el compositor en San Sebastián.

La prensa promueve que a la zarzuela acuda un público numeroso, con distintas inquietudes y perteneciente a diferentes clases sociales. Se insiste en ello una y otra vez desde la capital, pero también es un argumento válido para la prensa vasca pues coincide con el proceso de nacionalización regional y la exaltación de la cultura propia. Asimismo, se potencia el espectáculo como un espacio de unión social –escalón necesario para llegar a una posterior identificación compartida– y también como una actividad que participa en la difusión de procesos de nacionalización a través del ocio en una incipiente cultura de masas.

Las influencias de Usandizaga regionales –por su procedencia y por la trayectoria de sus obras anteriores– e internacionales –especialmente por su formación– no fueron un escollo en la configuración de *Las golondrinas* como paradigma de la nueva música nacional. Estas últimas le aportaron cosmopolitismo, rasgo valorado por la ambición de que lo nacional se escuchara fuera de las fronteras españolas, y la conexión de la zarzuela con el pueblo y con lo popular (payasos, ritmos conocidos, escenas populares, la conversión de Usandizaga en una persona pública...) facilitó la construcción de un imaginario colectivo orientado hacia la identidad nacional. Al mismo tiempo que se relacionaba *Las golondrinas* con los conceptos de patria y nación se ponía en entredicho persistentemente al género lírico teatral por su falta de cualidades y su inadecuación para la sociedad moderna, intentando forzar (al menos de manera teórica) su desaparición y favoreciendo la predisposición del público hacia las señas de identidad descubiertas en la zarzuela de Usandizaga, que acababa de proclamarse como música nueva.

Por todo ello, la crítica musical, que ensalzó y generó grandes expectativas en torno a Usandizaga y *Las golondrinas*, recogió y divulgó corrientes de opinión que modelaron gustos y generaron debates reforzando el papel de la música en la configuración de aspectos culturales e ideológicos. Escribir sobre música supuso participar –desde sus propias limitaciones– en la construcción de la sociedad moderna, que se iba forjando con y junto a la prensa.

Bibliografía

- AROZAMENA, Jesús M.: *Joshemari Usandizaga y la Bella época donostiarra*, San Sebastián, Edic. Caja de San Sebastián, 1969.
- BOTREL, Jean-François: *Libros y lectores en la España del siglo XX*, Rennes, JFB, 2008.

- BOTREL, Jean-François y DESVOIS, Jean Michel: "Las condiciones de la producción cultural", en Serge SALAÚN y Carlos SERRANO (eds.): *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 33-58.
- CASARES, Emilio: "La España musical de Manuel de Falla", en Elena TORRES CLEMENTE, Francisco J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ y Dácil GONZÁLEZ MESA (coords.): *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación de Música y Danza, 2017, pp. 685-724.
- CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María (eds.): "Introducción", en *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J, 2011, pp. I-III.
- CASCUDO, Teresa: "Del ensueño a la realidad y de vuelta al ensueño: un estudio comparativo de 'Saltimbanquis', 'Aucells de pas' y 'Las golondrinas'", en Teresa CASCUDO y María PALACIOS NIETO (coords.): *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Universidad de La Rioja, 2014, pp. 139-159.
- CASCUDO, Teresa y GAN QUESADA, Germán (eds.): *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Logroño, Calanda Music, 2017.
- DEL MORAL RUIZ, Carmen: "Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900", *Arbor*, 164, 666 (junio 2001), pp. 495-518.
- ETCHARRY, Stéphan: "Identidad nacionalista en el Quatuor à cordes sur des thèmes populaires basques (1905) de José María Usandizaga: del material temático a su organización formal", en Christiane HEINE y Juan Miguel GONZÁLEZ MARTÍNEZ (eds.): *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 519-554.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J.: "¡Mala copla! Partituras de teatro lírico en publicaciones periódicas españolas de principios del siglo XX: La Revista Música: Álbum revista musical (1917)", en José Ignacio SUÁREZ GARCÍA, Ramón SOBRINO SÁNCHEZ y María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ (eds.): *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2018, pp. 321-329.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.
- IGOA MATEOS, Enrique: "Las Golondrinas de J. M. Usandizaga. Análisis musical", *Música y Educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, año 10, 30 (1997), pp. 19-30.
- JONES, Joseph R.: "María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974). Libretista y Letrista", *Berceo*, 147 (2004), pp. 55-95.
- LÓPEZ OJEDA, Esther: "Del teatro a la ópera: María Lejárraga y José María Usandizaga", *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, vol. 2, 2 (2013), pp. 63-69.

- MAINAR, Rafael: *El arte del periodista*, Barcelona, Destino, 2005.
- MAINER, José Carlos: "1900-1910: nueva literatura, nuevos públicos", *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso (La crisis de la literatura como institución)*, 3, 1 (1987), pp. 103-133.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)", *Quintana*, 10 (2011), pp. 29-63.
- MARTÍNEZ SIERRA, María: *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MOREL BOROTRA, Natalie: *La ópera vasca (1884-1937)*, Edición de J. A. Zubikarai, Bilbao, Ikeder, 2006.
- MONTERO ALONSO, José: *Usandizaga*, Madrid, Espasa, 1995.
- SALÄUN, Serge: "Introducción", en Gregorio MARTÍNEZ SIERRA y Serge SALÄUN (eds.): *Teatro de Ensueño*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.