

NEOCLASICISMO MUSICAL EN ESPAÑA:
DISCURSOS FILOSÓFICOS, ESTÉTICOS Y CRÍTICOS (1915-1936)

*Music Neoclassicism in Spain: phylosophical, aesthetical and
critical discourses (1915-1936)*

Ruth PIQUER SANCLEMENTE
Universidad Complutense

BIBLID [(0213-356)15,2013,139-168]

Recibido: 29 de noviembre de 2012

Aceptado: 15 de enero de 2013

RESUMEN

Los significados de las vanguardias españolas del siglo xx y los procesos implicados en su desarrollo no se pueden entender sin explicar el concepto de Clasicismo moderno, también llamado con frecuencia Neoclasicismo. Se refiere a una categoría ideológica y estética construida a través de los discursos literarios, artísticos y musicales de las primeras décadas del siglo xx. La noción de un nuevo clasicismo surgió como vía para alcanzar la modernidad europea, reforzando a la vez la identidad nacional española. En este artículo analizaré las hipótesis estéticas, filosóficas e ideológicas que, en el contexto del Novecentismo español y a la luz de la influencia de la estética francesa durante ese tiempo, ayudaron a crear el concepto del Neoclasicismo musical.

ABSTRACT

The meanings and processes involved in the creation and development of 20th century Spanish Modernism cannot be understood without taking account of the concept of Modern Classicism, also known as Neoclassicism. It refers to an ideological and aesthetic category constructed in Spanish literary, artistic and musical narratives of the first decades of 20 century. The notion of

a new classicism arose as a conduit to European modernism, thus reinforcing the idea of Spanish national identity. In this article I will analyze aesthetic, philosophical and ideological assumptions that, in the context of Spanish Noucentism and the influence of French aesthetic trends during that time, helped to reinforce the concept of musical Neoclassicism.

INTRODUCCIÓN

Las palabras del escritor T. S. Eliot: «La tradición no es repetición, imitación o adopción de formas vacías. La tradición demanda un sentido histórico y conlleva una percepción, no sólo de lo pasado, sino de su presencia», constituyen la síntesis paradigmática de la manera de entender la relación entre actualidad e historia en las primeras décadas del siglo xx.

La idea de «retorno a», como la propia noción de Neoclasicismo, no implicaron la imitación de estilos pasados, sino la «propia aproximación a la tradición antigua»¹. T. S. Eliot se preguntaba por la condición del lenguaje clásico, considerando que es propia del clasicismo la madurez y de una época clásica la comunidad del gusto, que conduce a una noción de estilo común. Esta idea conduce por otra parte hasta sus extremos la que puede ser una apreciación habitual de los autores clásicos como aquellos que realizan en la obra, el lenguaje de un pueblo. Esa clara referencia al pueblo descubre un origen romántico en esta concepción de clasicismo, a pesar de que Eliot partía de la crítica a la tradicional diferenciación entre clásico y romántico. Se negaba así la posibilidad de lo clásico como tal en el siglo xx. Pero se aceptaba su definición como modelo para la nueva obra². Esta idea de lo clásico como modelo, como obra pasada que se convierte en referente, y que puede adaptarse según varias técnicas, estaría presente también en una concepción amplia del neoclasicismo. Las ideas de Eliot tienen que ver con otra de las figuras esenciales para el periodo entre las dos guerras mundiales: Walter Benjamin, que señaló en 1916 que la concepción de un lenguaje creador, de un lenguaje que al nombrar crea, es uno de los tópicos del pensamiento contemporáneo y revela la pretensión de clasicismo que explícita o no, anida en el arte y la poesía de nuestro tiempo³.

1. MILHAUD, D., «La tradition», Atti del Terzo Congresso Internazionale de Musica, Firenze - 30 aprile a 4 maggio 1938, Firenze, 1940, p. 91.

2. ELIOT, T. S., *What is a classic? An address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944*, London, Faber & Faber limited. Y ELIOT, T. S.: «What is classic?», *On poetry and poets*, New York, Noonday Press, 1968, pp. 52-74.

3. BENJAMIN, W., *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1971, p. 135. (Texto de 1916).

La mención a T. S. Eliot no es aleatoria. Por una parte su poesía a partir de los años veinte adquirió un cariz intelectualista e incorporó presupuestos del nuevo clasicismo que habían desarrollado ideólogos franceses y que repercutiría en los poetas, músicos y artistas. Por otra parte, la repercusión de Eliot en España es notable en el ámbito poético para la conformación de las corrientes conceptistas y además será citado en la crítica musical como referente de un nuevo intelectualismo artístico ligado al triunfo del nuevo clasicismo.

La alianza entre la poesía moderna, intelectualista y la teoría sobre el cubismo es esencial para entender el discurso del neoclasicismo francés. Pero esta alianza es resultado de la proclamación postkantiana del *arte por el arte* tras la guerra francoprusiana (1870-1871) y la configuración del neoclasicismo poético de la *École Romaine* entre los años 1880-1890, sobre una valorada tradición clásica entendida como el auge de la cultura francesa del siglo XVIII, una visión nacionalista que encontraría su reflejo en los círculos de la Schola Cantorum. Esta recuperación coincidió con un culto a Renoir por su inspiración clásica y más adelante, hacia 1890, un culto a Cézanne y a Dénis por su recuperación de Poussin e Ingres.

A través de las instituciones culturales, sobre todo después del *Dreyfuss Affair* (1890-1900) se desarrolló la ideología de la derecha que ensalzaba los valores franceses, que adquirió gran peso gracias al triunfo de los nacionalistas y la credibilidad de la *Action française*, movimiento político monárquico y católico impulsado por Charles Maurras, así como el auge de instituciones culturales francesas de esta línea. Nueve meses después de empezar la Primera Guerra Mundial, la lucha empezó a concebirse como una misión para defender la cultura occidental de origen mediterráneo y latino frente al Norte y lo alemán. Esta idea fue reforzada por Italia, que había permanecido neutral en 1914 y 1915⁴. Jean Cocteau publicó entonces *Dante avec nous*⁵ celebrando la entrada de Italia en la guerra. Hacia 1915 confluían en la prensa francesa dos tendencias encontradas que mantenían los preceptos de un nuevo clasicismo tanto desde el progresismo como desde los reductos del frente conservador, aliados respectivamente en el campo musical a la Sociedad Independiente de Música y la Sociedad Nacional de Música. En el ámbito de la poesía los críticos Paul Dermée y Pierre Reverdy escribían acerca de la muerte del simbolismo y la necesidad de un periodo de clasicismo⁶.

4. Especialmente los escritos de Gabriele d'Annunzio, como «Ode to the latin resurrection», *Le Figaro*, de 1915.

5. COCTEAU, J., «Dante avec nous», *Le Mot*, núm. 19, 15 de junio de 1915.

6. DERMÉE, P., «Quand le symbolisme fut mort», *Revue Nord-Sud*, 1916, en NICHOLLS, M., *Modernisms*, Basingstoke, Macmillan, 1995, p. 243.

Los valores defendidos antes de la guerra prevalecieron tras ésta por la hegemonía de los conservadores. El objetivo de las artes era la consolidación del consenso y los valores cívicos, para dar externamente una imagen de orden y fuerza; un ejemplo de ello son los programas de Nadia Boulanger⁷. En 1918 las publicaciones francesas constataron el auge de una época clásica en la poesía⁸. En las páginas de *Paris-midi*, Metzinger y Gleizes, considerados años atrás como los teóricos del cubismo, explicaban su transición figurativa hacia el naturalismo idealizado. En este mismo 1918 surgió en Italia *Valori Plastici*, que interpretaba el cubismo como arte pro forma, señalando la importancia del *retorno all'antico*.

A través de las discusiones sobre lo clásico tras la Primera Guerra Mundial surgió un concepto de universalidad que mantenía una postura de reconciliación entre Francia y Alemania, en el ámbito de una lucha contra la derecha férrea y en pro del intercambio cultural y la inteligencia universal. Su órgano la *Nouvelle Revue Française*. Se oponía también a la idea del intelecto nacional, argumentando que la inteligencia no era racial ni nacional, sino universal. El clasicismo se iba a convertir también en bandera de la mencionada revista. Fundada en 1909 por André Gide, Jacques Rivière tomó la dirección de la *Nouvelle Revue Française* en junio de 1919, y precisamente su primer número tras la guerra se dedicó a matizar las cuestiones del concepto de intelectual y lo universal; lo clásico se ponía en directa relación con la inteligencia y la autonomía crítica.

Jacques Rivière hablaba de un «renacimiento clásico», pero no retrospectivo literalmente, o puramente imitativo, como habían promovido figuras como Jean Moréas anteriormente. Su renacimiento era más profundo, basado en las «reivindicaciones artísticas de la inteligencia», o el auténtico «espíritu clásico», que sí contenía aspiraciones universales. No exponía la necesidad de modelos, sino de valores, desde lo simple y esencial a lo universal mediante un espíritu crítico e independiente. Ese clasicismo revolucionario, como Rivière lo llamó, estaba asociado con la revolución por la unidad humana, el progreso, y lo universal, «el verdadero clasicismo», como se titulaba el artículo de Rivière en la *Nouvelle Revue Française*⁹. Como decíamos, el periódico apelaba a una aproximación a la cultura alemana, en un momento en que la germanofobia estaba aún latente en los círculos intelectuales. Músicos

7. ROSENTIEL, L., *Nadia Boulanger, a life in music*, New York, 1982.

8. DERMÉE, P., «Un prochain âge classique», *Nord-Sud*, núm. 11, enero 1918, p. 3.

9. RIVIÈRE, J., «El verdadero clasicismo», *Nouvelle Revue Française*, 1 de junio de 1919.

y teóricos se decantaron por una propuesta u otra. Romain Rolland se situó en un clasicismo de izquierdas, y Pierre Laserre, afín a D'Indy y a la *Schola Cantorum*, en la derecha¹⁰.

En la música el reflejo de esta revista estaba en la crítica francesa unida a la SIM (Sociedad Musical Independiente), que trataba de situar las últimas sonatas de Debussy y *Le Tombeau de Couperin* de Ravel entre las tendencias intelectuales y universalistas, describiendo las obras como paradigmas de un nuevo clasicismo progresista, cuyo principal rasgo estilístico era la inspiración en los clavecinistas franceses. Este discurso continuaba la retórica anterior a la Primera Guerra Mundial, los discursos de la Schola Cantorum, despojados ya de su inclinación ideológica conservadora. Jean-Aubry, que escribía en *The Musical Quarterly*, proclamaba que nadie como Debussy había rescatado la tradición francesa¹¹. René Chalupt y Roland-Manuel situaron la obra de Ravel como ejemplo de clasicismo francés y perfección formal¹².

La Revue Musicale, fundada por Henri Prunières en 1920, prosiguió el curso de la antigua *Nouvelle Revue* y de la SIM (Sociedad Musical Independiente). Los teóricos musicales más influyentes fueron Jacques Rivière, Roland-Manuel y Boris de Schloezer, se usaron términos como simplicidad u objetividad y discutieron la cuestión de la adecuación entre forma y contenido, entendida como indisolubilidad de forma y fondo y subordinación de la sensibilidad a la inteligencia, destacando los valores asociados de serenidad, contención, orden y belleza¹³. Recogieron la influencia de Kant, lo que se debe probablemente a la exclusión idiosincrática de las ideas de Charles Maurras, que había rechazado al filósofo alemán en su concepto de Neoclasicismo. Kant estaba presente asimismo en el cubismo definido por Guillaume Apollinaire: como un arte conceptual, intelectual, síntesis de forma y contenido a través de la imaginación pero también arte de «reflexión». La forma era el medio de aprehender y reinterpretar lo clásico y la música del pasado en sentido amplio y por tanto el discurso neoclasicista se construye desde la discusión sobre ella. André Coeuroy, por ejemplo, hablaba en 1922 del clasicismo como indisolubilidad de forma y fondo y subordinación de la sensibilidad a la inteligencia.

10. LASERRE, P., *Philosophie du goût musical*, Paris, Calmann-Lévy, 1931. (ed. original de 1922)

11. JEAN-AUBRY, G., «Claude Debussy», *The Musical Quarterly*, 4 de abril de 1918, pp. 542-554.

12. CHALUPT, R., «Ravel», *Les écrits nouveaux*, diciembre de 1918, pp. 312-319 y ROLAND-MANUEL, «Maurice Ravel», *La Revue Musicale*, 1 de abril de 1925, p. 18.

13. COEUROY, A., *La musique française moderne. Quinze musiciens français*, Paris, Delagrave, 1922.

La teoría estética de Boris de Schloezer, expuesta en las principales publicaciones francesas, especialmente en la *Revue Musicale*, fue referencia fundamental en España. Fubini considera que Schloezer elevó el análisis musical a un plano lingüístico, desde su perspectiva sobre Bach como síntesis entre esencia y estructura de la música¹⁴. Significado era para él inmanente a significante, y contenido a forma. Cuando hablaba de «sentido musical», se refería a un «contenido intelectual o espiritual que es intrínseco a la música, que constituye su esencia y su forma, su realidad concreta», de forma parecida a lo expuesto por Hanslick y Lalo. En 1923 *neoclasicismo* era *nuevo clasicismo*, pero también clasicismo, objetivismo u objetividad; se hablaba también de realismo¹⁵, y de estilo depurado. Los términos procedían del programa estético de la *Nouvelle Revue Française*: objetividad, construcción, música pura, simplicidad, impersonalidad, contrapunto y precisión. Las palabras como *contrapuntístico* o *líneal* aparecieron constantemente.

En relación a ello se empezó a nombrar el retorno a Bach, una constante en el discurso crítico francés en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial. La discusión y polémica que generó no comenzó con Stravinsky, sino que también recogía una fórmula estética pre-existente en la Sociedad Nacional de Música. Entre los años 1923-1929, la expresión *retorno a Bach* se popularizó como el sinónimo de una orientación estilística a raíz de Stravinsky, especialmente en la crítica sobre *Octeto*, tanto desde perspectivas progresistas como más tradicionales, identificando ese retorno con pureza, una necesidad constructiva general¹⁶. Stravinsky afirmaba: «Mi *Octeto* es un objeto musical. Este objeto por tanto tiene una forma y ésta es influida por la materia musical con la que está hecha. Las diferencias de materia determinan las diferencias de forma»¹⁷. Y comentaba «la forma, en mi música, deriva del contrapunto», desde un deseo de remarcar la novedad de esta composición y

14. FUBINI, E., «Boris de Schloezer y el lenguaje musical», *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Arte y Música, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 354-358.

15. Ansermet había utilizado el término *realismo* pero Schloezer lo rechazó por prestarse a equívoco en tanto «imitación» de la realidad.

16. BOULANGER, N., «Concerts Koussevitsky», *Le Monde Musical*, noviembre de 1923: Habla de constructivismo, de geometría, líneas precisas, simples, y clásicas, música pura, contrapunto y miradas a «los viejos maestros del Renacimiento y a Bach».

17. WALSH, S., *Stravinsky, a creative spring: Russia and France 1882-1934*, London, Jonathan Cape, 1999, p. 24.

su sentido neoclásico¹⁸. Stravinsky era consciente de que estaba presentando criterios similares a los de T. S. Eliot¹⁹: ambos reconvertían su estética en un sentido similar y por los mismos años, probablemente por influencia de Arthur Lourié y Jacques Maritain²⁰, en cuyo círculo estaban, entre otros, Jean Cocteau, Alexis Roland-Manuel y Manuel de Falla.

NOVECENTISMO

En España la proclamación de un nuevo clasicismo fue resultado de la confluencia de los discursos ideológicos del novecentismo y la conformación de las vanguardias, para los cuales la influencia de Francia fue decisiva. Entendemos, a la luz de los principales estudios, el término *Novecentismo* como designio del periodo comprendido entre 1906 y 1923²¹, etapa en la que se da una progresiva transformación del *noucentisme* catalán en *novecentismo*, como culmen de un proceso de intelectualidad centrado en los años veinte en lo culturalista y lo estético y que finaliza cuando se impone el régimen de la dictadura. Dicho movimiento no se puede entender sin partir del binomio d'Ors –Ortega que focaliza la cuestión en los dos lugares claves: Barcelona y Madrid²². El noucentisme catalán encuentra su incidencia en el novecentismo de Ortega y sus seguidores²³. Madrid y Barcelona se relacionan a través del Centro de Estudios Históricos, dentro de la actividad de la Institución

18. El *Octeto* se compone de tres movimientos: Sinfonía, Tema con variaciones y Final, basados en modelos del siglo XVIII. Pero imita danzas rusas que acercan la obra a procedimientos establecidos en *El Pájaro de Fuego* o *Le Sacre*. WALTER WHITE, E., *Stravinsky, The composer and his Works*, 2 edición, Londres, 1977, p. 574.

19. ELIOT, T. S., «Tradition and the individual talent», *The sacred Word*, Londres, Methuen, 1920, p. 48.

20. En este autor la tensión entre lo primitivo y lo clásico, un aspecto común del arte hacia 1920, se resuelve a favor de lo clásico dentro de una visión católica.

21. DÍAZ-PLAJA, G., *Estructura y sentido del novecentismo español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975.

22. Una convivencia cultural manifiesta entre el grupo de Cataluña patrocinado por Eugenio d'Ors y el de la *Revista de Occidente* de Ortega.

23. ABELLAN, J. L., «La obra filosófica de Eugeni d'Ors, del catalanismo a la mediterraneidad», *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V: *La Crisis Contemporánea, de la gran guerra a la guerra civil española (1914-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 120.

Libre de Enseñanza²⁴. Veremos aquí aquellos rasgos de la idiosincrasia novecentista que repercutieron de manera más clara en la conceptualización del neoclasicismo de los años veinte y treinta.

El término *Noucentisme* apareció por primera vez en el *Glosari de Xénius*, (Eugenio d'Ors) en 1906²⁵. Para d'Ors la renovación de la sociedad catalana debía llevarse a cabo mediante un proceso unitario de modernización que denominó *Noucentisme*, símbolo de renovación artística y social. En estas palabras del *Glosari* resume su ideal de modernización: «Los *noucentistes* han formulado, en la idealidad catalana, dos nombres nuevos: Imperialismo-Arbitrarismo. Estas dos palabras se concentran en una única palabra: Civilidad. La obra del *noucentisme* en Cataluña es, o mejor dicho será: la obra civilista»²⁶. En esa nueva idea de civilidad el proyecto político estaba ligado al estético y el clasicismo es la mejor manera de expresar esa unión. De este modo insertó d'Ors las nociones sobre lo clásico como ideal artístico y social.

Pero si nos referimos al novecentismo como espíritu general manifestado en toda España, no únicamente en Cataluña, su inicio, según los especialistas, se entroncaría en la publicación de *Tinieblas en las cumbres* de Ramón Pérez de Ayala en 1907. Precisamente este término fue acuñado por el pensador catalán para englobar a ensayistas como Ortega y Gasset o novelistas como Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró²⁷. Su identificación con otras nociones como Generación del 14 llevan a situar el Novecentismo en los límites entre la *Generación del 98* y la llamada *Generación del 27*. El concepto *Generación del 14* viene delimitado por el inicio de la Primera Guerra Mundial y simboliza un cambio de óptica que mantiene, no obstante, denominadores comunes con el modernismo, como la postura intelectualista, y con el 98

24. Sobre el ideario institucionista ver: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L., *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo españoles*, UCM, 2006. (en prensa como: *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología. Ver también: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L., «Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007, pp. 65-112.

25. Columna «Glosari» de Eugenio d'Ors (1882-1954) en el periódico *La Veu de Catalunya* (1899-1939) en el año 1906, bajo el seudónimo de Xénius.

26. D'ORS, E., *Glosas: Páginas del Glosari de Xénius*. (1906-1917). (Versión castellana de Alfonso Maseras), Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 258.

27. PÉREZ DE AYALA, R., *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Castalia, D. L. 1971.

el problema de España, aunque incluyendo cuestiones estéticas y filosóficas nuevas. La guerra del 14 originó en España una conciencia europea, pero al mismo tiempo la paradoja de considerarse «periferia histórica y cultural de Europa»²⁸. Esa contradicción potenció dos líneas de actuación confluyentes: la tendencia a la europeización y el retorno a las fuentes culturales autóctonas continuando el sentido nacionalista.

En la corriente novecentista se pueden incluir personalidades muy diversas y de procedencias distintas que contribuyen a esa difícil delimitación estética o ideológica: Ortega y Gasset, Cansinos Assens, León Felipe, Madariaga, Moreno Villa, Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, Fernando Vela, Adolfo Salazar, Rivas Cherif, Pablo Picasso, Pérez de Ayala, Gregorio Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, Muñoz Seca, etc. Mientras en el *noucentisme* catalán hay una reacción hacia el ruralismo romántico y folclórico de los modernistas, en su traducción castellana se encuentra un cosmopolitismo universalista y europeizante.

El *Noucentisme* catalán configuró una idea de latinidad y de clasicismo basada en los presupuestos de la *École Romaine Française* y *Action Française*. Es clara la influencia de los ideales de Charles Maurras y la derecha francesa en la noción de clasicismo de Eugenio d'Ors. La lectura de algunos artistas como Le Corbusier como ideales del clasicismo conservador se transmitió al *noucentisme dorsiano* con el ideal latino pregonado desde Francia²⁹.

Muchos son los aspectos del *noucentisme* que influyeron en la crítica artística y musical en los años siguientes, despojados de su sentido original. La proyección de ese movimiento francés se dio a partir la penetración del cubismo en los círculos artísticos españoles desde 1910, entendido como arte clasicista por Gletizes y Metzinger y la labor de Eugenio d'Ors, Josep Maria Junoy y Joaquín Torres-García, que escribieron en *España*³⁰.

Los manifiestos, textos y críticas publicados desde 1915 en el semanario *España*, creado por Ortega y Gasset con el objeto de impulsar la renovación intelectual y defender la posición francesa en la guerra, marcaron las intenciones de la tendencia ideológica aliadófila y europeísta, que implicó el seguimiento de los discursos franceses. Algunos intelectuales y filósofos como

28. TUÑÓN DE LARA, M., *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. 3.^a edición, Madrid, Tecnos, 1984, p. 140.

29. Farran i Mayoral escribió en *La Veu de Catalunya* sobre las ideas de Le Corbusier, citando las nociones de relación y proporción, las estructuras serenas y alegres, la armonía, y el «regreso a las grandes tradiciones mediterráneas».

30. TORRES GARCÍA, J., «Clasicismo moderno», *España*, Madrid, núm. 117, 1917.

el propio Ortega, d'Ors, Araquistain, Madariaga, y críticos y artistas como Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), Moreno Villa, Arteta, Bagaría o el mismo Salazar, presentaron en ésta y otras publicaciones conceptos de nacionalismo, cultura, intelectualidad, minorías y clasicismo, siguiendo los preceptos de la *Nouvelle Revue Française*, acercándose a una posición anti-conservadora. La publicación muestra también la recepción prolongada del cubismo como confluencia entre novecentismo y vanguardia, de forma paralela a algunos críticos y artistas parisinos³¹. Se rompe con la visión sobre el pasado que imperaba en el siglo XIX y que coincide con la de T. S. Eliot y sobre todo con la perspectiva del ensayo de Ortega y Gasset publicado en 1916, «Nada moderno y muy siglo XX»³². En dicho ensayo Ortega mostraba la idiosincrasia novecentista desde una postura de realismo crítico, intelectual y nacionalista, identificada con la revista.

Por otra parte, el bando aliadófilo asumió en toda Europa la concepción latina de Nietzsche y sus reflexiones sobre la decadencia espiritual de Alemania. Asimismo no se puede dejar de lado la influencia de Nietzsche en los principales pensadores del Novecentismo. El poso de algunos presupuestos nietzscheanos en figuras como Pérez de Ayala, Miró, Jiménez, Ortega y D'Ors, calaría en las nuevas generaciones de artistas. Hay que tener en cuenta que el bando aliadófilo asumió en toda Europa la concepción latina de Nietzsche y sus reflexiones sobre la decadencia espiritual de Alemania. Aunque en menor medida que en el 98, se publicaron en España, *La Pluma* o *Prometeo* ensayos sobre Nietzsche y traducciones de sus propios textos. La cuestión venía también de Francia (*Mercur de France* y la *École Romane Française*) y Ramón Gómez de la Serna fue uno de los interlocutores. Gonzalo Sobejano señala que los principales escritores, desde Ayala hasta Cansinos Assens, dedicaron especial importancia a Nietzsche porque era cuestión que venía del 98, como muchas otras³³. El novecentismo recibió en diversos niveles la discusión nietzscheana de la antítesis razón-vida, resolviéndola según el vitalismo de Nietzsche y reaccionando ambos contra el punto de vista irracionalista de Unamuno, lo cual repercutiría en Bergamín, Giménez Caballero o Benjamín Jarnés. También la contraposición entre lo apolíneo y dionisiaco como representación de lo clásico, el equilibrio entre razón

31. La Exposición de la Galería Dalmau en 1912, donde exponían, entre otros, Rafael Barradas y Joaquín Torres García.

32. ORTEGA y GASSET, J., *Obras Completas*, vol. II, (*El Espectador*, primera parte), Madrid, Alianza editorial, 1980.

33. SOBEJANO, G., *Nietzsche en España (1890-1970)*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 2004, p. 489.

pura y razón vital a través de la ironía socrática, y la idea de una España «del mañana».

Otro rasgo que une claramente las manifestaciones novecentistas es la postura intelectual ante el hecho artístico, así como la convicción de buscar un cambio estético y ético. El rechazo al romanticismo que propugnan los ensayos de Ortega es un rasgo común con Eugenio d'Ors. Ortega representó también, desde un punto de vista diferente a d'Ors, el ideal intelectualista que tanto influyó en la conformación del neoclasicismo. Respecto al modernismo hay un matiz diferenciador que consiste en la tendencia hacia lo universal, lo internacional³⁴. Respecto a la Generación del 98, les distancia una nueva sensibilidad y hay pruebas manifiestas de ello como es la polémica entre Unamuno y Ortega. Pero habrá también una serie de constantes noventayochistas. No hay que olvidar la influencia de la Institución Libre de Enseñanza y de Giner de los Ríos en la conceptualización sobre lo clásico en el Novecentismo³⁵, especialmente a través de Ortega y Gasset.

La necesidad de un arte inteligente estuvo también relacionada con el apogeo de las nuevas clases intelectuales vinculadas a los círculos novecentistas. Intelectuales, filósofos y artistas: Ortega, d'Ors, Araquistain, Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), Moreno Villa, Arteta, Bagaría o el Adolfo Salazar, asociaron los conceptos de nacionalismo, cultura, intelectualidad, *minorías* y clasicismo. Ello se tradujo en la reflexión sobre el contenido intelectual del arte nuevo a través de la importancia de la forma en el cubismo. El Noucentisme recibe de manera incisiva la influencia de los *Conceptos fundamentales* de Wölfflin que señalaban la búsqueda del conocimiento de la tradición a través de géneros artísticos o arquetipos³⁶. Wölfflin además, sería referencia común al periodo de entreguerras y en concreto para las cuestiones formales implicadas en el

34. Según Abellán, por esa inclinación a lo cospopolitan, el novecentismo se manifiesta primariamente como una forma de modernismo: ABELLAN, J. L., *op. cit.*, p. 66.

35. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L., *Música para un Ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009. Y SÁNCHEZ DE ANDRÉS, «Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007, pp. 65-112.

36. Wölfflin derivaba sus principios del análisis empírico de las formas que justifican la contraposición entre el arte renacentista y barroco y sostienen visualmente la trama clásica del arte moderno en *Conceptos fundamentales en la Historia del arte*. LLORENS, T., *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002, pp. 101-118.

neoclasicismo. Diferenció entre lo clásico como lo «líneal y plástico» y lo barroco como lo pictórico. Además, lo clásico se proyectaría en superficie, mientras que lo barroco penetra en el espacio en profundidad. Por otra parte la contraposición clásica es cerrada, y cada elemento se relaciona con otro y el conjunto según proporciones definidas, mientras que la composición barroca es abierta. Lo clásico es arquitectónico³⁷. Esto tiene su reflejo en la teoría de Eugenio d'Ors y por ende en el concepto de forma que sostienen los discursos neoclasicistas, dentro de la transferencia noucentisme-novecentismo antes comentada. Pero hay una diferencia estricta con Eugenio d'Ors, Ortega retoma la herencia del institucionismo y el pensamiento de intelectuales como Giner de los Ríos sobre lo clásico y el clasicismo³⁸, para rebatir el exceso de formalismo d'orsiano y noucentista y señalar siempre un sentido evolutivo del arte a través de un clasicismo como espíritu estético, aspectos implícitos en las generaciones posteriores, si bien hay conexiones y constantes noucentistas a pesar de todo³⁹.

En *Las Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset se colige una clara influencia de la fenomenología de Husserl. El estilo de Cervantes se convierte en símbolo del modo de filosofar y renovar España. Para Ortega el tratamiento del tema por parte de Cervantes es de por sí clásico⁴⁰, la novela presenta un idealismo quijotesco pero atendiendo a la circunstancia concreta. El Quijote como ejemplo nietzscheano, debe atender a todo lo inmediato y momentáneo de la vida. La obra concibe la épica como un arte apolíneo indiferente, constituido por formas de objetos eternos. La belleza como síntesis, de una forma parecida a la filosofía hegeliana pero introduciendo un margen de libertad, de distanciamiento y de ironía o libertad de espíritu. Identifica el estilo con la claridad y la espontaneidad vital. La cuestión del esencialismo a través de la adecuación o el equilibrio entre profundidad y

37. WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, explicada por TEYSSÉDRE, B. Prólogo a WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y Barroco* (Verlag Basel, 1888), Edición Alberto Corazón, 1977, pp. 11-34.

38. ABELLÁN, J. L., «Francisco Giner de los Ríos: su ideario filosófico y pedagógico», en *Historia crítica del pensamiento español*, tomo V, *La crisis contemporánea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 156-165.

39. La *forma* como ideal universal de belleza fue un concepto también desarrollado por el krausismo y heredado por los intelectuales institucionistas. La adecuación forma – contenido, técnica-espíritu, el rechazo a lo excesivamente formal, es base para las ideas posteriores sobre forma en el Neoclasicismo, aunque éstas se nutrirán de ideales basados en la nueva plasticidad y gestualidad de la vanguardia francesa.

40. ORTEGA y GASSET, J., *op. cit.*, 1963, p. 388.

superficie está presente en uno de los apartados⁴¹. El estilo se concibe como adecuación entre presencia y esencia, forma y contenido, y con este bagaje se entenderá en la crítica musical. A la belleza y a la forma se asocian la claridad como orden intelectual y la sencillez –como imperativos del orden clásico– que se traducen en desnudez, importancia de la línea y limpieza.

En todo este discurso late la cuestión de lo mediterráneo, asociado a la tradición clásica griega y el intelectualismo, que lo une a la vertiente francesa.

Por otra parte, la noción de metáfora de Ortega y Gasset tuvo su origen en las corrientes literarias y filosóficas anteriores a los años veinte. T. E. Hulme, ya antes de la Primera Guerra Mundial, desarrolló la teoría de la metáfora influyendo en T. S. Eliot y Ezra Pound. En su concepto del arte como irrealización, es decir, como modo de trastocar el medio, entra su noción de la metáfora, que será interpretada y entendida de diversas maneras en el pensamiento sobre música y arte de los años veinte. La noción de metáfora inaugura en el pensamiento español la paradoja del retorno al arte del pasado.

ARTE Y MÚSICA NUEVOS: NEOCLASICISMOS

Los conceptos de arte nuevo y música nueva desarrollados en las primeras décadas del xx tienen sus raíces en el entorno novecentista descrito. El semanario *España* desmontó, entre 1915 y 1922, muchos de los presupuestos modernistas que habían imperado hasta entonces, proponiendo los valores de un *arte nuevo*⁴² definido como retorno y clasicismo. No podemos desglosar aquí con justicia la importancia del semanario *España* en la conformación de las ideas sobre arte nuevo y vanguardia de la primera mitad del siglo xx, pero su papel fue relevante y muchos de los autores afines a Ortega y Gasset y a la orientación de su semanario escribieron también en las principales publicaciones artísticas y musicales⁴³. El arte nuevo se definió en este entorno, ya desde 1915, desde presupuestos vinculados al formalismo de Heinrich Wölfflin. Se demarcaba el siglo xx como fenómeno histórico identificado consigo mismo. La relación entre arte nuevo y clasicismo moderno se produjo

41. ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, Madrid, El Arquero, 1956, p. 43.

42. ESPINA, A., «Arte Nuevo», *España*, núm. 291, 1920.

43. A este respecto ver: PIQUER SANCLEMENTE, R., «El semanario España (1915-1924) y la crítica musical: novecentismo y renovación» en: RAMOS LÓPEZ, P. (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 65-83.

progresivamente y a través de una serie de ideas basadas fundamentalmente en los conceptos de: objetividad, atención a la forma como equilibrio de forma y contenido, pureza y depuración, sencillez, claridad y orden, y belleza.

A partir de 1914 encontramos la noción de música nueva, utilizando el término para referirse a las innovaciones musicales provenientes del impresionismo francés de Debussy y al conocimiento incipiente de las obras de Stravinsky, Ravel, Hindemith y Bartók. Poco a poco se producirá una identificación entre el concepto de música nueva y sus afines con la música de Debussy, Ravel y Stravinsky a través de la influencia de las corrientes aliadófila y pro francesas. Los escritos de Salazar en la *Revista Musical Hispanoamericana*, a partir de 1914, y posteriormente en *El Sol*, son el mejor ejemplo de la multiplicidad y ambigüedad que posee el término música nueva, englobando música francesa impresionista, los primeros ballets⁴⁴, los cinco rusos⁴⁵ y la música española, señalando la modernidad a través del nacionalismo que veía en las obras teatrales de Falla: *El Amor Brujo*, y *La Vida Breve*. La aparición de esta revista coincidía con la mayor actividad sinfónica y de música de cámara, el estudio de la música española del pasado y la necesidad de europeización de una escuela española⁴⁶. La *Revista Musical Hispanoamericana* se convertía en el testimonio de los afanes renovadores de la *Sociedad Nacional de Música*. Desde sus primeras colaboraciones en la sección de reseñas bibliográficas y hemerográficas, Adolfo Salazar, que había escrito también en el semanario *España*, puso de manifiesto su interés en difundir y dilucidar el carácter y la propia noción de música nueva⁴⁷. Lo mismo hicieron otros críticos en las principales publicaciones de carácter aliadófilo como *Arte Musical*, *Lira* y *Harmonía*⁴⁸. Debussy era en este momento identificado con

44. SALAZAR, A., «Algo más sobre los bailes rusos», *Revista Musical Hispanoamericana*, agosto de 1916.

45. La identificación Rusia-España había sido constituida por Laloy, Calvocoressi, Aubry o Collet.

46. CARREDANO, C., «Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispanoamericana (1914-1918)», *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, Primavera, año 7, vol. 27, núm. 084, Mexico D. F., Universidad Autónoma de Mexico, pp. 119-144, p. 125.

47. SALAZAR, A., «Madrid musical. Crónica de la quincena» *Arte Musical*, 30 de junio de 1915, pp. 3-4. Y SALAZAR, «Conciertos de la Nacional: cuarteto en fa de Ravel y en sol de Debussy», *Arte Musical*, 30 de junio de 1915: Cita una conferencia de Amparo Utrilla en el Ateneo, sobre «música nueva», se tocaron obras de Debussy, Albéniz, Bartók, *Le Sacre du printemps* de Strawinsky, y Mussorgsky.

48. VILLALBA, L., «Debussy. La música nueva», *Arte musical*, núm. 45, año 2, Madrid, 11 de noviembre de 1916.

una «musicalidad nueva, música de sugerencias, de sonoridades inauditas, de sensaciones rápidas, fugaces y no obstante ello, impresionantes, sugerentes!»⁴⁹.

En estos textos se usaban indistintamente los términos «música nueva» y «música moderna» o «ultramoderna»⁵⁰, desde diferentes perspectivas y posiciones, admitiéndolos y refutándolos, desde la renovación y la reacción, pero identificando las novedades europeas principalmente con Debussy y Stravinsky. Las polémicas surgieron especialmente con *Petrouchka*, por la necesidad de una música nacional a través de propuestas extranjeras, y con el atonalismo. Falla también fue tildado en alguna ocasión de ultramoderno por su visión «postdebussysta» de *La Vida Breve*⁵¹. Se ha de señalar que Schönberg tuvo un lugar especial en la *Revista Musical Hispanoamericana* gracias a los escritos de Salazar, quien lo describía como representante de una «expresión nueva»⁵². Los presupuestos de la recepción del impresionismo que se observan en las críticas de estos años y especialmente en los escritos de Manuel de Falla contienen la discusión sobre la posibilidad de una música nueva española en la conjunción del patrimonio histórico y los nuevos medios de expresión, lo que viene a establecer las bases para un nuevo clasicismo. Eran primordiales los criterios de reducción de medios sonoros, el valor de lo quintaesenciado, de lo esencial, un aspecto que venía de Francia especialmente por influencia de Jean-Aubry⁵³. La posibilidad intrínseca de la música nueva se producía en su relación con las obras del pasado. Se trazaban las posibilidades de crear arte nuevo negando o bien recuperando el pasado. Era el origen de la problemática posterior en torno a los retornos y el nuevo clasicismo.

49. Comentario que se producía con la inauguración de la Orquesta filarmónica y Pérez Casas, ante la audición de *El Mar de Debussy*: SALVADOR, M., «La «Nueva Orquesta Filarmónica», *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 14, año 7, marzo 1915, p. 8.

50. FESSER, J., «Más sobre música nueva», *Revista Musical Hispanoamericana*, febrero de 1917, p. 12. Y NIN, J., «Música moderna», *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de abril de 1917, pp. 5-8.

51. SALVADOR, M., «Sobre dos dramas líricos españoles», *Revista Musical Hispanoamericana*, enero de 1915, pp. 3-6.

52. SALAZAR, A., «Músicos revolucionarios modernos: Arnold Schönberg», *Revista Musical Hispanoamericana*, núm. 12, enero de 1915, pp. 7-8.

53. «Las tendencias del arte moderno parecen orientarse hacia esa mayor intensificación, a una selección escrupulosa de los medios expresivos, a un comendio de éstos, un abandono de todo lo superfluo [...] un verdadero sustratum artístico, la emoción, la intensidad y la vibración quintaesenciadas [...]» «Madrid musical. Crónica de la quincena», *Arte Musical*, 1 de mayo de 1915, pp. 5-6.

Publicaciones como la *Revista Musical Hispano-Americana*, *Lira española* y *Arte Musical* asumieron los criterios sobre un nuevo clasicismo procedentes del ámbito literario a través de la *Nouvelle Revue Française* y *L'esprit nouveau*, pero al mismo tiempo desarrollaron la conciencia de que ese ideal clasicista latino era una imposición francesa, que se debería superar a través de lo nacional. Sin embargo, hacia 1915 el término *Neoclasicismo* como designio de una corriente o tendencia musical se empleaba aún con un sentido despectivo, asociándolo al tradicionalismo y al desconocimiento de las novedades musicales⁵⁴, como categoría apegada a la tradición clásico-romántica. Rogelio Villar utilizaba el término para referirse a la música alemana y austriaca impulsada por Hugo Riemann⁵⁵. Los principales críticos de la *Revista Musical Hispano-Americana*, Miguel Salvador y Joaquín Fesser, entendían el neoclasicismo musical como antítesis de lo moderno y de lo nuevo, anquilosamiento en las formas sinfónicas alemanas. El antigermanismo iba ligado a un «anti-neoclasicismo» en el que subyacía la influencia de un nuevo clasicismo de cuño francés: el de la Schola Cantorum de París, que se reivindicaba como modelo en el tratamiento de la forma⁵⁶. Por otra parte, la conceptualización de lo clásico entraba de lleno en las discusiones sobre el nacionalismo y la utilización del canto popular. El crítico y artista Manuel Abril, figura clave en la inserción de la vanguardia en España, criticaba el mal uso del canto popular y reivindicaba el sentido esencialista que Falla, Salazar y Ortega proponían para el arte, reivindicando el arte clásico como ejemplo de belleza, como buen uso de lo popular⁵⁷. Eran primordiales los criterios de reducción de medios sonoros, el valor de lo quintaesenciado, de lo esencial, aspecto que venía por influencia de Jean-Aubry. En las críticas a los Ballets Russes aparecen ecos de las teorías de Jacques Dalcroze, Jacques Rivière y André Gide sobre el gesto como pureza y simplificación, ideas que fueron primordiales para generar en España los conceptos de estilización y depuración asociados a lo clásico y lo universal

54. FESSER, J., «Sobre la orientación o desorientación del arte musical contemporáneo», *Revista Musical Hispano-Americana* (desde ahora *RMHA*), octubre de 1916, pp. 2-4.

55. VILLAR, R., «De música. Cuestiones palpitantes», *RMHA*, octubre de 1915, p. 30.

56. X, «Sociedad Nacional de Música», *RMHA*, marzo de 1915, p. 9 (sobre el *Quinteto en Sol menor* de Turina); y «De música, Orquesta Filarmónica», *España*, 142, 1917, p. 12.

57. ABRIL, M., «Inventarios y poemas», *RMHA*, enero de 1915, VII, 12, pp. 1-2.

como valores estéticos que se asocian a la obra de Manuel de Falla desde *El Sombrero de tres picos*⁵⁸.

Con el fin de la Primera Guerra Mundial los artículos sobre la música nueva se sucedieron en *La Revue Musicale* o *Modern Music*, publicaciones aliadófilas. En 1918 la muerte de Debussy suscitó gran número de textos donde se planteaba la idea de pureza formal como síntesis entre profundidad y superficie, forma y contenido. El concepto de clasicismo se formulaba en estas fechas en el entorno de las nuevas corrientes poéticas francesas, como el grupo de la revista *Nord-Sud*. Paul Dermée proclamaba el nacimiento de una nueva época clásica⁵⁹. En Alemania se perfilaba la Nueva Objetividad⁶⁰. En Italia, este mismo año 1918 surgía la revista *Valori Plastici*, que interpretaba el cubismo como arte pro-forma, señalando la importancia del «retorno *all'antico*». El novecento italiano estaba configurándose en sus dos vertientes, la neoclásica y la realista: Chirico, Carra. La noción de Severini del «espíritu clasicista» y su teoría basada en la disciplina, método, razón y orden repercutieron en el pensamiento español a través de d'Ors y del contacto directo de pintores con Italia⁶¹.

Paul Bekker, teórico que influiría de forma importante en España, elaboró en los años veinte su idea sobre los componentes principales de esa música nueva en su principal ensayo *Was ist Neue Musik*⁶²: que se resumían en el rechazo al romanticismo y la relevancia de una serie de compositores: Stravinsky, Schönberg, Bartók, Hindemith. Situaba la música nueva con el inicio de la del siglo XX, focalizada fundamentalmente en el impresionismo y el neoclasicismo⁶³, enfoque que repercutió en España, como mostramos aquí. En su ensayo latía la conciencia de continuidad histórica y la necesidad de actualizarla en todas las épocas, así como la de encontrar formas adecuadas a cada época, pero siempre a través del clasicismo como valor estético

58. SALAZAR, A., «Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios», *RMHA*, junio de 1916; y LLIURAT, F., «Barcelona», *RMHA*, julio de 1916, pp. 16-17.

59. DERMÉE, P., «Un prochain âge classique», *Nord-Sud*, 11, enero de 1918, p. 3.

60. BOZAL, V., «El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París», *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 33-47.

61. BONET, J. M., «Jean Cocteau, en el cóctel español de los veinte», *Cocteau y España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 15-20.

62. BEKKER, P., *Was ist neue musik*, Berlin, ed. Steiner, 1923.

63. DAHLHAUS, *La idea de música absoluta*, Ideal Books, (original Bärenreiter, 1999), p. 13. Se refiere al ensayo de Bekker de 1918: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, 1918, p. 12.

permanente. Era algo que estaba también presente en teóricos franceses como Boris de Schloezer y que hemos visto en el ideario novecentista.

El arte nuevo se empezaba a definir, tras la Primera Guerra Mundial, como retorno al orden y clasicismo, también en el semanario *España*⁶⁴. La idea de arte puro se concibe como depuración, concisión y síntesis formal con presupuestos vinculados al formalismo derivado de Wölfflin.

El llamado *ultraísmo* despuntaba en España como corriente renovadora en plástica y literatura, ligado a la creación de la Sociedad de Independientes (en la que participaban Federico García Lorca y Manuel de Falla, entre otros). *Horizonte* (1922-1923)⁶⁵, *Ronsel* (1924)⁶⁶, o *Cosmópolis* (1919-1921), son publicaciones a través de las cuales penetraron las primeras corrientes modernas; también *Litoral*, *Proa*, *Poesía* y *Verso y Prosa*, que desde el punto de vista del análisis literario o de la plástica tocan conceptos comunes a la crítica musical. Son revistas esenciales en la inserción de las vanguardias en España. Las referencias europeas que mostraban las revistas ultraístas sobre estas fechas, el comienzo de la década de los años veinte, subrayaban que el cubismo formaba parte de la renovación ultraísta, y en su vertiente de pintura sumamente abstracta, constructiva, constituida por la simultaneidad de planos, el cubismo se consideraba un movimiento clásico⁶⁷. *Ultra*⁶⁸, *Ronsel*, *Alfar*, *Horizonte* y *Cosmópolis*⁶⁹ propugnaron un nuevo clasicismo y un retorno al orden afín al de Jacques Rivière.

64. PIQUER, Ruth, «El semanario España...», *op. cit.*

65. Pedro Garfias y José Rivas eran los promotores de la publicación, de vinculación ultraísta, cubista y clasicista. En ella colaboraron Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Juan Chabás, Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, José Bergamín, y Eugenio d'Ors. CARMONA, E., «Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia. 1918-1930», *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, (eds. Eugenio Carmona y Juan José Lahuerta), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1977, pp. 63-102.

66. Revista aparecida en Lugo en 1924. En sus páginas cierto eclecticismo permitió la presentación de dibujos de Castela, prosas de Gómez de la Serna, dibujos neoclasicistas de Palencia y Alberto, xilografías de Norah Borges o comentarios de Jesús Bal y Gay.

67. D'ORS, E., «Cubismo», *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius (1906-1917)*, Madrid, Biblioteca Calleja, 1920, p. 280.

68. «Cuartillas de Ortega y Gasset», *Ultra*, núm. 20, 15 de diciembre de 1921.

69. CANSINOS ASSENS, R., TORRE, G. de, «Manifiesto», *Grecia*, 30 de agosto de 1919. CLONARD, H., «Sobre el programa de los neoclásicos franceses», *Cosmópolis*, núm. 9, 1920, pp. 20-29.

En el ámbito literario, escribieron Juan Ramón Jiménez, José Bergamín, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Eugenio d'Ors en la publicación ultraísta *Horizonte*.

En la crítica artística se destacaba lo constructivo en Cézanne y se valoraba la universalidad entendida como síntesis, orden y pureza en la pintura. La revista *Ultra* exponía en 1921 las palabras de Ortega y Gasset comentando, desde una postura anti-romántica, el declive de las primeras vanguardias y el ultraísmo en pro del retorno al orden⁷⁰. Ésta era una postura más o menos generalizada y manifestada un año antes por Antonio Espina, uno de los defensores de la noción de arte nuevo. Recordemos que así se titulaba su artículo en la revista *España*⁷¹, donde daba por liquidado el periodo de influencia de las primeras vanguardias vinculando el arte nuevo al retorno y al clasicismo. Es posible que en estos círculos críticos estuvieran Eugenio d'Ors y Cocteau⁷². En la revista *Ultra* la influencia de la citada *Nouvelle Revue Française* fue notoria. En otras publicaciones españolas se fomentaba la visión plástica del retorno al orden⁷³. Era resultado también del conocimiento y la interpretación de la obra de Picasso en estos años, de su viraje al clasicismo⁷⁴.

La idea de belleza formal tenía su origen en la filosofía hegeliana y en Hanslick, Husserl había introducido un margen de distanciamiento, ironía o libertad y Paul Valéry una visión intelectualista que pone el peso finalmente en lo constructivo, lo plástico y en la pureza como síntesis. En Francia la noción de música pura como depuración estaba bien asentada en 1920. En este año Cocteau escribía *Carte Blanche*. La noción francesa de neoclasicismo en la literatura se ligaba a la pureza poética y como tal se trasladaba a España. En 1920 apareció en *Cosmópolis* la noción de neoclasicismo literario⁷⁵. Ese

70. «Cuartillas de Ortega y Gasset», *Ultra*, núm. 20, 15 de diciembre de 1921.

71. ESPINA, A., «Arte Nuevo», *España*, núm. 291, 1920.

72. Cocteau escribe en revistas ultraístas: *Grecia*, *Tableros*, y *Ultra*, entre otras.

73. La revista *Reflector* señalaba también en estos años la correspondencia entre novecentismo y vanguardia desde el retorno al orden, ilustrada por dibujos de Picasso en 1920, muchos de ellos arlequines. CARMONA, E., «Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia. 1918-1930» en: *Arte moderno y revistas españolas...*, pp. 63-102.

74. Representado también en mujeres arcaicas, con túnicas o desnudas, en paisajes sintéticos y abstractos según la idea novecentista, generales, con ánforas, en la playa, en posturas que remitían a las bañistas clásicas como en *Mujeres que corren por la playa*, de 1921.

75. CANSINOS ASSENS, R., TORRE, G. de, «Manifiesto», *Grecia*, 30 de agosto de 1919. CLONARD, H., «Sobre el programa de los neoclásicos franceses», *Cosmópolis*, núm. 9, 1920, pp. 20-29.

mismo año Adolfo Salazar escribía en *Grecia* sobre la noción de pureza en la poesía moderna, relacionándola con la música pura⁷⁶.

En 1919 Albert Roussel había publicado un artículo en *The Chesterian*, editado por Aubry, titulado *Young French composers*⁷⁷. Eran Chabrier, Satie y Stravinsky los referentes para el Grupo de los Seis, abriendo una nueva vía clásica que proponía la claridad formal, la tonalidad, la sencillez.

Justo entre 1919 y 1921 Adolfo Salazar, claramente influido por la lectura de *La Revue Musicale*, *The Chesterian* y otras publicaciones afines, antes mencionadas, retomó sus criterios al señalar las modernas escuelas italiana y francesa como ejemplos de la música nueva, identificada con lo joven y con cualidades clásicas⁷⁸. Debido a este contexto y al contacto con Italia, Salazar introdujo, en la revista *España*, un sentido novedoso y renovador al hablar de nuevo clasicismo en la música, al referirse a los nuevos músicos italianos: Pizzetti, Casella y Malipiero y al Grupo de los Seis francés⁷⁹. Afirmaba la existencia de un clasicismo que considera universal y latino, susceptible de ser comparado con el arte de Picasso y caracterizado por la perfección formal y el equilibrio constructivo. Los términos eran tomados del propio Alfredo Casella⁸⁰ y denotaban la influencia de la *Nouvelle Revue*, *la Revue Musicale* y los movimientos de renovación y vanguardia.

En *Andrómeda*, ensayo de 1921, recopilaba muchas de sus críticas, a modo de compendio de ideas sobre la música nueva. Debussy aparecía como

76. Salazar escribía también en 1920 en *Grecia* sobre poesía y música y hablaba de la noción de pureza en la poesía moderna, a través de su explicación sobre la música pura «libre de la sensación que la hizo nacer» SALAZAR, A., «Poesía y música», *Grecia*, n.º 7, julio de 1920, p. 6.

77. ROUSSEL, A., «Young French composers», *The Chesterian*, 1919, núm. 2, octubre de 1919, pp. 33-37.

78. Sobre la influencia de la crítica francesa y especialmente de *La Revue Musicale* en el discurso de Adolfo Salazar ver PIQUER, R., «*La Revue Musicale*: un modelo para la crítica de Adolfo Salazar», en: CASCUDO, T., PALACIOS, M. (eds.). *Los señores de la crítica*, Sevilla, Doble Jota, en prensa, (2012).

79. Ver, entre otras críticas: SALAZAR, A., «Los nuevos músicos de Francia, los centros artísticos, las afinidades literarias», *España*, 239, 1919, pp. 11-12.

80. SALAZAR: «Los nuevos músicos de Italia. La S.I.M.M. Ars nova», *España*, 240, pp. 11-12, 119. Como corresponsal español de *The Chesterian*, la *Revista Musicale Italiana*, *La Revue Musicale* y otras publicaciones afines, Salazar conoce la música italiana y el pensamiento de Casella. Consuelo Carredano habla de ello en su trabajo: CARREDANO, C., «Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)», Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 184.

el testimonio de que «la importancia de la renovación musical llevada a cabo en nuestros días tiene un valor tan radical que nunca un arte pudo con más razón llamarse nuevo». Por otra parte, en alguno de sus artículos reflejaba el conocimiento de las tendencias plásticas del arte nuevo, viendo en la música cualidades presentes en el ultraísmo y sobre todo en el cubismo: «la música, trastocando sus elementos, quiebra sus líneas y como en el kaleidoscopio, las ordena en una nueva y armoniosa estrella»⁸¹.

En 1921, año de *Musicalia* de Ortega⁸², se publicó *Le declin de l'Impresionisme* de Paul Landormy, ensayo que constataba la pervivencia del Impresionismo pero a la vez su rechazo⁸³. En *La Musique Française Moderne*, publicada al año siguiente, André Coeuroy consideraba el impresionismo como origen del retorno a un arte *depurado*, sin metafísica, caracterizado por la claridad de pensamiento y ejemplificado en la música del Grupo de los Seis⁸⁴. La idea de clasicismo moderno cobró especial relevancia en la crítica española desde los inicios de la década a partir de la recepción de Maurice Ravel, especialmente de obras como *Rapsodia Española* y *Le Tombeau de Couperin*, estrenado en Madrid en noviembre de 1922⁸⁵. Juan José Mantecón, en su crítica, definía a Ravel como «el más moderno de los clásicos»⁸⁶. El crítico matizaba ya sucintamente la separación o la dicotomía entre el clasicismo como estilo del siglo XVII y la posibilidad del nuevo clasicismo en el XX, afirmando la primacía del estilo moderno a pesar del uso de atmósferas o matices clasicistas⁸⁷. Dos años más tarde, Gerardo Diego escribía: «Ravel es más que clásico, clasicista.

81. SALAZAR, A., *Andrómeda, Bocetos de crítica y estética musical*, Mexico, Editorial Mexico Moderno, Murguía, 1921, p. 44. Algo que se utilizaría en otras críticas, también de música española. JUAN DEL BREZO, «La *Sonatina fantasía* de Ernesto Halffter, estrenada por el cuarteto Budapest», *La Voz*, 13 de diciembre de 1923.

82. ORTEGA y GASSET, J., «Musicalia I», *El Sol*, 8 de marzo de 1921 y ORTEGA y GASSET, «Musicalia II», *El Sol*, 24 de marzo de 1921.

83. LANDORMY, P., «Le Déclin de l'Impresionisme», *La Revue Musicale*, núm. 4, 1 de febrero de 1921, pp. 97-114.

84. COEUROY, A., *La musique française moderne. Quinze musiciens français*, Paris, Delagrave, 1922.

85. SALAZAR, «Ravel, Strawinsky y el perfil moderno», *El Sol*, 19-IV-1921.

86. En estos juicios se percibe la influencia de los artículos dedicados a Ravel en 1921 por Koechlin y Roland-Manuel en *La Revue Musicale*.

87. JUAN DEL BREZO, «Orquesta filarmónica. *Le Tombeau de Couperin*, de Ravel», *La Voz*, 18-XI-1922. En la mayor parte de las críticas se apuntaba la paradoja de la posibilidad de un nuevo clasicismo en el siglo XX, heredando la problemática planteada por D'Ors y Ortega.

Lo hemos visto inspirarse en los clásicos, sobre todo en los menores»⁸⁸. La preocupación por establecer una definición del concepto de *estilo* fue persistente en los escritos de los principales intelectuales españoles e incide en los críticos musicales.

En estos mismos años, las corrientes renovadoras en la literatura contemplaban también la problemática de lo clásico, por influencia de publicaciones francesas como *Le Mouton Blanc*, donde escribían André Gide y Jules Romains. Lo clásico era definido como un valor presente y de renovación⁸⁹. Sencillez, simplicidad, simplificación, fueron términos muy utilizados en los grupos poéticos defensores de la poesía pura. La generación poética del 27 tomó como precepto la sencillez, dentro de su idea de lo clásico, pero en un sentido esencialista que estaba ya presente en el 98. En la música, la sencillez se asoció a la búsqueda de la música natural, el carácter español, de lo racial, según Felipe Pedrell, que en 1922 era reclamado en *La Revue musicale* por Manuel de Falla como impulsor de la perfecta síntesis entre nacionalismo y clasicismo, también de un clasicismo vivo, presente⁹⁰.

Como hemos apuntado anteriormente, la misma síntesis teórica e idealizada entre universalidad y clasicismo se aplicó a la obra de Manuel de Falla justamente en los años de proclamación de nuevos clasicismos en todos los ámbitos. Con *El Sombrero de Tres picos*, hacia 1921. Se convertía en ejemplo de depuración del folclore y la noción de universalidad. La crítica sintetizaba con terminología común conceptos aplicados anteriormente a la idea del cubismo clasicista: *planos, perfil, gesto*. La importancia de estos términos confirmaba la raíz figurativa y lineal del clasicismo, entroncando con componentes formalistas y con la síntesis orteguiana entre presencia y apariencia⁹¹. En otro artículo de la misma revista *Índice*, editada por Juan Ramón Jiménez, que propiciaba también en estos años el camino de retorno al orden, Salazar explicaba ese concepto de «perfil» como síntesis orteguiana entre presencia y apariencia, vinculado a la pureza y al valor formal, la búsqueda de la nueva materialidad de los objetos u objetualidad, además del gesto sincrético en la danza⁹². Parangonaba estas ideas con un retorno al

88. DIEGO, G., «Ravel, rabel, y el ravelín», *Revista de Occidente*, 13, junio de 1924, p. 134.

89. BERGAMÍN, J., «Clasicismo», *Horizonte*, núm. 3, 15 de diciembre de 1922.

90. FALLA, M. de, «Felipe Pedrell», *La Revue Musicale*, núm. 2, año 4, febrero de 1923. Salazar recoge estas ideas en: SALAZAR, A., «La vida musical. Musicografía póstuma: Pedrell, Mitjana, Villalba», *El Sol*, 23 de agosto de 1923.

91. SALAZAR, «Bocetos, jeroglífico y arabesco», *Índice*, 1, 1921, pp. 51-52.

92. SALAZAR, A., «Bocetos, jeroglífico y arabesco», *Índice*, núm. 1, 1921, pp. 51-52.

pasado. En este punto he de detenerme en la influencia de los ensayos de T. S. Eliot sobre los la interpretación crítica de los ballets russes, sobre la idea del gesto «abstracto que simboliza la emoción». Gesto se relacionaba con volumen, peso, forma, geometría y *plasticidad*, –en el sentido de Goethe– e impregnó los discursos críticos sobre los Ballets Russes y la recepción de la obra de Falla hasta su *Concerto*.

La relación de la forma pura con el Neoclasicismo, implicaba la prevalencia de la idea de perfil, de nitidez, y al fin, de pureza, ligada a la concreción melódica. Desde las primeras críticas que hablaban de Neoclasicismo, tanto refiriéndose a obras europeas como españolas, encontramos en los principales críticos esa noción de la nitidez, del perfil y de la línea. Esos rasgos se materializaban en la definición y la claridad de la línea (melódica). La melodía se valoró no en su expresión lírica sino en su concisión, estructuración, incluso repetición, incisividad, plasticidad⁹³. La concepción de *pureza* implicaba la idea de esencialismo ya evidente en la poesía simbolista, pero añadía el elemento de lo intelectual (Paul Valéry). Bach, Ravel y Stravinsky se convirtieron en paradigmas de este sentido de lo intelectual entendido como síntesis entre lo intelectual y lo emocional. Por su incisividad, su plasticidad, su gestualidad. Esa línea acusada tenía que ver con la reducción orquestal, la aproximación a la música de cámara, el valor constructivo y el timbre puro. El «perfil anguloso» como síntesis: la estilización de la idea, del constructo, del objeto, al fin la melodía.

Clasicismo Moderno, Deshumanización y Rehumanización

Con los precedentes expuestos, las principales publicaciones de crítica artística, literaria y musical de tono vanguardista, *Alfar*, *Proa*, *Revista de Occidente*, *El Sol*, *La Voz*, etc., expusieron desde 1923 la noción de *clasicismo moderno*, antítesis de aquel neoclasicismo identificado con la imitación y la copia y con el neoclasicismo *fin de siècle* francés, aunque se usaron indistintamente ambos términos, clasicismo moderno y neoclasicismo⁹⁴. Los términos con los que los críticos entre 1923 y 1925, se referían a pintores –Juan Gris o Vázquez Díaz– y músicos, especialmente Manuel de Falla por su trascendencia e importancia, eran «orden», «equilibrio», «concisión»,

93. Recordemos que *plasticidad* es un concepto cercano al clasicismo si se tienen en cuenta las teorías de Goethe y su repercusión.

94. DIEZ-CANEDO, E., «La vida literaria. El clasicismo moderno», *España*, n.º 389, 1923.

«volver», «clasicismo»⁹⁵. Por otra parte existía la revisión de la noción de clasicismo incorporando el valor del equilibrio entre lo romántico y lo clásico, entendiendo lo primero como expresión del espíritu español, la esencia española, y lo segundo como valor de modernidad; una síntesis también teórica e ideal que exponía la necesidad de autoafirmación nacionalista a través de la idea de una música propiamente española de vanguardia, de un clasicismo moderno «a la hispana».

Esta postura coincidía con la publicación en 1924 de «Sobre el punto de vista de las artes» de Ortega y Gasset⁹⁶, que señalaba la importancia del observador y el factor humano e histórico en la conceptualización del arte y del estilo. En 1924, además, se estrenaba *Pulcinella* de Stravinsky, cuyos recursos escénicos conjugaban la sintaxis cubista con la representación lírica de la naturaleza y el objeto.

En el ámbito musical, *El retablo de maese Pedro* sería interpretado por la crítica como culminación de aquella noción de universalismo asociada a valores clásicos, trasunto ideológico de la noción de escuela española moderna que desarrollaban algunos críticos hispanistas franceses⁹⁷. Salazar reflexionaba en la *Revista de Occidente* sobre la posibilidad de un clasicismo moderno mediante la comparación entre *El retablo de maese Pedro* y *Pulcinella*⁹⁸. Remarcaba la importancia de un verdadero clasicismo español en el que lo lírico y la evocación historicista otorgaban valores románticos a la obra clásica. Estos valores se creían unidos a una visión austera, espiritual (que elaboraran ya anteriormente Jacques Maritain⁹⁹ y Henri Collet) estilizada y cubista de lo castellano que perviviría décadas después en la historiografía

95. SALAZAR, A., «La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. III. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto», *El Sol*, 5 de mayo de 1923. ARCONADA, C. M., «La música moderna en España», *Alfar*, núm. 42, vol. 2, marzo de 1924, p. 81.

96. ORTEGA y GASSET, «Sobre el punto de vista en las artes», *Revista de Occidente*, núm. 8, año 2, febrero 1924, pp. 130-160.

97. DE SCHLOEZER, B., «Notices et chroniques: El Retablo», *La Revue Musicale*, 1 de diciembre de 1923. También algunas críticas de Adolfo Salazar: SALAZAR, A., «Arte español. Estreno de «El Retablo de Maese Pedro» de Manuel de Falla», *El Sol*, 29 de marzo de 1924. Y «Estreno del Retablo», *El Sol*, 29 de marzo de 1924. Y «La vida musical. *El Retablo de Maese Pedro* y las opiniones extranjeras», *El Sol*, Madrid, 10 de abril de 1924.

98. SALAZAR, A., «Polichinela y Maese Pedro», *Revista de Occidente*, núm. 11, mayo de 1924, pp. 229-237.

99. MARITAIN, J., *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1920. Y COLLET, Henri, *Le mysticisme musical espagnol au XVIème. siècle*, Paris, Félix Alcan, 1913.

y que retomaba por otra parte, valores del 98¹⁰⁰. El empleo metafórico de elementos musicales del pasado así como de la tradición popular, equiparados en su valor objetual, lograban aquella «libertad de estilo» necesaria. El texto de Salazar se emplaza en un contexto en el que se reflexionaba de forma generalizada sobre el desarrollo del llamado arte nuevo. El debate sobre la música objetiva tocaba todavía en estos años cuestiones como lo narrativo en la música, que se definía como prosaico, romántico, pero no descriptivo, pues la música moderna, como el arte, podía referir el objeto sin mimesis. Sin embargo, quedaba patente siempre el rechazo de lo excesivamente objetivo en tanto excesivamente técnico. El movimiento de Nueva Objetividad en Europa se había difundido y la discusión sobre el objeto había tomado sus presupuestos.

El triunfo del *Cartel des Gauches* en Francia en 1925, unido a la reflexión sobre las primeras vanguardias, fomentó esta postura¹⁰¹. En España, el alejamiento del retorno al orden vino desde posiciones que criticaban de forma encubierta la dictadura de Primo de Rivera, pero también por la influencia del surrealismo y la propia reflexión sobre el desarrollo del arte hasta entonces. *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre consideraba cerrada la etapa anterior en 1924, precisamente porque se había mostrado «la falacia del retorno»¹⁰².

El manifiesto de *La Exposición de Artistas Ibéricos* celebrada en Madrid planteaba la duda sobre el *arte puro* y concluía con la necesidad de la obra de arte social «sin bandera ni política»¹⁰³. *La Deshumanización del Arte* en 1925 recogía estas cuestiones. Ha de ser interpretada desde las ideas sociales e históricas del raciovitalismo, expresadas ya antes en *La España invertebrada* y *El tema de nuestro tiempo*¹⁰⁴. Ortega no proclamaba una deshumanización

100. SANZ, L., *Músicos, intelectuales y artistas ante la cuestión de España (1874-1914). Revisión crítica e historiográfica*, Trabajo de investigación para la obtención del DEA, Universidad Carlos III de Madrid, (No editado).

101. SCHLOEZER, B. de, «Reflexions sur la musique. La raison du classicisme», *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1925, pp. 284-285.

102. TORRE, G. de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Biblioteca de Rescate, Renacimiento, 2001. (Primera edición en 1925, Caro Raggio.), pp. 47-60. La obra es comentada también en artículos en *El Sol*, por Jiménez caballero, 3 de junio de 1925, y en *Revista de Occidente* por Eugenio Montes, núm. 25, julio de 1925.

103. «Manifiesto del Salón de Artistas Ibéricos» *Alfar*, julio 1925, núm. 51, p. 2.

104. MAINER, J. C., *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 200.

del arte como paradigma a seguir, sino que sintetizaba con el concepto los discursos del arte hasta entonces y la necesidad de seguir hacia delante en el proceso vanguardista a partir de una intervención espiritual, *rehumanizadora* y no estrictamente formalista. La publicación en España en 1925 de *La esencia del estilo gótico* de Wilhelm Worringer, obra que trataba la importancia de la participación del espíritu de la *raza* y de las condiciones sociológicas en el arte, tuvo gran influencia¹⁰⁵.

Se seguía hablando de clasicismo moderno y de neoclasicismo, pero el contenido del discurso cambiaba. Se rechazaba todo formalismo y se buscaba una nueva sencillez. Los textos sobre Erik Satie con motivo de su muerte en 1925, coincidían con un punto de inflexión y reflexión sobre el arte nuevo. Satie se consideraba platónico y kantiano, y, como Mozart, representante de una música inteligente, sensible, y espiritual y sencilla más allá de formalismos¹⁰⁶. Por otra parte, el ensayo *En torno a Debussy* de Arconada, entre otros textos, sostenía que el rechazo a Debussy por parte del neoclasicismo había sido sólo una moda¹⁰⁷.

El auge del surrealismo se unió a la influencia de Cocteau en el final de los años veinte. La *Revista de Occidente* publicó *Orfeo* en 1927. Cocteau significaba inteligencia pura y un clasicismo como superrealista, entendido como «matemática superior». Fernando Vela, en su ensayo *El Arte al cubo* (1927), se refería a la *Sinfonietta* (1925) de Ernesto Halffter en los mismos términos: un nuevo clasicismo desde el espíritu, mozartiano, un verdadero sentido de la vanguardia, refutando el falso clasicismo académico¹⁰⁸. En la mayoría de los escritos se recurrió de nuevo a los ejemplos propios para señalar la adaptación de los discursos a las nuevas corrientes. De nuevo Picasso, Lorca y Falla, representaban ese ideal de síntesis entre razón y sentimiento, arte humano y deshumanizado. Por otra parte, la repercusión crítica del *Concerto* de Manuel de Falla y de *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, acentuó la alusión metafórica a los elementos dieciochescos como un rasgo del arte nuevo y del clasicismo moderno¹⁰⁹. Pero ello tenía que ver con la

105. ORRINGER, N. R., «Ortega, filósofo de la Edad de Plata», *Revista de estudios orteguianos*, núm. 1, 2000, pp. 95-110.

106. SALAZAR, A., «Erik Satie». *Revista de Occidente*, núm. 29, noviembre de 1925, pp. 292-299.

107. ARCONADA, C. M., *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa Calpe, 1926.

108. VELA, F., «El Arte al cubo», *Revista de Occidente*, núm. 46, abril 1927, pp. 55-60.

109. SALAZAR, A., «El *Concerto* de Manuel de Falla: Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad», *El Sol*, 3 de noviembre de 1927. DEL BREZO, J., «Un recital en honor de Ernesto Halffter», *La Voz*, 13 de febrero de 1928.

noción teatral de la meta-representación y con las nociones poéticas de metáfora, del *imaginismo* poético y de Ortega¹¹⁰.

Aunque 1926 y 1927 son los años centrales de la recuperación de Góngora, ésta venía gestándose desde principios de siglo, a través de la labor de hispanistas franceses y en la revista *Helios*. 1927 es la fecha del famoso *Homenaje a Góngora*, firmado por el grupo más importante de poetas que mantenían vigente la cuestión del clasicismo y la poesía pura en *la Gaceta Literaria*, cuando se cuestionaba el valor aristocrático y formalista del arte y se auguraban nuevos horizontes desde su valor social¹¹¹.

El discurso sobre la ironía y el humor como rasgos de lo moderno fue común a todas las disciplinas. De la misma forma que había un intento de crear un neoclasicismo a la hispana, se intentaba proyectar el rasgo típicamente español, el acento nacional –grave, serio– cuando se trataba del humor y la ironía españoles, intentando definir de nuevo las cualidades españolas en el arte contemporáneo¹¹². El humorismo podía ser un rasgo típicamente español, frente a la ironía, y lo grave de su acento se relacionaba con Italia, Pirandello y las cualidades clásicas de composición y disciplina que había en el humorismo italiano¹¹³. Góngora, Goya y Picasso eran representantes de ese humorismo verdadero relacionado con la idea de lo puro. La gravedad del humorismo español ya había sido destacada en la crítica musical, especialmente en *Sinfonietta*, como culminación del proceso nacionalista y neoclasicista a partir de la obra de Manuel de Falla¹¹⁴.

110. Ver: PIQUER, R., «La metáfora: un concepto estético en el clasicismo moderno de los años veinte: música, artes plásticas y literatura», *Actas del congreso Internacional Imagen y apariencia, EDITUM (ediciones digitales Universidad de Murcia)*. <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/search/authors/view?firstName=Ruth&middleName=&lastName=Piquer%20Sanclemente&affiliation=&country=> (consultado el 22 de enero 2012)

111. ALONSO, D., «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 177-202. GIMENEZ CABALLERO, E., «Pespuntes históricos sobre el núcleo gongorino actual», y «Centenario de Góngora», *La Gaceta Literaria*, núm. 11, vol. 1, 1 de junio de 1927, pp. 6-7. ARCONADA, C. M., «La música en la obra de Góngora», *Verso y Prosa*, junio de 1927.

112. HERNANDEZ SAAVEDRA, M., «La ironía del arte», *Revista de estudios orteguianos*, núm. 2, 2001, p. 384.

113. ARAQUISTAIN, L., «Una teoría del humorismo», *La Voz*, 24 de enero de 1924. Y GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 348-360.

114. ARCONADA, C. M., «Comentarios musicales, el humorismo en la música», *España*, núm. 381, 1923, pp. 11-12.

En los años treinta pervivieron todas estas cuestiones. En su ensayo literario *El Nuevo Romanticismo*, de 1930, José Díaz Fernández continuaba el debate sobre la socialización del arte¹¹⁵. El nuevo romanticismo implicaba una «vuelta a la naturaleza distinta a la de Rousseau», un equilibrio entre el orden y lo espiritual. Orden, no en sentido restrictivo, sino en el «sentido clásico de armonía, claridad y rigor, lo que decía Schopenhauer de una sinfonía de Beethoven: «un orden maravilloso bajo un desorden aparente»¹¹⁶. Estas palabras sintetizaban y asentaban los criterios que se había venido desarrollando en años anteriores desde todas las disciplinas artísticas. Los críticos musicales Salazar, Mantecón, Bal y Gay, y los compositores del Grupo de los Ocho asumieron el fin del debate sobre la moda neoclasicista a través de la reivindicación hispana frente a lo académico, que introducía, paradójicamente, la noción de raza con argumentos similares a la crítica francesa. El manifiesto del grupo de los Ocho en 1930 se ha interpretado normalmente como resumen de los criterios que venían informando la estética de los años veinte, pero dadas las circunstancias de 1930, no deja de tener una segunda lectura en la que existe una crítica al excesivo vanguardismo de los años veinte, y un rechazo de las normas que imponía el tener que ser «moderno» y «novedoso». El Grupo de los Ocho se desvincula también de todo ello, y apela a esa musicalidad pura, que no entra a definir, como resumen de la libertad creativa del compositor. Tengamos en cuenta además que en Cataluña se había escrito en 1928 el citado *Manifiesto antiartístico catalá*, o *Manifest groc*, firmado por Dalí, Montanyá y Sebastiá Gasch, entre otros¹¹⁷. Llegaban a denominarse a sí mismos anti-vanguardistas, en contra de lo conservador y el regionalismo. El manifiesto presenta líneas de discurso muy similares a lo escrito por Pittaluga y los suyos respecto a la música. Se desvincula de la música pura y del llamado arte nuevo y reivindica otra posibilidad en la que no deja de estar presente la cuestión sobre el verdadero clasicismo, criticando la repetición e imitación de modelos antiguos en años veinte.

En otro orden de cosas, a partir de los años treinta algunos críticos señalaban el *Concerto* de Falla como obra católica por sus valores clásicos,

115. DÍAZ FERNÁNDEZ, J., *El Nuevo Romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.

116. Díaz Fernández rechazaba el orden asociado a la ideología del fascismo y reclamaba el verdadero orden clásico según el equilibrio preconizado por Schopenhauer: DÍAZ FERNÁNDEZ, J., «Poder profético del arte», *Nueva España*, 11 de diciembre de 1930.

117. Salvador DALÍ, Sebastiá GASCH, Lluís MONTANYÁ. Firman el «Manifiesto Antiartístico Catalán», *Revista Gallo*, abril de 1928 (núm. único).

poniéndolo en paralelo con la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky. La revista *Cruz y Raya* fundada en 1933 por Bergamín y católicos intelectuales que defendían lo religioso frente al gobierno republicano, pondría de manifiesto la división entre tradicionales y progresistas, entre una visión de la austeridad y religiosidad de Castilla como vía de renovación, que defendía la revista, o de anquilosamiento representada por D'Ors¹¹⁸. Jacques Maritain lo confirmaba en sus artículos en *Cruz y Raya*. La pureza no estaba reñida con la profundidad, y una prueba de ello era Falla. Mientras que el cubismo y el formalismo sólo habían creado una moda, era posible crear una música a partir del ideal constructivo, como intelección, pero llena, profunda. Ello tenía que ver con la consecución de un nacionalismo que profundizaba en las raíces del folclore, algo que remarcaba contemporáneamente Stravinsky en *Croniques de ma vie*, a pesar de diferencias entrambos. El ejemplo de Maritain era *Concerto* de Falla. Según Maritain, el «espíritu clásico» de André Gide y Arthur Lourié demostraba la posibilidad de lo clásico asociado a un arte social, ya que Falla manifestaba que espíritu y alma daban la forma exterior eludiendo la copia.

Mientras que Salazar y otros críticos afines habían destacado lo austero, lo místico y lo religioso a través de los *retornos* como elemento de progreso y de utilización de las fuentes polifónicas y antiguas españolas –vía a su entender de un nacionalismo progresista, esencialista y universalista–, las voces más conservadoras propugnaban los valores exclusivos de lo castellano como alusión reaccionaria a la religiosidad del XVI. En conclusión podemos afirmar que el auge de lo castellano en el pensamiento español confirmaba una visión unívoca de España a través de lo castellano austero y espiritual en los retornos musicales, una visión que se construía recíprocamente con Francia. Los críticos españoles veían ese ideal austero en las últimas obras conocidas de Stravinsky a través de su supuesta depuración sonora. La recepción de *Sinfonía de los Salmos* asentaba la idea de la síntesis entre técnica y espíritu. Depuración, limpieza, construcción se unían al lirismo. Un lirismo, no obstante, diferente al de Falla, proveniente este último de lo racial y lo religioso a través de la austeridad española. En Stravinsky el lirismo era seco¹¹⁹.

118. MARITAIN, J., «¿Quién pone puertas al canto?», *Cruz y Raya*, núm. 25, abril de 1935, pp. 7-51.

119. SALAZAR, A., «*Sinfonía de los Salmos*»: *La música actual en Europa y sus problemas*, 1935, pp. 427-428. y SALAZAR, «Conciertos. Barcelona. Festivales Stravinsky», *Ritmo*, 15 de abril de 1936, p. 7. GÓMEZ, J., «Orquesta Sinfónica. Concierto jubilar en honor del maestro Enrique Fernández Arbós», *El Liberal*, 26 de diciembre de 1933.

La progresiva humanización del arte que se proclamaba desde varios frentes se había politizado con la República y llevó a hablar de una depuración en la que era posible unir arte puro y arte político¹²⁰. Era posible transmitir un mensaje a través de la pureza como habían hecho Bach, el máximo ideal de pureza, Mozart, Ravel y Falla y Stravinsky¹²¹.

El neoclasicismo era en los años treinta una tendencia más, asumida y como tal denominada. En estos años se sigue hablando de neoclasicismo al aludir a la presencia de músicas del pasado, sobre todo, en la obra de Ravel, Stravinsky y Falla –siempre destacando el *neoscarlattismo* como rasgo definidor del neoclasicismo español–, pero el término era también recurrente en las referencias a las nuevas composiciones del Grupo de Madrid o de los Ocho¹²².

En su ensayo *El Siglo Romántico*, de 1936, Salazar partía de la filosofía de Worringer para hacer reflexiones que eran comunes, por otro lado, a todos los frentes artísticos: lo objetivo no rompía con la complejidad espiritual del creador ni con la complejidad de sus relaciones con la época, que determinaban el estilo. Reivindicaba la *raza* española como expresión de un arte humanizado, a pesar de utilizar «formas neutras», metáforas, del pasado. La vieja cuestión entre forma y contenido quedaba obsoleta, cualquier forma era buena si lo era la identidad artística. Se abandonaba el esteticismo. También quedaba atrás la dicotomía clasicismo-romanticismo. Con ello cerraba una evolución discursiva, hacía síntesis de sus anteriores ensayos y reflexionaba sobre la recepción de la música y el arte nuevos a lo largo de los años veinte¹²³.

120. JUAN DE LA ENCINA (Ricardo Gutiérrez Abascal), «Arte puro y arte político», Conferencia en Valencia en 1937, recogida en sus escritos *De la crítica de arte, conferencias inéditas*, Bilbao, 1993, pp. 73. y ss.

121. SAN JUAN, P., «Algo sobre el mensaje en la música», *Revista Madrid*, Cuadernos de la Casa de Cultura de Valencia, mayo 1937, pp. 29-36.

122. Sobre el cuarteto de cuerda de Bacarisse: DEL BREZO, Juan, «La nueva música española», *La Voz*, 29-IV-1931.

123. SALAZAR, A., *El siglo romántico. Ensayos sobre el romanticismo y los compositores de la época romántica*, J. M. Llagués, editor, Madrid, 1936.