
This is the **accepted version** of the book part:

Gan Quesada, Germán. «“No dejaría nunca de cantarte... Caminos de la canción española en los Concursos Nacionales de Música durante la década de 1950”». *De la ciudad a la nación: un acercamiento a la canción española contemporánea*, 2023, p. 127-156

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/335743>

under the terms of the  IN COPYRIGHT license.

No dejaría nunca de cantarte...

Caminos de la canción española en los Concursos Nacionales de Música durante la década de 1950¹

Germán Gan-Quesada

Proemio

“¡... ni calla el que está en silencio
ni es toda palabra canto!”

(Leopoldo Panero, “Copla de la palabra lenta”, *Romances y canciones*, 1960)

“[...] nunca creo que ha estado la producción musical española –salvo honrosísimas excepciones, que se dan, sobre todo, en el género más elevado, el del concierto– más apartada de las vivas, hondas, y seculares fuentes líricas del sentimiento y el espíritu de la raza”²

La inquietud expresada por el compositor Conrado del Campo a fines de la década de 1940 sobre el presunto alejamiento de la creación musical española de su tiempo de las “fuentes” raciales que, a su juicio, habían de animarla constituye –más allá de su opinión particular– una preocupación constante en las iniciativas musicales oficiales del período: aunque de una manera menos acusada que en otras parcelas artísticas, la reivindicación de una doble raíz, idiosincrática e histórica, del ‘ser de España’ también alcanzó a la composición musical, determinando en sus protagonistas evidentes elecciones creativas.

Así, en el campo de la música vocal de las décadas de inmediata posguerra, la voluntad de consecución de una música ‘nacional’ acorde con los criterios apuntados procuraba la prolongación consciente de la línea nacionalista definida por sus extremos Pedrell-Falla y, en muchas ocasiones, aconsejaba la elección de textos y melodías de origen folclórico o la atención a la poesía popularizante, de carácter histórico, contemporáneo o, incluso – aunque despojada de sus aristas ideológicas más aguzadas–, la debida a autores cuya relevancia política previa a la Guerra Civil, caso de Antonio Machado o Federico García Lorca, podía resultar una opción más arriesgada.

Coinciden, de este modo, razones de carácter estético o técnico, por un lado, y de orden ideológico y político, por otro, a la hora de valorar la intensa dedicación a la música vocal de cámara en España a partir de 1939, en su formato tradicional del *lied* con acompañamiento pianístico o de sus paralelos nacionales, como la *mélodie* francesa o la propia canción española modernista; sin que deban omitirse factores de índole diferente:

¹ Este texto se inscribe en las actividades de desarrollo del Proyecto de Investigación I+D+i RTI2018-093436-B-I00 *Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la transición (1959-1978)* (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

² Palabras de Conrado del Campo, cit. por Antonio Fernández-Cid, *Panorama de la música en España*, Madrid, Editorial Dossat, [1949], p. 146.

así, la muy lenta recuperación de espacios orquestales y escénicos tras la contienda justifica el refugio de muchos compositores en la creación camerística, afianzada, especialmente en el área mediterránea (Barcelona, Valencia) y en grandes ciudades como Madrid o Bilbao, tanto por el número de intérpretes como por la aceptación del público, según ha estudiado, para el caso barcelonés, Martina Ribalta³.

La existencia de modelos consolidados y ajenos a toda veleidad vanguardista a los que acogerse proveía a este nuevo repertorio vocal de firmes referentes, que se movían, a menudo de manera simultánea dentro de la misma colección de canciones –o de la misma canción– entre varios horizontes: el ejemplo de las *Siete canciones populares españolas* (1914), de Manuel de Falla (con su nueva perspectiva sobre el dato folclórico), la reinterpretación del pasado dieciochesco de las tonadillas de Enrique Granados o de las canciones de Joaquín Nin, el abundantísimo repertorio del *lied* alemán y la penetración de la *mélodie* francesa, ya cultivada por el propio Falla (*Trois mélodies*, 1909/1910) y con modelos reconocibles como Fauré o, posteriormente, Poulenc. A ello, por supuesto, habría que sumar el exitoso precedente del cultivo de la canción por parte de la denominada Generación del 27 musical, analizado por Aurelio Viribay⁴, y la en absoluto desdeñable parcela vocal camerística del catálogo de autores de plena actualidad en la posguerra, como Joaquín Rodrigo (*Cuatro madrigales amorosos*, 1947) o, a cierta distancia, Óscar Esplá (*Lírica española*, 1940), Ernesto Halffter (*Seis canciones portuguesas*, 1940/1941) o Eduard Toldrà (*Seis canciones...*, ed. 1942). Más allá de las contadas aproximaciones monográficas a la producción vocal de algunos de estos nombres ‘mayores’, la investigación musicológica se ha mostrado poco generosa al abordar visiones de conjunto al contexto en que esa producción se desarrolló, singularmente en lo concerniente a las primeras décadas del franquismo⁵ y mediante la atención reiterada y casi exclusiva a compositores y títulos bien asentados en programaciones y referencias discográficas, frente a la consideración como mero “reparto secundario” del resto de contribuciones al género⁶. Sin embargo, el examen de algunas

³ Martina Ribalta Coma-Cros, “El *Lied* a través del temps. Una història del gènere narrada des del domicili de Josep Bartomeu durant el primer franquisme”, *Revista Catalana de Musicologia*, 10 (2017), pp. 191-206.

⁴ Aurelio Viribay Salazar, *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*, Sevilla, Doble J, 2014. Cf. también la introducción de su tesis doctoral, “La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico”, Universidad Rey Juan Carlos, 2011, pp. 112-154.

⁵ Cf. Germán Gan Quesada, “La chanson de concert espagnole du premier franquisme (1940-1960)”, en Francis Buil, Belén Hernández-Marzal y Paloma Otaola, eds., *Musique et Littérature au XX^e siècle*, Lyon, Service Édition de l’Université Jean-Moulin Lyon 3, 2011, pp. 465-482.

⁶ Así, Suzanne Rhodes Draayer, *Art Song Composers of Spain. An Encyclopedia*, Lanham, MD et al., The Scarecrow Press, 2009, pp. 383ss; o, más recientemente y con una mayor diversidad en la elección de estudios de caso (Toldrà, Xavier Montsalvatge, Rodolfo Halffter), Nelson R. Orringer, *Uniting Music and Poetry in Twentieth-Century Spain*, Lanham, MD et al., Lexington Books, 2021.

contribuciones musicográficas coetáneas⁷ descubre una realidad mucho más amplia, en responsabilidades autoriales y diversidad estilística, e incluso limitándonos (como haremos, por razones de espacio) a la canción con textos en lengua castellana. A lo largo de las siguientes páginas, se abordará este fenómeno desde una atalaya singular: la prescripción de la plantilla de voz y piano en tres convocatorias del Concurso Nacional de Música (CNM) durante la década central del franquismo⁸, que proporcionó una vía oficial para la posible creación de un nuevo repertorio de canción de concierto en España; el comentario histórico y analítico de ese repertorio, entre 1950 y 1960, constata la última vitalidad del género, en su concepción tradicional, en la composición española, así como sus vías de continuidad –y conflictiva renovación– respecto del panorama esbozado en los párrafos anteriores.

Una primera tentativa: el Concurso Nacional de Música de 1950

Precedentes para el interés de los Concursos Nacionales de Música en la composición vocal de cámara no faltaban. Así, antes de 1936 atendieron a esta categoría en cuatro de sus convocatorias: en 1924/1925 y 1934 se anunció el premio para una “colección de canciones para voz y piano” (u orquesta, en el primer caso), mientras que en 1928/1929 quedó desierto el galardón para una “colección de canciones infantiles para voz y orquesta, con versión para piano, con destino a las Escuelas Nacionales de Primera Enseñanza”; por último, la edición de 1935 –con el pretexto del centenario lopesco– contempló como segunda modalidad del concurso el premio a una “colección de, al menos, cuatro canciones para voz y piano o guitarra, sobre poesías de Lope de Vega”⁹.

Ya tras su reinstauración en 1940, el Concurso Nacional de Música tardó casi una década en renovar esta atención; y lo hizo hasta en tres ediciones, en el lapso de apenas diez años (1950, 1956 y 1960) y siempre contando como presidente de sus jurados con Jesús Guridi, figura dominante en la escena musical madrileña de primera posguerra, cuyas *Seis canciones*

⁷ Como las de Federico Sopena, *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, [1958] 1976; y Antonio Fernández-Cid, *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional. 1900-1960*, Madrid, Editora Nacional, 1963.

⁸ Para una sucinta introducción a la relevancia del CNM en estos años, cf. Germán Gan Quesada, “El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación”, en Matilde Olarte Martínez y Paulino Capdepón Verdú, eds., *La música acallada. Liber amicorum José María García Laborda*, Salamanca, Amarú Ediciones, 2014, pp. 149-161.

⁹ Carlos López Galarza, “Música para una celebración literaria: el tercer centenario de Lope de Vega y el Premio Nacional de Música de 1935”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 176-199; este artículo se deriva de su tesis doctoral, de mayor alcance (“Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación”, Universidad de Murcia, 2012).

castellanas (1939) habrían de añadirse a los posibles modelos creativos mencionados en la introducción, en una línea de nacionalismo folclórico de moderada renovación¹⁰.

Fue la de 1950 –año en que Joaquín Rodrigo dio a la imprenta en Seix Barral sus *Doce canciones populares españolas*– la primera de estas tres oportunidades, consagrada a la composición de una “colección de seis canciones sobre textos de un poeta español moderno, ya fallecido”¹¹; y, a juzgar por el número de postulantes (Tabla 1), se trató de una convocatoria exitosa, a la que (dado el breve espacio de cuatro meses establecido para el envío de las obras) se ha de considerar fueron presentadas muchas colecciones en todo o en parte preexistentes¹².

N.º DE INSCRIPCIÓN	CONCURSANTE	TÍTULO ¹³	AUTORÍA DE LOS TEXTOS
1	Emilio Martínez Lluna	“Trisca vaquerillo..!” “La rueca” “Una dama y su blanca flor” “Canción de la primavera” “Esfinge” “Vieja aldea”	J. M. Gabriel y Galán F. Villaespesa A. Machado P. Piferrer S. Rueda A. Bel
2	José Sánchez Gavito	“Nocturno”, “Presagio”, “Lamento”, “Estampa romántica”, “Obsesión”, “Cántico idólatra”	F. Gavito Pedregal
3	Manuel Palau ¹⁴	“Fuente clara”, “Cazador”, “Nocturno”, “Balada del pastor”, “Remansos”, “Cancioncilla del primer deseo”	F. García Lorca
4	José María Rodríguez Carballeira	<i>Seis canciones más proemio, intermedio y epílogo</i>	A. Machado
5	Josep Casanovas	<i>Seis canciones</i>	A. Machado
6	Conrado del Campo	<i>Seis canciones (castellanas)</i>	E. de Mesa
7	Julio Molina Prieto	“La plaza tiene una torre”, “Caminante, son tus huellas”, “A la vera del camino”, “Soñé que tú me llevabas”, “La primavera besaba”, “Anoche cuando dormía”	A. Machado

¹⁰ Que también defenderá en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1947 (“El canto popular como materia de composición musical”).

¹¹ Orden de convocatoria de 30 de junio de 1950 (*Boletín Oficial del Estado*, 189 (8.7.1950), p. 2977). Formaron parte de su jurado Jesús Guridi, Benito García de la Parra y Ataúlfo Argenta.

¹² Es sin duda el caso de las canciones presentadas por Mario Medina (n.º 20), que integran el ciclo de *Seis canciones sobre el Poema del Cante Jondo*, compuesto en 1936 y revisado en 1945; cf. Amparo Montoro Bermejo, “Mario Medina Seguí, compositor murciano del siglo XX (1908-2000)”, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2018, pp. 232-246.

¹³ Se ofrecen los títulos de canciones y ciclos según figuran en la inscripción de los envíos, salvo en aquellos casos, consignados entre corchetes, en que se han constituido con un título conjunto o alternativo en los catálogos de sus autores.

¹⁴ Palau había conformado en 1959 una colección de *Seis canciones íntimas*, sobre textos de García Lorca y Lope de Vega; en el archivo del compositor (Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu – Arxiu Manuel Palau Boix, MS14 y MS52-TG) se conservan los manuscritos de las canciones que presentó al CNM de 1950, salvo de “Nocturno”; cf. también Salvador Seguí Pérez, “La praxis armónico-contrapuntística en la obra liederística de Manuel Palau: vida y obra del músico valenciano”, Tesis doctoral, Universitat de València, 1995.

N.º DE INSCRIPCIÓN	CONCURSANTE	TÍTULO	AUTORÍA DE LOS TEXTOS
8	José Ibarra	“El jardín gris”, “La primavera”, “Kirie eleyson”, “La Venus del hogar”, “La pena”, “Morir, dormir...”	M. Machado
9	Enrique Truán	[<i>Canciones de dentro</i>]	M. de Unamuno
10	Julio Gómez	[<i>Apolo (Teatro pictórico)</i>]	M. Machado
11	Juan Vidal Roda	“La balada del invierno”, “Llanto de madre”, “Alma y ave”, “En un abanico”, “¡Semper!”, “Cantares”	E. Ferrari
12	Esteban Vélez	[<i>Seis canciones andaluzas</i>] = [<i>Seis canciones sobre textos de Federico García Lorca</i>]	F. García Lorca
13	Victorino Echevarría	“Goza el amor” “Rosa en la nieve” “Sevilla” “Anoche, cuando dormía” “Mi montaraza” “Tierra hidalga”	F. Villacampa E. Carrere M. Machado A. Machado J. M. Gabriel y Galán E. de Mesa
14	Manuel Valls	[<i>Seis canciones del Alto Duero</i>]	A. Machado
15	Xavier Montsalvatge	[<i>Canciones para niños</i>]	F. García Lorca
16	Miguel Guardiola Piñol	“La maja de Goya”, “¡Oh, lo que saben decir los ojos!”, “Ven a mí”, “Bohemia”, “Lo que es sufrir”, “Su risa de oro”, “La vida es una canción”	E. de Ory
17	Joan Comellas	<i>Seis canciones del Alto Duero</i>	A. Machado
18	Antonio Ruiz Pipó	“Nocturno”, “Nana”, “Murió al amanecer”, “Claro de reloj”, “Media luna”, “El espejo engañoso”	F. García Lorca
19	Miguel Asins Arbó	[<i>Seis canciones (españolas) sobre textos de Antonio Machado</i>]	A. Machado
20	Mario Medina	[<i>Seis canciones sobre el Poema del Cante Jondo</i>]	F. García Lorca
21	Ethelvina Ofelia Raga Selma	“Canten las estrellas”, “Aquella eterna fonte”, “Amada adolescente”, “Noche”, “Brisa de amor”, “Un día volveré”, “Te he visto el corazón”, “Amor de Dios”	B. Llorens
22	E. O. Raga Selma	“Oda a una muchacha fea”, “Allá dentro palpita”, “Yo sentí...”, “Te sonreí...”, “Yo no sé...”, “Tú pasaste”, “Tú, solitaria y triste”	B. Llorens
23	Concepción Planas Utrilla	“Pájaro libre”, “El primer amor”, “La romería”, “Las campanas”, “Cantos de pájaros”, “El amanecer”	F. de Trueba
24	Rafael Rodríguez Albert	[<i>Seis canciones para canto y piano</i>] ¹⁵	A. Machado
25	Oriol Llimona	[<i>6 canciones sobre poesías de Federico García Lorca</i>] ¹⁶	F. García Lorca

¹⁵ El ciclo completo (conformado por las canciones “¡Mi corazón te aguarda!”, “Guitarra del mesón que hoy sueñas jota...”, “Campo”, “Sueño infantil”, “¡Hierve y ríe el mar!” y “¡Oh, dime, noche amiga!”) se conserva en el archivo personal del compositor (Biblioteca Nacional de España M.RALBERT/50).

¹⁶ El ciclo, iniciado en diciembre de 1948, se conserva completo en Biblioteca de Catalunya-Fons Oriol Llimona M-OLLi-24 (“Adelina de paseo”), M-OLLi-42 a 44 (“Debussy”), M-OLLi-50 y 51 (“El lagarto está llorando”), M-OLLi-58 (“Es verdad”), M-OLLi-61 a 64 (“La canción del jinete”) y M-OLLi-94 a 97 (“Verlaine”).

26	Narcís Bonet	[<i>Diades d'amor</i> , n.ºs 1-3] [<i>Six mélodies sur des poèmes de Joan Maragall</i> , n.ºs 2, 3 y 6]	J. Maragall
----	--------------	--	-------------

Tabla 1. Listado de postulantes y obras presentadas al Concurso Nacional de Música de 1950. Elaboración propia. Fuente documental: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Biblioteca y Centro de Documentación - Material Especial 5844.

Un examen de la tabla anterior permite ofrecer algunas reflexiones generales. En primer lugar, de las veintiséis propuestas, tan solo dos (las de Sánchez Gavito y Echevarría) dejan de asumir literalmente la indicación de la convocatoria (“un poeta español fallecido”) y ofrecen colecciones misceláneas; en segunda instancia, todas identifican la expresión “poeta español” como sinónima de “en lengua española”, salvo un apenas adolescente Narcís Bonet –recién asentado en París– quien acudió, para canciones compuestas (e incluso estrenadas) entre 1948 y septiembre de 1950, a poemas de Joan Maragall¹⁷. Pero, sin duda, el dato más llamativo es el énfasis que se observa en la selección de textos de Antonio Machado (siete colecciones) y Federico García Lorca (cinco) como base poética de las composiciones: no son, evidentemente, el Machado de guerra o el Lorca surrealizante y homoerótico los representados, sino aquellos de carácter simbolista o neopopularista –de *Soledades*, *galerías y otras poemas* y *Nuevas canciones* del sevillano a las *Canciones* de García Lorca– que comenzaban a cobrar nuevo protagonismo en España con la publicación de las *Poesías escogidas* de Machado por Aguilar (1947)¹⁸ y la circulación de la recolección de *Poemas* lorquianos editada por Alhambra en 1944 y de los volúmenes del poeta granadino aparecidos en la casa bonaerense Losada desde 1946. Aunque de manera tímida, ambos nombres también comenzarían a prodigarse en el terreno de la canción de concierto española del periodo, con contribuciones como las de Carlos Suriñach (*Tres canciones [de España]*, vers. definitiva, 1946, con textos de ambos poetas) y, especialmente, Jesús García Leoz (*Tríptico de canciones* [García Lorca], 1947; *Seis canciones sobre poesías de Antonio Machado*, 1952).

Tampoco ha de pasar inadvertida circunstancia que requiere mayor atención en futuros estudios, como es la presencia entre los compositores inscritos de dos mujeres, Ethelvina Raga¹⁹ y Concepción Planas, asiduas ambas en las convocatorias de los concursos nacionales de estos años. Tanto Raga como Planas se inscribieron este 1950 también en el

¹⁷ El propio compositor se refiere a las circunstancias de escritura de parte de las canciones presentadas al CNM de 1950 en su nota introductoria a la edición de *Diades d'amor*, colección en la que se incluirían tres de las seis piezas enviadas a la convocatoria (Narcís Bonet, *Diades d'amor*, Barcelona, DINSIC, 2003, pp. 2-3).

¹⁸ Sobre la fortuna de la obra de Antonio Machado en la España del franquismo, cf. Jesús Rubio Jiménez, *La herencia de Antonio Machado (1939-1970)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

¹⁹ Para una primera aproximación a la figura de Raga, cf. Raquel Lacruz Martínez, “La música d’Ethelvina-Ofelia Raga Selma”, *Notas de paso*, 6 (mayo de 2018), pp. 144-162.

Concurso Nacional de Literatura –en cuya nómina de postulantes figuró Planas al menos en 1943, 1952 y 1957– y ambas volvieron a probar fortuna en la especialidad musical en 1953 (y Raga, de nuevo, con dos obras); sin que consiguieran galardón alguno, un extremo que, en el caso del CNM y ya bajo su denominación y formato actual de Premio Nacional de Música, no se lograría para una mujer compositora hasta 2010.

Por otra parte –y dentro de lo que podríamos denominar “intrahistoria” del CNM–, abundan entre los compositores inscritos nombres habituales en el palmarés del concurso, incluso antes de la Guerra Civil, como sucede con Sánchez Gavito, Gómez y Palau, premiados en la edición de 1934. Si nos circunscribimos a la etapa postbélica, esta circunstancia no hace sino acentuarse, lo que confirma tanto el interés en una promoción oficial y retribuida de sus catálogos por parte de los compositores como la reducida amplitud de los círculos musicales de su tiempo: así, menciones honoríficas del CNM se habían otorgado a Julio Gómez (1940, 1942 y 1945) y Oriol Llimona (1943) y Victorino Echevarría había logrado un accésit en la edición de 1948, mientras que Manuel Palau y Xavier Montsalvatge obtuvieron reconocimiento por partida doble, el primero como mención honorífica en 1943 y primer premio dos años más tarde y el compositor catalán como accésit en 1946 y mención honorífica en 1949. Y si nos saliéramos del marco del CNM, veríamos también los nombres de Esteban Vélez y José María Rodríguez Carballeira en el balance de premios de composición musical de 1948, aquel con sus *Seis canciones españolas* para voz y orquesta (Premio Eduardo Aunós del Círculo de Bellas Artes de Madrid) y Rodríguez Carballeira merced a sus *Tres textos cervantinos*, segundo premio del concurso musical cervantino convocado en 1947, en cuyo jurado figuró también Jesús Guridi.

De hecho, las dos colecciones premiadas en el CNM de 1950²⁰ cumplen también esta reincidencia nominal: el primer premio recayó en Miguel Asins Arbó (1916-1996) – mención honorífica en los concursos de 1942, 1943 y 1948– y el accésit en Conrado del Campo (1878-1953), cuyo palmarés en el CNM se remontaba hasta 1924/1925 (*Evocación medieval*) y, en la década de los cuarenta, se había visto acrecentado con otro primer premio (1944) y dos menciones honoríficas (1941 y 1949). Por encima del obsoleto y recargado lenguaje musical de Campo –en plena consonancia con un estilo ya más que tardío en su producción y con la propia retórica periclitada de los poemas de Enrique de Mesa–, el jurado del CNM reconoció en la colección de Asins Arbó²¹ un equilibrio entre renovación

²⁰ Según fallo anunciado por Orden de 23 de diciembre de 1950 [*Boletín Oficial del Estado*, 5, 5.1.1951, p. 67].

²¹ Estrenada, en su primera versión (puesto que sufrió una revisión en 1957), en el Ateneo madrileño por Carmen Pérez Durías y Carmen Díez Martín (7 de febrero de 1952).

armónica, solidez formal y diversidad de climas expresivos, en correspondencia con la elección de textos machadianos tomados de *Soledades...*, *Campos de Castilla* y *Nuevas canciones*; y ello permitió al compositor barcelonés la introducción regular de elementos folclorizantes evidentes tomados del acervo popular soriano²², ya sea el uso del compás de 5/8 en la primera canción (“Verdes jardinillos”) –que remite a la tradicional “rueda” de la provincia castellana²³–, ya elementos sonoros tópicos relacionados con el tambor y la “gaita” (dulzaina) característicos del folclore soriano²⁴. Así, en la tercera canción (“Hay fiesta en el prado verde”), el trémolo redoblante y el diseño motivico en corcheas –sustantivo en el acompañamiento pianístico y ampliado como melisma vocal como motivo de transición entre estrofas– remedan ambos instrumentos, en una pieza cuya forma *lied* ternaria con coda sigue un itinerario tonal firme (Sol M-Mi m-Mi b M-Sol M) que conjuga antes de la estabilización tonal de la última estrofa la condición diatónica de la parte vocal y la cromatización del papel instrumental.

El breve comentario de esta canción específica de la colección de Asins Arbó premiada en 1950 no es gratuito, puesto que permite su comparación con la puesta en música del mismo poema –en realidad, de tres de sus estrofas–, desde una perspectiva bien contrastada, por otro de los participantes en esa edición del CNM: Joan Comellas (1913-2000), miembro autodidacta del barcelonés Círculo Manuel de Falla²⁵, cuatro de cuyos integrantes tomaron parte en el concurso recurriendo a textos de Antonio Machado y Federico García Lorca: el propio Comellas, Josep Casanovas²⁶, Antonio Ruiz Pipó y Manuel Valls²⁷. Comellas, quien en años anteriores se había acercado a la música vocal en sus *4 canciones infantiles* op. 14 (1947) y en el primero de sus dos volúmenes de *Lírica catalana* (1948) propuso para esa edición del CNM las *Seis canciones del Alto Duero*, que, convenientemente reordenadas y

²² Sobre la recogida e investigación del folclore musical soriano, cf. David Álvarez Cárcamo, “La recopilación de la tradición oral soriana”, *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario 1 (2017), pp. 391-413.

²³ Cf. Héctor Díez Berzosa, “La Rueda de Aranda: el baile del Duero”, *Biblioteca. Estudio e investigación*, 32 (2017), pp. 433-479.

²⁴ Y no asturiano, como mantiene Sanz García en su tesis doctoral sobre el compositor (José Miguel Sanz García, “Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga”, Universitat de València, 2008, p. 129). El trabajo de Sanz García brinda, por lo demás, un notable comentario de todo el ciclo, así como la primera edición de la colección machadiana de Asins Arbó (pp. 110-160).

²⁵ Para un examen de la producción vocal de los miembros del Círculo Manuel de Falla, cf. Miquel Alsina, *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (ca. 1947-1957). L'obra musical i el seu context*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2007, pp. 149-205.

²⁶ *Ibidem*, pp. 164-166. Por los mismos años, Casanovas recurriría de nuevo a textos machadianos en sus *Canciones a Guiomar* (1951, rev. 1956) y en *Tres melodías* (1953).

²⁷ *Ibidem*, pp. 184-187. De las *Seis canciones del Alto Duero* de Manuel Valls se dispone de una edición impresa poco posterior a su composición (Barcelona, Clivis, [1962]).

revisadas, depararían, entre octubre de 1950 y abril de 1951, su *Homenaje cantado a Antonio Machado* op. 33, dedicado a Victoria de los Ángeles²⁸.

El desarrollo formal, concienzudo trabajo armónico y expansión de la escritura vocal y pianística de Asins Arbó contrastan abruptamente con la propuesta de Comellas, que sorprende por su extrema concisión (catorce piezas en unos diecisiete minutos, lo que también responde a lo escueto de los textos elegidos), la parquedad del acompañamiento instrumental, el silabismo estricto de la línea vocal y la naturaleza repetitiva de marcos armónicos y patrones rítmicos, testimonio de una voluntad, por así decir, antirretórica y un carácter *naïf* que no resultan lejanos de algunas contribuciones de inicios de la década de 1920 (F. Poulenc, D. Milhaud, M. Blancafort) o de la figura de Erik Satie, a quien Comellas dedicaría un homenaje pianístico en su op. 4 (1952). Son todas ellas características patentes, por ejemplo, en el tramo central de la colección (n.ºs 5-7), en el que destaca la libertad en el tratamiento armónico (por ejemplo, los sistemáticos acordes paralelos por séptimas del acompañamiento de “Hay una fiesta en el prado verde”), la extremada continuidad rítmica entre las canciones del tríptico (con la aparición en la tercera de un patrón distorsionado de sevillanas) y las frecuentes inflexiones modales que matizan la escritura melódico-armónica (caso de la coloración mixolidia de la conclusión de “Por el encinar”).

¿Así cantan los niños? Un segundo intento: el Concurso Nacional de Música de 1956

En tanto las *Cinco canciones negras* (1945), de Xavier Montsalvatge, fueron, en su momento, recibidas como un síntoma de posible renovación del género vocal en España, para la convocatoria del CNM de 1950 el compositor gerundense optó por textos lorquianos para sus *Canciones para niños*, que tras su estreno en marzo de 1953 gozaron de una razonable fortuna pública. La poesía y canción infantiles fueron géneros ampliamente reconocidos desde las instituciones franquistas²⁹, tanto para su recolección y difusión desde la tradición oral (así, en los numerosos cancioneros publicados por Sección Femenina desde 1943) como de nueva composición o armonización de melodías populares, con fines didácticos y propagandísticos; a guisa de ejemplo, podrían citarse –para la década de 1940– compilaciones como las de Ricardo Olmos (*Canciones para niños*, 1940), Miguel Asins Arbó

²⁸ *Ibidem*, pp. 174-180. Las versiones preliminares del *Homenaje cantado...* pueden consultarse en la Biblioteca de Catalunya-Fons Joan Comellas i Maristany M 6806/10a-c, mientras que su forma definitiva se publicó en 1998 a cargo de Àngel Soler (Barcelona, Boileau B.3162).

²⁹ *Cf.*, por ejemplo, María Everilda Lombas Martínez, “La poesía española para niños en el siglo XX”, Tesis doctoral, Universidad de León, 2009; y M. Dolores González Canalejo, “Las canciones infantiles españolas desde la perspectiva de género (1900-1950)”, *Revista de Musicología*, XXVIII/1 (2005), pp. 588-607.

(*Doce canciones infantiles*, 1942), Julieta Mateo Box (*Canciones para niños*, 1949) o Ángel Martín Pompey (*Cuatro canciones infantiles*, 1950).

La propuesta de escritura de una “colección de canciones infantiles a una voz con acompañamiento de piano, sobre texto libre” que prescribía la convocatoria del CNM de 1956³⁰ se sitúa, pues, en una línea de promoción oficial continuada y bien recibida por los autores: si diez años antes era el Instituto Musical de Pedagogía Escolar y Popular de Santa Cruz de Tenerife la institución que convocó su propio concurso en diversas categorías corales y solistas – así, la de canciones “fáciles”, originales o populares, para voz y piano³¹ –, en la que fueron premiados Jesús Guridi (*Seis cantos populares*), Miguel Asins Arbó (*6 canciones populares españolas*) y Arturo Dúo Vital (*Seis canciones populares españolas*)³², con motivo de la Feria del Libro de 1959 fue la Dirección General de Archivos y Bibliotecas la que organizó un concurso destinado a premiar una “breve canción infantil” con pie forzado –“El libro y la lectura”–³³, cuyos galardones recayeron en composiciones de Luis Rivas y Amada M. Clemente Martínez³⁴.

En el caso concreto del CNM de 1956, aún no ha sido posible acceder a la documentación administrativa necesaria para pulsar su recepción entre los compositores españoles. Consta, eso sí, que el sevillano Manuel Castillo –ya presente en el palmarés del CNM del año anterior con su *Quinteto para instrumentos de viento* y que obtendría el premio absoluto en 1959 por su *Preludio, diferencias y toccata sobre un tema de Albéniz*– escribió para tal ocasión su propia colección de cuatro *Canciones infantiles* (“La princesita”, “Amanecer”, “Trenzas doradas”, “A la rueda, rueda” y “Las niñas y la luna”) sobre poemas originales del escritor sanluqueño Manuel Barrios Masero³⁵; y no puede descartarse, dado el carácter dudoso de la fecha de composición de 1955 que se les atribuye en fuentes de la época, que obras como las *Canciones infantiles*, de Matilde Salvador, o las *Siete canciones populares infantiles*, de Antonio Pérez Olea, se vinculen con esta convocatoria del CNM de 1956.

Conocemos bien, por el contrario, la resolución del concurso³⁶, por la que se concedía una mención honorífica al compositor murciano Manuel Moreno Buendía (*Colección de canciones*

³⁰ Orden de convocatoria de 4 septiembre de 1956 (*Boletín Oficial del Estado*, 254, 10.9.1956, pp. 5869-5870). Formaron parte del jurado Jesús Guridi, José Eugenio de Baviera y Manuel Palau.

³¹ Manuel Borguñó, *Educación musical, escolar y popular*, Santa Cruz de Tenerife, La Tinerfeña, [1947], pp. 29-34.

³² Obra cuya redacción se remontaba a 1941; cf. Julia Lastra Calera, *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la Música*, Santander, Fundación Botín, 2013, pp. 262-278. Para el mismo concurso, aunque en su categoría coral, contribuyeron sendas colecciones de *Tres canciones infantiles* los compositores Esteban Vélez y Gerardo Gombau.

³³ Según orden de 30 de diciembre de 1958 (*Boletín Oficial del Estado*, 15, 17.1.1959, p. 973).

³⁴ Por orden de 10 de agosto de 1959 (*Boletín Oficial del Estado*, 211, 3.9.1959, pp. 11750-11751).

³⁵ Conservada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía-Legado Manuel Castillo-MC-1-1.

³⁶ Orden de resolución de 31 de diciembre de 1956 (*Boletín Oficial del Estado*, 55, 24.2.1957, p. 1201).

*infantiles*³⁷) y un accésit al turolense Antón García Abril, sobre cuya contribución volveremos en breve. Confirmaban estos premios secundarios la tendencia, observable en el CNM desde 1953, de incorporación a su palmarés de creadores más jóvenes (en esta oportunidad, en cuanto nacidos, respectivamente, en 1932 y 1933), que comenzaban a descollar en el conservatorio madrileño; fue en sus aulas donde García Abril recibió el magisterio de quien obtuvo el primer premio de esta convocatoria, Ángel Mingote (1895-1961), profesor especial de Solfeo y Teoría Musical del centro desde 1945, galardonado en el CNM de 1935 por sus *Canciones españolas con textos de Lope de Vega* y notorio folclorista, labor en la que era bien conocido por los miembros del jurado (así, por Manuel Palau, quien prologó su *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, editado en 1950)³⁸.

Independientemente del indiscutible peso que adquirirían este tipo de conexiones personales en la concesión de los premios del CNM –téngase en cuenta que sus convocatorias prescindían del anonimato en el envío de las obras presentadas–, las *Doce canciones infantiles para canto y piano* de Mingote cumplen con un criterio de calidad uniforme y diversidad literaria que avala la obtención del galardón: su escritura fluida, sin mayores complicaciones armónicas y eficaz en el uso de un contrapunto simple, se pone al servicio de textos anónimos, propios del compositor y de una extensa relación de poetas españoles (Miguel de Unamuno, Gerardo Diego, Pedro Pérez Clotet y Juan Ramón Jiménez) e hispanoamericanos (Juana de Ibarbourou, Amado Nervo)³⁹. El itinerario poético culmina con la puesta en música de dos breves poemas de Antonio Machado (“Mientras danzáis en corro” y “A la orilla del Duero”)⁴⁰ y recorre tipologías variadas asociadas al tópico infantil, de la nana a las canciones de corro, navideñas y de baile o juego, no excluye el toque lírico *salonnier* (“Hojas nuevas (canción-arrullo)"); al tiempo, no excluye ni el giro melódico, armónico o rítmico folclorizante (“A mi primer nieto (canción de cuna)”, “Niño (arrullo)” y el mencionado díptico machadiano) y, en una de sus piezas (“Manojito de cantos de corro”), recurre directamente a la armonización de melodías de tradición oral⁴¹.

³⁷ La colección de Moreno Buendía fue estrenada, con el título de *Cantarillos infantiles*, en el Ateneo barcelonés el 20 de marzo de 1958, a cargo de Herminia Losanz y Ana María Gorostiaga, y constaba de diez piezas (“Los tres pastorcillos”, “Romancillo medieval”, “Pío, pío, pío”, “Sueños”, “A la rueda, rueda”, “¡Ay, ay, mi tesoro!”, “Campanas de fiesta”, “Villancico humilde”, “¡Duerme conmigo!”, “El caballito de cartón”), la autoría de cuyos textos no he podido confirmar.

³⁸ Como principal fuente documental sobre el compositor, cf. Ángel Mingote, *Escritos*, ed. Emilio Reina González, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Centro de Estudios Darocenses, 2016.

³⁹ Las *Doce canciones infantiles* de Ángel Mingote contaron con una inmediata edición impresa (Unión Musical Española 19252, 1957), en la empresa de la que el compositor era director artístico desde 1943.

⁴⁰ Fuente probable de algunos de los textos empleados por Mingote –en concreto, los de las canciones primera, segunda, sexta y undécima– es su antología conjunta en el volumen *Poesía infantil recitable* (Madrid, Aguilar, 1935), editado por José L. Sánchez Trincado y Rafael Olivares Figueroa.

⁴¹ Tomadas literalmente de Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid. Volumen I*, Barcelona-Madrid, Instituto Español de Musicología, CSIC, 1952. Se trata de “La gallina cacareando”, p. 83,

Fig. 1. Ángel Mingote, *Doce canciones infantiles para canto y piano* (Madrid, Unión Musical Española, 1957), portada con dibujo de Antonio Mingote.

Frente al carácter misceláneo de la colección de Mingote, Antón García Abril (1933-2021) recurrió a poemas de un único autor, el literario conquense Federico Muelas, para su propia *Colección de canciones infantiles*⁴², compuesta con extremada rapidez⁴³ y estrenada en el Ateneo madrileño el 8 de abril de 1958 (Ángeles Chamorro / Ramona Sanuy), en el segundo concierto de presentación del grupo “Nueva Música”⁴⁴. Y pese a que, a la altura de 1956, el compositor ya había entrado en contacto con las técnicas dodecafónicas, no parecían estas una solución adecuada para las “canciones infantiles” requeridas por el CNM, sopesando su trayectoria anterior apenas abierta a la innovación y el carácter presumiblemente conservador de su jurado; García Abril optó, pues, por un lenguaje moderadamente moderno, por momentos ‘rodriguiano’ en los contornos rítmicos vivaces y acentuados (“Pala y pico”, “Villancico del boticario”), afincado en el seguimiento formal bastante estricto de las estructuras estróficas y métricas de los poemas de Muelas (formas tradicionales como la redondilla, el romance o la seguidilla)⁴⁵, el dibujo de líneas vocales claramente melódicas y, a lo sumo, la introducción de marcos o momentos armónicos más atrevidos, cuando no decidida, pero fugazmente, disonantes. Como ejemplo, podría mencionarse la octava canción del ciclo (“Tres marineros”), al final de la primera constatación musical del poema⁴⁶ y en la propia arquitectura de áreas tonales de la pieza, que refuerza y da variedad a las repeticiones textuales: del Si m inicial al Sol # m en la repetición y una inflexión final a Mi b M/m por tonalización enarmónica de la dominante (Re#), para concluir con un acorde de sexta y sensible añadidas, esta en el bajo y con la consiguiente impresión de relativa inestabilidad.

Incluso en el reducido ámbito de la “canción infantil”, no son los de Castillo, Moreno Buendía y García Abril los únicos nombres de su generación –la nacida entre 1920 y 1935– presentes en el último tramo de la década, si consideramos las melodías de Cristóbal

n.º 141, melodía 209; “Estaba el señor Don Gato”, p. 77, n.º 128, melodía 214; “Estando la pájara pinta”, p. 87, n.º 154, melodía 204; y “En Madrid hay un palacio”, p. 87, n.º 155, melodía 181.

⁴² Antón García Abril, *Canciones infantiles*, Madrid, Unión Musical Española 19533, 1960.

⁴³ Diez días, según confesión del compositor (“Antón García Abril: veinticuatro años y profesor del Real Conservatorio de Madrid”, *Imperio* (Zamora), 16.8.1958, p. 2).

⁴⁴ Paula Coronas Valle, “La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical”, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2008, p. 366, aplaza erróneamente este estreno a abril de 1961, al inicio de un breve comentario analítico formal (discutible en ciertos aspectos) de todo el ciclo (pp. 366-378).

⁴⁵ Cf. Alfredo Muela Calero, *Estudio de la poesía de Federico Muelas*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2010; y Pedro C. Cerrillo, “Sobre ángeles y niños. Los libros infantiles de Federico Muelas”, *Academica*, 8 (2012), pp. 75-94.

⁴⁶ Primera, ya que la brevedad del texto que emplea la canción, una seguidilla, mueve a García Abril a su repetición, lo que depara una forma musical AA’, y al aprovechamiento del último verso para sustanciar la coda.

Halffter y Alberto Blancafort, para voz sola, que ilustraron las tapas interiores de sendos volúmenes de la colección de literatura infantil “La ballena alegre” de la editorial Doncel a fines de ese decenio⁴⁷. Ambos jóvenes compositores, junto a la trinidad mencionada al inicio del párrafo, Narcís Bonet y Francisco Calés Otero, tuvieron, además, cabida en 1958 en la segunda etapa del proyecto que de composición de nuevas canciones sobre textos en gallego venía impulsando desde 1952 el crítico orensano Fernández-Cid⁴⁸ y, un año después, en el “Retablillo de Navidad” sobre textos de “El alba y el alhelí”, de Rafael Alberti, que promovió el también crítico, pianista, responsable radiofónico (y compositor ocasional) Enrique Franco⁴⁹.

Fig. 2. Portada de la edición discográfica del *Retablillo de Navidad* (PAX ‘Discoteca popular católica’ 1ttN-4040 (1960) [Col. particular del autor].

Son ambas colecciones una muestra de un ancho territorio aún inexplorado: el sinnúmero de canciones escritas en la década de 1950 por ese grupo de jóvenes creadores, que asentó un repertorio repetidamente programado en esos años y que constituye, por su frecuentísima exclusión actual del catálogo de los compositores⁵⁰ y la falta de exploración de las fuentes primarias necesarias para su estudio, una *terra quasi* del todo *incognita* para la musicología española actual; como lo es asimismo la investigación de las trayectorias profesionales de las cantantes (léase Ángeles Chamorro, Carmen Pérez Durías, Consuelo Rubio o Blanca María Seoane) que propiciaron su difusión concertística y fonográfica.

Fig. 3. Programa del ciclo “Tres sesiones de música contemporánea” (Barcelona, Ateneo, 20-22 de marzo de 1958) [Col. particular del autor]

⁴⁷ Nos referimos a *El niño, la golondrina y el gato* (Miguel Buñuel), en 1959, y *Ángel en España* (Jaime Ferrant), en 1960; Halffter reincidiría ese mismo 1959 en el género de la “canción infantil”, con las *Nueve canciones para un libro de Alfredo Castellón* que ilustran su narración *El más pequeño del bosque*, editada en 1964. Tres años antes, Matilde Salvador y Rafael Rodríguez Albert habían aportado también algunas piezas monódicas para otro volumen de la editorial Doncel, *A la estrella por la cometa*, con autoría conjunta de Carmen Conde y Antonio Oliver Belmás.

⁴⁸ Recientemente estudiado por Carme Tubío Barreira, “La canción de concierto durante el franquismo: la labor de promoción de Antonio Fernández-Cid (1951-1967)”, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.

⁴⁹ Estrenado por la soprano Ángeles Chamorro el 22 de diciembre de 1959 en el Ateneo madrileño, el *Retablillo de Navidad* incluía piezas de Alberto Blancafort (“Las panderetas”, “Un portal”), Manuel Carra (“La mejor casa”, “Sin dinero”), el propio Enrique Franco (“Al y del”, “El ángel confitero”), Gerardo Gombau (“La hortelana del mar”, “El cazador y el leñador”), Antón García Abril (“El zapatero”, “El sombrerero”), Cristóbal Halffter (“Los tres noes”, “Vísperas de la huida a Egipto”) y Luis de Pablo (“El platero”, “El pescador”). Cf. Igor Contreras Zubillaga, “Maneras de distinción, deseos de pertenencia”, *Scherzo*, 344 (octubre de 2018), pp. 93-96; y Antonio Fernández-Cid, “Estreno de un ciclo navideño en Medina”, *ABC*, 24.12.1959, p. 81.

⁵⁰ Como es el caso, por ejemplo, de las *Dos canciones de soledad* (1957), de Ramón Barce, o de los *Cinco poemas de [Antonio] Machado* op. 7 (1957), de Luis de Pablo [parcialmente editados como encarte en *Acento cultural*, 5 (marzo de 1959), pp. 46-47], composiciones ambas estrenadas en el mismo concierto en que se dio la primera audición de las *Canciones infantiles* de García Abril (cf. Antonio Fernández-Cid, “El grupo ‘Nueva Música’, en el Ateneo”, *ABC*, 10.4.1958, p. 61). Diferente es la situación del repertorio vocal para canto y piano de Cristóbal Halffter, que ha permanecido en su catálogo y, hasta cierto punto, en el repertorio concertístico actual, desde las *Dos canciones* (1952), con textos de Gil Vicente, a las *Cuatro canciones (populares) leonesas* (1957) o las *Dos canciones tristes de primavera* (1958), sobre poemas de José Hierro.

Fin de trayecto: el Concurso Nacional de Música de 1960

Apenas diez meses después del estreno del *Retablillo de Navidad*, el Concurso Nacional de Música, en su edición de 1960, propuso la composición de canciones por última vez, tanto en el decenio estudiado como en términos generales hasta su desaparición, bajo ese formato de concurso nacional, en 1973. Por el momento sin confirmación documental del éxito de la convocatoria, se presentaba al menos como la más abierta de las tres dedicadas a la composición vocal examinadas, al acabar integrando en su jurado (junto al sempiterno Guridi y el pianista Gonzalo Soriano) a un compositor como Cristóbal Halffter, más proclive a lenguajes de avanzada, y no estipular condiciones de autoría textual ni carácter, ya que tan solo determinaba la presentación de una “colección de canciones para voz femenina con acompañamiento de orquesta o piano”, conformada por al menos tres obras y con una duración mínima de quince minutos⁵¹.

Pese a ello, el jurado acabaría declarando el primer premio desierto y concedió tan solo un accésit a las *Cinco canciones para soprano y piano*, del compositor Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972)⁵²... Dada la premura del plazo de entrega de las solicitudes (apenas dos meses), no puede reprocharse el carácter esencialmente anacrónico de la colección presentada por el maestro de capilla de la catedral granadina: tan solo dos de las canciones (“Pecho de la Virgen (Berceuse)”, con texto del poeta alpujarreño Juan Gutiérrez Padial, y “Vous qui croyez”) fueron compuestas *ex profeso* para el CNM, mientras que el resto habían sido escritas en fechas tan anteriores como 1939 (“Seguidilla”) y 1948 (“Niño soñador” y “Villancico del Rey negro”)⁵³.

Dentro de su condición heteróclita, el ‘nuevo’ ciclo de Ruiz-Aznar presentaba, al menos, un hilo común literario religioso, del que solo disonaba, y con mucho, una “Seguidilla” final, con texto anónimo de inconfundibles resonancias bélicas (“Tres días de permiso / traigo del frente”); con ella, por otra parte, se introducía un referente popular en extraña convivencia con la inclusión en el ciclo (extraordinaria en el contexto del repertorio vinculado a las CNM vocales) de una *mélodie* sobre texto francés, debido a la hispanista Marie Laffranque, estudiosa y traductora de los poetas de la Generación del 27 y,

⁵¹ Orden de convocatoria de 19 de septiembre de 1960 (*Boletín Oficial del Estado*, 238, 4.10.1960, pp. 13829-13830).

⁵² Orden de resolución de 31 de diciembre de 1960 (*Boletín Oficial del Estado*, 51, 1.3.1961, pp. 3192-3193).

⁵³ De hecho, estas canciones preexistentes fueron desgajadas de colecciones anteriores, las *Tres canciones españolas* y el *Tríptico de Navidad*, editadas como tales en la revista *Tesoro Sacro Musical* en agosto de 1941 y diciembre de 1950. Cf. Ricardo Rodríguez Palacios, “Valentín Ruiz Aznar: El hombre y la obra”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLVI (2003), pp. 79-122. Tras su incorporación al ciclo presentado al CNM de 1960, fueron editadas como *Cinco canciones para soprano y acompañamiento de piano* (Granada, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 1962).

singularmente, de García Lorca. Es quizás este “Vous qui croyez” la pieza más sugerente de las *Cinco canciones...*, por el empleo de un vocabulario armónico que, arraigado en un Sol # menor de frecuente modalización (por ejemplo, en determinados enlaces acordales o en su final suspensivo en la dominante), se acerca a ciertas propuestas ravelianas; a lo que habría que sumar un lenguaje pianístico (arpeggios *brisés*, ornamentación por semitritinos) prototípico del neoclasicismo español de la década de 1920: Falla, por supuesto, a cuya “santa memoria” se dedica el “Villancico del rey negro” central, sobre un poema del sacerdote, escritor y compositor argentino Juan Francisco Giacobbe.

Fig. 4. Valentín Ruiz-Aznar, *Cinco canciones para soprano y acompañamiento de piano*, n.º 4 “Vous qui croyez” (Granada, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, 1962, p. 11).

Coda provisional

En 1952, el poeta Manuel Arce cerraba los “Tres cantos de España” de su libro *Sombra de un amor* con los versos “No acabaría nunca de cantarte; / de poner, piedra a piedra, palabras en su sitio”. No “piedra a piedra”, pero sí “sonido a sonido”, los compositores españoles no abandonaron la posibilidad de “cantar” a esa España (desde coordenadas literarias, conceptuales y sonoras muy determinadas) a todo lo largo de la década de 1950, como hemos mostrado a partir del referente privilegiado de las convocatorias de los CNM dedicadas al repertorio vocal de cámara de ese decenio. En ellas, los presupuestos de formato y plantilla respondieron, como hemos contemplado, a una visión tradicional del género (voz y piano, concepción como “ciclo” de canciones) o prescribieron un sesgo de elección y carácter de los textos empleados que invitaban claramente a una concepción conservadora a la que —a falta de un examen más pormenorizado de las ediciones de 1956 y 1960— se acogieron la inmensa mayoría de las propuestas presentadas.

De hecho, fueron estos mismos especiales condicionantes de escritura del género de la canción con piano, así como el peso casi asfixiante de su larga tradición y la inercia de unos modelos ya inoperantes por largamente sostenidos, las razones principales que, fuera ya de la circunstancia del CNM, se reflejan en el progresivo decaimiento de nuevas contribuciones al género, incluso dentro de la órbita estilística examinada en este texto en el cambio de década, de las que se podrían rescatar, por ejemplo, títulos de Javier Alfonso (*Cinco canciones castellanas*), Manuel Carra (*Seis canciones populares manchegas*) o Leonardo Balada (*Cuatro canciones españolas*), fechados todos ellos entre 1959 y 1961.

Resulta, a este respecto, significativo que, el 2 de junio de ese último año, el homenaje musical tributado a Góngora por el Ateneo de Madrid no acogiera ningún estreno confiado

a la plantilla de voz con piano⁵⁴ o que el tan visitado Machado de años anteriores fuera –no así García Lorca⁵⁵– paulatinamente orillado en la elección de textos para canciones con piano, pese a algunas aportaciones tardías sustanciales como las de Rodrigo (*Con Antonio Machado*, 1971) o, aún más reciente, García Abril (*Canciones del Alto Duero*, 1993). Por mucho que Antonio Fernández-Cid manifestara en 1963 la “convicción esperanzada y alegre de que en nuestro país, por encima de modos y de modas, cambios y evoluciones estéticas, persistirá siempre la voluntad de cantar”⁵⁶, no fue en una problemática “nueva canción española de concierto” donde se refugió ese canto, sino en propuestas musicales de mucho mayor impacto social e ideológico –aunque, a menudo, sobre los mismos referentes literarios–, caso de la canción de autor y de músicos como Paco Ibáñez (*La poésie espagnole de nos jours et de toujours*, 1964) o Joan Manuel Serrat (*Dedicado a Antonio Machado*, 1969), del mismo modo que la copla o la “canción española” habían desplazado a la creación vocal académica de cámara a un espacio ciertamente marginal en años anteriores. Toda conclusión sobre este tema se presenta, sin embargo, precaria: la acusada intermitencia, o desaparición absoluta, de las programaciones del repertorio estudiado, así como su exigua discografía o la ausencia de ediciones actuales, son argumentos que (acrecidos por la desatención a otras fuentes primarias) explican, pero no justifican, la desidia investigadora en torno a una realidad creativa que ‘contrapuntea’, desde las salas de concierto, lo que otras tipologías musicales abordaban, para otros públicos, en teatros, estadios, plazas, universidades y colegios mayores. Y solo su examen detallado, comparativo y contextual permitiría, en mi opinión, constatar hasta qué punto ese amplísimo *corpus* vocal de nueva creación supo responder (o dejó sin respuesta), en el género de la canción de concierto, el propósito que invariablemente proclamaban las convocatorias de los propios Concursos Nacionales de Música: erigirse en un “índice exacto” del estado contemporáneo de la creación musical española.

BIBLIOGRAFÍA

Alsina, Miquel, *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (ca. 1947-1957). L'obra musical i el seu context*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2007.

Álvarez Cárcamo, David, “La recopilación de la tradición oral soriana”, *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario 1 (2017).

⁵⁴ En el concierto se estrenaron obras de Ramón Barce (*Soledad primera* [voz, guitarra, viola, trompa, clarinete bajo y oboe], Manuel Castillo (*Al nacimiento de nuestro señor* [voz, guitarra, viola y flauta]), Antón García Abril (*Da bienes fortuna* [soprano y tenor, viola, cello, trompeta, arpa, fagot, flauta, y percusión]), Gerardo Gombau (*No son todos ruiseñores* [soprano, guitarra, viola y clarinete]) y Luis de Pablo (*Glosa* [soprano, piano, vibráfono y dos trompas]).

⁵⁵ Cf. Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca y la música. Catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March – Fundación Federico García Lorca, 21998.

⁵⁶ A. Fernández-Cid, *Lieder y canciones...*, p. 182.

- Cerrillo, Pedro C., "Sobre ángeles y niños. Los libros infantiles de Federico Muelas", *Academica*, 8 (2012), pp. 75-94.
- Contreras Zubillaga, Igor, "Maneras de distinción, deseos de pertenencia", *Scherzo*, 344 (octubre de 2018), pp. 93-96.
- Coronas Valle, Paula, "La obra pianística de Antón García Abril: un paradigma de comunicación musical", Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2008
[<http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/17678912.pdf>].
- Díez Berzosa, Héctor, "La Rueda de Aranda: el baile del Duero", *Biblioteca. Estudio e investigación*, 32 (2017), pp. 433-479.
- Draayer, Suzanne Rhodes, *Art Song Composers of Spain. An Encyclopedia*, Lanham, MD et al., The Scarecrow Press, 2009.
- Fernández-Cid, Antonio, *Panorama de la música en España*, Madrid, Editorial Dossat, [1949].
- _____, *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional. 1900-1960*, Madrid, Editora Nacional, 1963.
- Gan Quesada, Germán, "La chanson de concert espagnole du premier franquisme (1940-1960)", en Francis Buil, Belén Hernández-Marzal y Paloma Otaola, eds., *Musique et Littérature au XX^e siècle*, Lyon, Service Édition de l'Université Jean-Moulin Lyon 3, 2011, pp. 465-482.
- _____, "El Concurso Nacional de Música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación", en Matilde Olarte Martínez y Paulino Capdepón Verdú, eds., *La música acallada. Liber amicorum José María García Laborda*, Salamanca, Amarú Ediciones, 2014, pp. 149-161.
- González Canalejo, M. Dolores, "Las canciones infantiles españolas desde la perspectiva de género (1900-1950)", *Revista de Musicología*, XXVIII/1 (2005), pp. 588-607.
- Lacruz Martínez, Raquel, "La música d'Ethelvina-Ofelia Raga Selma", *Notas de paso*, 6 (mayo de 2018), pp. 144-162.
- Lastra Calera, Julia, *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la Música*, Santander, Fundación Botín, 2013.
- Lombas Martínez, María Everilda, "La poesía española para niños en el siglo XX", Tesis doctoral, Universidad de León, 2009
[<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/1497/2008LOMBAS%20MART%25CDNEZ%2c%20%20%20%20%20MAR%25CDA%20EVERILDA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>].
- López Galarza, Carlos, "Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación", Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2012
[<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/28768/1/TESIS%20-%20CARLOS%20LOPEZ%20GALARZA.pdf>].
- _____, "Música para una celebración literaria: el tercer centenario de Lope de Vega y el Premio Nacional de Música de 1935", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 176-199.
- Mingote, Ángel, *Escritos*, ed. Emilio Reina González, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Centro de Estudios Darocenses, 2016.
- Montoro Bermejo, Amparo, "Mario Medina Seguí, compositor murciano del siglo XX (1908-2000)", Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2018
[<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/58619/1/TESIS%20DOCTORAL%20AMB.pdf>].
- Muela Calero, Alfredo, *Estudio de la poesía de Federico Muelas*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2010.
- Orringer, Nelson R., *Uniting Music and Poetry in Twentieth-Century Spain*. Lanham, MD et al., Lexington Books, 2021.

Ribalta Coma-Cros, Martina, “El *Lied* a través del temps. Una història del gènere narrada des del domicili de Josep Bartomeu durant el primer franquisme”, *Revista Catalana de Musicologia*, 10 (2017), pp. 191-206.

Rodríguez Palacios, Ricardo, “Valentín Ruiz Aznar: El hombre y la obra”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLVI (2003), pp. 79-122.

Rubio Jiménez, Jesús, *La herencia de Antonio Machado (1939-1970)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

Sanz García, José Miguel, “Miguel Asins Arbó: Música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga”, Tesis doctoral, Universitat de València, 2008 [<https://www.tdx.cat/handle/10803/9852#>].

Seguí Pérez, Salvador, “La praxis armónico-contrapuntística en la obra liederística de Manuel Palau: vida y obra del músico valenciano”, Tesis doctoral, Universitat de València, 1995.

Sopeña, Federico, *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, Rialp, [1958] 1976.

Tinnell, Roger D., *Federico García Lorca y la música. Catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March – Fundación Federico García Lorca, 21998.

Tubío Barreira, Carme, “La canción de concierto durante el franquismo: la labor de promoción de Antonio Fernández-Cid (1951-1967)”, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.

Viribay Salazar, Aurelio, “La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico”, Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2011 [<https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/11387/Tesis%20doctoral%20Aurelio%20Viribay.pdf?sequence=1&isAllowed=y>].

_____, *La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*, Sevilla, Doble J, 2014.

DISCOGRAFÍA

Miguel Asins Arbó
Seis canciones (españolas) sobre textos de Antonio Machado
Patricia Llorens / Fernando Taberner [Tabalet 854-CD (2001)]

Conrado del Campo
Seis canciones (castellanas)
Pura Martínez / Luis Rego [RCA RL-35197 (1978)]

Joan Comellas
Homenaje cantado a los versos de Antonio Machado
Anna Ricci / Àngel Soler [Albert Moraleda DDD00580 (2001)]
Inés Moraleda / Mac McClure [Albert Moraleda AM0212 (2008)]

Ángel Mingote
Doce canciones infantiles para canto y piano
Pilar Márquez / Mariano Fernández [Kikos EKCD 9709 (1997)]

Antón García Abril
Colección de canciones infantiles
Pilar Márquez / Mariano Fernández [Kikos EKCD 9709 (1997)]
María Orán / Chiky Martín [Fundación Autor SA01086 (1998)]
Ofelia Sala, José Manuel Zapata / Rubén Fernández Aguirre [Bolamar Music Media BMM 0504 (2011)]

Valentín Ruiz-Aznar
Cinco canciones para soprano y acompañamiento de piano, “Vous qui croyez”
Mónica Luz / Sergio Kuhlmann [Arcomúsica AMCD005 (2011)]