

FERNANDO REMACHA Y LA GENERACIÓN DEL 27

Marcos Andrés Vierge

RESUMEN: Fernando Remacha es una figura clave en la formación del Grupo de Madrid, grupo que junto con el del área catalana constituyen la base principal de la Generación Musical de 27. Aunque después de la guerra, su ostracismo le impide mantener un contacto regular con sus compañeros de Grupo, éstos siempre están presentes en sus recuerdos y en la estética de parte de sus obras.

SUMMARY: Fernando Remacha is a key figure in the formation of the Madrid Group, a group that, together with those from the Catalan area, constituted the basic principal of the Musical Generation of '27. Although, after the war, his ostracism meant that he was unable to maintain regular contact with his companions from the Group; they are always present in his memories and in the esthetic parts of his works.

PALABRAS CLAVE: Fernando Remacha - Generación del 27 - Grupo de Madrid - Música Navarra.

1-Fernando Remacha y el Grupo de Madrid

Durante toda su trayectoria musical Fernando Remacha tuvo plena conciencia de pertenecer al Grupo de Madrid, célula básica junto al Grupo del Área Catalana, de la Generación Musical del 27. Los hechos determinantes sobre esta generación han sido analizados principalmente por Emilio Casares en diferentes artículos. En cualquier caso, el libro publicado por el Ministerio de Cultura en 1.986 con motivo del Homenaje a Lorca, es en este sentido una referencia fundamental¹. En lo que se refiere a Remacha, los hechos históricos revelan que el compositor tudelano participa de la formación de ese grupo. Además, sus propias manifestaciones, a las que más adelante haré referencia, delatan la sensibilidad y afecto que tuvo por algunos de los principales componentes del Grupo de Madrid.

La gestación del Grupo de Madrid está en la clase de composición de Conrado del Campo en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Es en este ambiente cuando coinciden Salvador Bacarisse, Julián Bautista y Fernando Remacha, quienes son todavía unos jóvenes estudiantes sin ningún tipo de renombre musical, aunque con una proyección ya notable. Federico Sopeña, en su historia del conservatorio madrileño, recoge el hecho de que en 1.918, Fernando Remacha y Salvador Baca-

¹*La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1.915-1.939*, Exposición al cuidado de Emilio Casares, Ministerio de Cultura, INAEM, 1.986.

risse, recibieron el primer premio de Armonía². El Conservatorio de Madrid se convirtió en la plataforma de una relación de amistad que habría de durar toda la vida.

Un artículo de Adolfo Salazar, a propósito de un concierto celebrado en marzo de 1.928 en el Palacio de la Música con un programa íntegro de Oscar Esplá, deja ver que el crítico musical tenía muy claro que la génesis del Grupo de Madrid estaba en estos tres compositores:

"(...), otro festival Conrado del Campo, otro dedicado a un Grupo de compositores jóvenes madrileños, discípulos de Conrado del Campo y cuya significación como "grupo" se define suficientemente, a pesar de la diferencia notoria de estilos y procedimientos con que esos compositores trabajan; me refiero a Salvador Bacarisse, Julián Bautista y Fernando Remacha"³.

Cuando Remacha habla de los orígenes del grupo dice lo siguiente:

"Comenzó nuestra amistad en el Conservatorio de Madrid. Un tío mío nos dejaba el almacén de la tienda en la que tenía un piano y ahí hicimos nuestros pinitos, nuestras primeras composiciones. Nos separaba el temperamento. Bacarisse era muy temperamental; Bautista más técnico; Halffter muy detallista; Pittaluga, la inquietud y yo era el sentimental (...) Fundamentalmente nos unía una admiración profunda hacia Ravel y Debussy"⁴.

Esta última observación refleja una aproximación a la estética de la que parten los compositores del Grupo de Madrid, aunque no sea su objetivo final. Se puede decir que los planteamientos de la música de los dos compositores franceses fueron para estos jóvenes músicos, la primera moneda de cambio para poder integrar la nueva música española en los métodos musicales europeos del momento. Debussy es la referencia a seguir para poder hacer una música española que huya de modelos casticistas a la antigua, regionalistas o de planteamientos pintorescos del folklore. Debussy supone para los jóvenes músicos españoles de aquellos momentos aprender a utilizar los ritmos, las escalas y las sonoridades armónicas que se dan en determinados cantos populares españoles. El músico francés es en definitiva una referencia musical sofisticada, sensible e intuitiva, pero también sumamente intelectual. La figura de Ravel sirve igualmente como modelo de referencia desde el punto de vista de la integración del folklore en la música culta. Pero además, este compositor se erige en modelo de una escritura más áspera y, por otra parte, más clásica, aspectos que los jóvenes compositores españoles tuvieron muy en cuenta. Estos fueron los dos primeros puntos de referencia musical para aquellos músicos que en 1930 se presentaron como el Grupo de Madrid. Sin embargo, no se debe olvidar que estos planteamientos europeos se habían infiltrado ya, años antes, en la península, dando lugar a una línea musical que comienza con las enseñanzas pedrellianas, continua con esa exquisitez impresionista que es *Iberia* (1.909) de Albéniz, y culmina con la figura de Manuel de Falla. Es precisamente este último compositor, quien sintetiza las líneas estéticas maestras que los jóve-

²F. Sopeña, *Historia del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1.967, pág. 124.

³*El Sol*, 7-III-1.928

⁴*La Gaceta del Norte* (Edición Navarra), 13-V-1.973

nes músicos españoles estaban destinados a continuar. Las palabras de Rodolfo Halffter, en su artículo sobre la influencia de Falla en el grupo resultan clarísimas en este sentido: "(...), nuestro objetivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta"⁵.

Así, la figura de Manuel de Falla sirvió para aportar a la música española una personalidad de talla indiscutible que sobrepasaba el ámbito de la península. Musicalmente supo utilizar tres estéticas del momento fundamentales: nacionalismo vanguardista, impresionismo y neoclasicismo. Las *Tres piezas para piano* de Fernando Remacha, escritas ya en 1923 combinan de manera magistral estas tres líneas musicales, y son además una reflexión de la influencia en el compositor navarro de Debussy y Manuel de Falla. La habanera de la segunda pieza supone un buen ejemplo de un estilo nacionalista que huye del tópico. La calma intermedia de la tercera pieza recuerda, sin ninguna duda a Debussy. A su vez, el neoclasicismo está presente en el resto de esta última pieza. La evocación de la guitarra en el piano, la utilización de escalas modales propias, así como de ritmos de la península, son signos inequívocos de la influencia de Manuel de Falla en esta obra de juventud de Fernando Remacha.

En la primera composición de Fernando Remacha, el ballet *La Maja Vestida*, (1.919) se encuentran ya algunos de los preceptos que luego van a ser respetados por la estética general del Grupo de Madrid. El ballet, como género que sintoniza perfectamente con la estética neoclásica de los años veinte es la primera consideración que hacemos. Stravinsky estrena en 1.920 su ballet *Pulcinella*, obra con la que el compositor ruso reconsideró algunos de sus principios de composición, estudiando las estructuras fundamentales del clasicismo del siglo XVIII, razón por la que el movimiento asociado a esta idea recibió el nombre de Neoclasicismo. En Madrid, Manuel de Falla estrenaba en 1.917 la pantomima en dos cuadros *El corregidor y la molinera*, que en 1.919 veía su estreno como ballet en dos partes, con el título de *El sombrero de tres picos*. Tanto la obra de Stravinsky como la de Falla reviven en varios aspectos la época dieciochesca. En el caso del ballet que escribe Falla, es la novela de Pedro Antonio de Alarcón el avío fundamental del XVIII, pues a pesar de que la estructura del ballet es más clásica, todavía aparecen melodías populares en la obra. Por su parte, *La Maja Vestida* de Remacha, es también un ballet que se inspira en el XVIII. La vía de escape para huir de los tópicos españoles y más en concreto andalucistas, la encuentra Remacha en ese sentimiento casticista que supone volver a las figuras de los majos y las majas del XVIII. Fernando Remacha no acude en este ballet a la cita popular, sino que su música adquiere un carácter abstracto que entronca perfectamente con el carácter neoclásico. A su vez, la estructura formal es concisa y rígida, huyendo de las divagaciones opuestas a los planes clásicos. Por último, es evidente, que en esta obra se respira ya un tono humorístico que precisamente es uno de los rasgos que define, especialmente durante la década de los años veinte, a los compositores del Grupo de Madrid.

La presentación del grupo en la Residencia de Estudiantes, a cargo de Gustavo Pittaluga ocurrió en diciembre de 1.930 y supuso la guinda final a un

⁵R. Halffter, "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27", *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, INAEM, 1.986, pág. 38.

año muy activo para los compositores del grupo. La conferencia de Pittaluga se convirtió en el *Manifiesto del Grupo*⁶. De éste se puede destacar la idea de música pura, sin infiltraciones literarias, la importancia que se concede a una tradición musical renovada y por último, la idea desmitificadora del fundamento de la composición musical. Pittaluga es claro en este sentido: "Hacer música, este es el único propósito, y hacerla sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y para ello, utilizar los medios que se crean mejores, la estridencia o el almíbar: o los dos juntos, si es preciso".

Si se tiene en cuenta estos tres aspectos del manifiesto, se pueden señalar las siguientes cuestiones. La idea de una música pura parte del objeto sonoro en sí mismo. Ante tal planteamiento, el aspecto formal es de vital importancia, pero entendido como la creación de una forma específica para cada composición. Estos conceptos están perfectamente explicados por Rodolfo Halffter cuando habla de la influencia de Falla en el Grupo de Madrid⁷. Así, el proceso de construcción es vital para la estética musical de estos compositores. Sin embargo, a pesar de que Rodolfo Halffter subraya la idea de construcción formal "ex novo" para cada composición, lo cierto es que este planteamiento musical se plantea en general, a través de las construcciones formales recuperadas por el Neoclasicismo musical, o lo que es lo mismo, las estructuras musicales desarrolladas fundamentalmente durante los siglos XVIII y XIX. De esta manera, el cuarteto, la sonata, la sinfonía, así como las formas barrocas como la suite, divertimento, concierto, fuga, pasacalle, etc, son utilizadas en las composiciones del momento.

Esto enlaza con la segunda idea que he querido destacar del manifiesto, es decir, con la importancia que se concede al pasado como fuente de inspiración, hecho que de nuevo entronca perfectamente con la estética neoclásica. En el caso español, la vuelta a la tradición viene dada fundamentalmente a través de las figuras de Domenico Scarlatti y Antonio Soler. La claridad de textura, concisión de ideas musicales y el empleo de procedimientos típicamente españoles, como por ejemplo, la utilización de un tipo de escritura guitarrística en el teclado, son rasgos que los compositores del Grupo de Madrid aprenden a utilizar en una coyuntura musical moderna.

Por último, en las palabras que he citado de Gustavo Pittaluga se respira todo el espíritu rebelde que se venía gestando durante los años veinte. Los términos empleados por Pittaluga nos remiten a aquellos que sirvieron igualmente para definir los postulados del Grupo de los Seis en Francia, cuya música conecta de nuevo con la etapa neoclásica.

Partiendo de estas consideraciones hechas a propósito del Manifiesto del Grupo de Madrid, quiero hacer un repaso por la obra de Remacha de antes de la guerra, para ver en qué medida el compositor navarro responde a los criterios estéticos planteados por Gustavo Pittaluga. Dejando a un lado, por su carácter de concurso oposición, una Cantata para coro y orquesta, un Motete para esta misma formación y una Fuga instrumental, con las que se presenta al Premio de pensionado en Roma, las estructuras musicales del pasado son utilizadas por Remacha en su música de cámara, *Cuarteto para Cuerda* (1.924), *Suite para Violín y Piano* (1.928), *Cuarteto con Piano* (1.933), así como en su música para orquesta, como la *Sinfonía a Tres Tiempos* (1.925), o el *Homenaje a Góngora* (1.927), concebida como una suite en seis partes. Además, *Quam Pulcri Sunt* (1.925), es una obra

⁶*Gaceta Literaria*, 15-XII-1.930

⁷R. Halffter, op. cit., pág. 39

pensada como un motete para coro y orquesta. Se me escapan en este repaso algunas obras anteriores a la guerra. En el caso de *La Maja Vestida* (1.919), la estructura del ballet condiciona la obra. *Tres Piezas para piano* (UME, 1.924), tienen un planteamiento más libre. Por su parte, *Alba*(1.922), se concibe como un poema sinfónico.

La segunda consideración que había apuntado con respecto al "Manifiesto del Grupo" era la vuelta a un pasado musical que les sirve de inspiración y que se concreta especialmente en las figuras de Domenico Scarlatti y Antonio Soler. Desde este punto de vista, la primera referencia musical de Remacha es *Tres piezas para piano*. Ya he explicado antes el carácter sintético que presenta esta obra en su conjunto. Así, si bien es cierto que hay algunos momentos totalmente imprecisos y divagatorios a la manera impresionista, no es menos cierto que la última pieza presenta en su bitonalidad una claridad de textura y una escritura pianística que supone un revival ejemplar del pasado dieciochesco. A su vez, la utilización de procedimientos típicamente españoles, utilizados a la manera de Domenico Scarlatti, pero evidentemente con un lenguaje del XX, es un rasgo definidor de muchos de los pasajes de esta obra. Remacha, una vez asentado en Italia, estudia junto a Malipiero, a los maestros de la tradición italiana, fundamentalmente a Claudio Monteverdi y Antonio Vivaldi. Esto ocasiona que la inspiración de algunas obras de Remacha sea italiana y no española. Ocurre esto en su motete *Quam Pulchri Sunt* o en la *Suite para violín y piano*. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en muchas ocasiones, esta inspiración en el pasado convive con una clara admiración hacia figuras consagradas en aquellos momentos como Stravinsky o Bela Bartók, como sucede en los cuartetos de Remacha.

Por último, con respecto a las consideraciones del manifiesto, no creo que Remacha haya mostrado nunca un espíritu especialmente rebelde. Su carácter es muy diferente por ejemplo, al de Julián Bautista o a la excentricidad que muestra Salvador Bacarisse. Podemos decir que su personalidad un tanto introvertida le sitúa en la retaguardia. Un rasgo significativo en este sentido, es el hecho de que Remacha no ejerce la crítica musical como lo hicieron por ejemplo, Gustavo Pittaluga o Rodolfo Halffter. Sin embargo, esta personalidad no impide que el compositor tudelano utilice en cada momento lo que le parezca oportuno con total libertad. La ironía y el humor que se dejan ver en *La Maja Vestida* son un ejemplo de lo que estamos diciendo. Todo ello viene de una reflexión anterior que luego se traslada al pentagrama. Por esta razón, Remacha es uno de los compositores del Grupo de Madrid, paradójicamente más recatado y, al mismo tiempo, más atrevido. Las palabras de Gustavo Pittaluga el día de la presentación del grupo en la Residencia de Estudiantes, se relacionan con lo que estamos diciendo; Pittaluga califica el resultado de la música de Remacha como "(...), muy bello pero también muy complejo, y acaso en su turbulencia el más difícil de percibir"⁸. Las palabras de Pittaluga son muy certeras en cuanto al grado de complejidad y difícil percepción que encuentran las obras más importantes de Remacha.

La década de los años treinta supone para los miembros del Grupo de Madrid una época de gran actividad musical. Con el advenimiento de la Segunda República las obras de los compositores que pertenecen al Grupo de Madrid comienzan a dar sus frutos. La presentación del grupo en época republicana, un mayor número de estrenos y los premios nacionales de música, son signos inequívocos

⁸G. Pittaluga, "Música moderna y jóvenes músicos españoles", *Ritmo*, n° 28, Marzo, 1931, pág. 3.

de que entre estos músicos y el estado republicano hay un noviazgo evidente. En el caso de Remacha, dos premios nacionales en la década de los años treinta justifican lo dicho. Resulta interesante leer la nota autógrafa que Remacha dedica en 1.934 a Salvador Bacarisse, quien en esos momentos era miembro vocal de la Junta Nacional de Música, en un ejemplar de la partitura editada en 1.933 por la Junta Nacional de Música, su *Cuarteto con Piano*, precisamente la obra con la que Remacha consigue el primero de los tres premios nacionales que llegó a obtener a lo largo de su vida:

"A Salvador Bacarisse, "mecenas" oficial, con cariño correspondido.

Fernando Remacha, Madrid, Septiembre de 1.934"⁹

Compositores como Julián Bautista o Salvador Bacarisse fueron miembros de la Junta Nacional de Música, organismo que se propuso restaurar las enseñanzas musicales españolas. Fernando Remacha no participó oficialmente en ningún organismo oficial. Su asentamiento económico en la empresa Filmófono pudo distanciarle de estas actividades¹⁰. Por otra parte, Bacarisse recibió dos premios nacionales de música, el primero en 1.930 y el segundo, en 1.934. Justo un año antes, en 1.933, Fernando Remacha recibía su primer premio nacional de música, mientras que el segundo se le otorgaba en 1.938, en plena guerra civil, en un intento casi desesperado por parte de la República de mantener la actividad musical intacta.

A su vez, en estos años la recepción crítica hacia los compositores del Grupo de Madrid era cada vez mayor y mejor. En 1.931, Fernando Remacha y Rosita García Ascot merecían los elogios de Salazar por la *Suite para orquesta de Cuerda* y la *Suite*, respectivamente:

"(...), tanto la obra de Rosita García Ascot como la de Fernando Remacha responden al criterio neoclásico actual. Claridad y transparencia evocación en formas pasadas; pero poniendo en dicha evolución todos los agrios de ritmo y armonía que exige nuestro oído actual (...) Música pura en suma, sin infiltraciones literarias o pseudometáforas"¹¹.

El 13 de mayo de 1.931, Salazar se refería al *Cuarteto para Cuerda* de Remacha, estrenado en el Ateneo de Madrid dos días antes, de la siguiente manera: "(...) En cuanto a los españoles interpretados por esa entidad en el Ateneo, fueron Remacha con un cuarteto en el que se expone una personalidad de curioso trazo, original en su lirismo, íntimo y refinado"¹².

En todo caso, la producción musical de Fernando Remacha durante los años treinta, es menor que en la década pasada. El *Cuarteto con piano* y el *Preludio para orquesta, homenaje a Arbós* (ésta última incompleta) son las únicas partituras de Remacha, exceptuando la música de cine que compuso para Filmófono.

Hasta aquí he querido reflejar, a través de la producción musical de Fernando Remacha de antes de la Guerra Civil, cómo se integra el navarro en las concepciones generales que marcan las pautas de la estética del Grupo de Madrid. A partir de ahora, quiero tratar el mismo asunto pero refiriéndome a las obras de después de la contienda. La razón de esta línea divisoria está en tratar de reflejar

⁹Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid, ANMC 156

¹⁰En 1929 Remacha comienza a trabajar en Unión Radio con el Filmófono ideado por Ricardo Urgoiti.

¹¹*El Sol*, 21-I-1.931

¹²*El Sol*, 13-V-1.931

hasta qué punto Fernando Remacha mantiene después de la Guerra Civil rasgos que definían al Grupo de Madrid en sus años de formación y floración. La pervivencia o no de rasgos que conecten con la estética del grupo, reflejarán mejor hasta qué punto Remacha se integra en el mismo.

Inicio este repaso partiendo de la perspectiva de la utilización de estructuras musicales del pasado. El *Preludio y Fuga en Re menor* (1.945), dedicado a Ricardo Urgoiti, es la primera obra a tener en cuenta. Otra composición para piano editada por Príncipe de Viana en 1.951, pero compuesta igualmente en 1.945, *Sonatina*, muestra el interés de Remacha por las formas clásicas, aunque abreviadas, tal y como planteaba la estética del Grupo de Madrid. De este mismo año son las *Vísperas de San Fermín*, obra magna para coro y orquesta en la que la importancia de la construcción musical es vital. En la última parte de estas vísperas, el "Magnificat", hay una gran fuga clásica. En el caso de la Cantata *Jesucristo en la Cruz* (1.963), el planteamiento estructural es un motete al más puro estilo monteverdiano. He pasado por alto cronológicamente el *Concierto para Guitarra y Orquesta* (1.957), de gran pureza constructiva y uno de los mejores conciertos que para este instrumento se han compuesto en España. Otras obras menores como el madrigal, *Cuando te miré a los ojos* (1.952) o la partitura coral *Cantantibus Organis* (I.P.V. 1.951), obra en la que se desarrollan procedimientos como el canon o la imitación, son un reflejo de que Remacha nunca pierde de vista las estructuras del pasado.

Con todo, se aprecia que en algunos casos, como en *Jesucristo en la Cruz*, la vuelta al pasado se produce de una forma más personal en relación a los planteamientos del Grupo de Madrid antes de la guerra. Esto enlaza también con la mirada al pasado del Remacha de posguerra. Efectivamente, la mirada a Scarlatti o a Soler la apreciamos en *Sonatina* y en *Sonata a la Italiana*. Un caso aparte, en la inspiración dieciochesca lo constituye *Tirana* para piano en homenaje a Blas de la Serna. En otros casos, su inspiración va de nuevo más allá del siglo XVIII, como por ejemplo en *Vísperas de San Fermín*, auténtico revival, con la excepción que supone el "Magnificat" y el "Beatus Vir", de la polifonía del Siglo de Oro español. Por apurar más en este sentido, diremos que gran parte de la inspiración de las obras más importantes de esta época, viene del repertorio gregoriano. Así ocurre en la última obra citada, al igual que en *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1.955) o *Jesucristo en la Cruz*.

Así, desde esta perspectiva, encontramos que aunque hay obras que siguen los planteamientos del grupo antes de la guerra, en el resto de las composiciones se muestra una personalidad diferente. De hecho, no hemos mencionado obras tan personales como las canciones *Elegía sin palabras* (1.953) y *Nouturnio* (1.958) o las obras para piano *Epitafio* (1.959) y *El día y la muerte*.

Por último, para concluir este apartado, quiero precisar que el aspecto irónico se observa en Remacha de una forma recatada. Aunque su catálogo presenta obras con curiosidades de este tipo, su visión musical es casi siempre más seria. En todo caso, en algunas composiciones de posguerra Remacha recurre a planteamientos irónicos. *Cartel de Fiestas*, sobre todo en su versión orquestal, *Copla de Jota*, para coro mixto y muy especialmente *Rapsodia de Estella*, son algunos ejemplos significativos.

En algunos casos, como el de *Rapsodia de Estella*, este humor se plantea como una contestación o réplica a las circunstancias que generan la estética de esa obra. Sin embargo, en otros momentos, la comicidad o ironía vienen por propia iniciativa, como sucede en *Copla de Jota*. Incluso, podemos decir que en algunas

obras de tono sumamente serio, como las *Vísperas de San Fermín*, Remacha introduce repentinamente algunos pasajes que suenan desconcertantes en medio de tal mesura.

En cualquier caso, no es éste el mejor rasgo para definir las obras de Fernando Remacha. La gravedad de obras como la *Elegía sin palabras*, *Llanto*, el segundo movimiento del *Concierto para Guitarra y Orquesta*, la *Cantata Jesucristo en la Cruz*, *Epitafio* y *El día y la muerte*, inclinan la balanza desfavorablemente hacia aquel concepto, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de sus obras más personales.

Quiero terminar este apartado recordando el repertorio que para coro y canto tiene Remacha. Esta parte de su producción data fundamentalmente de la época de posguerra. La canción, género importante para la Generación del 27, va a ser utilizada por Remacha. Sus piezas para canto y piano abarcan variedades de concepción que van desde obras regionalistas como las *Seis canciones vascas*, hasta otras de cuño medievalista como el cantar *Ay que non era* y otras mucho más personales como el *Nouturnio* o la *Elegía sin palabras*, a las que ya nos hemos referido anteriormente. La inspiración renacentista se deja ver en *Dos cantares y un cantarillo*, escritos en abril de 1.953 y publicados por Príncipe de Viana en ese mismo año. Esta y otras obras como *El domingo del Sol*, se sitúan dentro de una tendencia folklorista-nacionalista propia de la Generación del 27.

De igual manera, en las obras para coro de la época de posguerra se deja ver la conexión entre música y literatura, rasgo definidor de una época gloriosa de la cultura española. Dos ejemplos muy diferentes en cuanto a estilo sirven para ilustrar la relación entre poeta y músico: *Juegos* (1.949), y *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1.955), son dos composiciones que acuden a textos del que se ha convertido en uno de los mitos de la literatura española de todos los tiempos, Federico García Lorca.

A modo de conclusión, se puede decir que la música de Fernando Remacha de después de la guerra, a pesar de iniciar en algunas obras una línea estética diferente, que por otra parte se convierte en lo más importante de su producción de esta época, no pierde del todo la referencia estética del Grupo de Madrid. Nuestro juicio es en este sentido mucho menos tajante que el de Manuel Valls Gorina cuando afirma que tras la Guerra Civil la desconexión entre los compositores del Grupo de Madrid provocó la pérdida de la conciencia del mismo¹³.

En el caso de Remacha, la mirada a los años veinte y treinta está presente hasta el día de su muerte. Desde el punto de vista estilístico, aunque no todas sus obras de después de la Guerra Civil reflejan este hecho, sí lo hacen algunas de ellas.

En cualquier caso, su sentimiento individual de pertenecer al Grupo de Madrid permanece hasta el día de su muerte. Una frase que el propio Remacha dijo a propósito del homenaje que le otorgó la Universidad de Navarra en 1.973 resulta relevante en este sentido: "(...), me hubiera gustado que este homenaje que se me hace a mí, nos lo hubieran hecho a todo el Grupo"¹⁴.

¹³M. Valls Gorina, "La Música Española después de Manuel de Falla", Madrid, *Revista de Occidente*, 1.962, pág. 22

¹⁴ *La Gaceta del Norte* (Edición Navarra), 13-V-1973

2- Remacha y Lorca: dos visiones complementarias de la poética del 27

La Generación del 27 aparece como consecuencia de una doble situación histórico-cultural, la española y la europea. Esto afecta tanto a los escritores como a los músicos de esa generación. Lo español y lo europeo suponen dos de las preocupaciones estéticas básicas de los artistas españoles. Por otra parte, la curiosidad que se despierta entre las diferentes artes es algo que define a la cultura del momento. Aunque no este el momento para abordar un estudio exhaustivo de la relación entre la estética musical y la literaria de *La Generación del 27*, si quiero destacar ciertos rasgos que son comunes a músicos y escritores. De hecho, en el "Manifiesto del Grupo de Madrid" se pueden observar pronunciamientos estéticos totalmente equiparables a las propuestas literarias del Grupo Poético del 27. Así, la consideración de la vanguardia como síntesis de lo europeo y la tradición nacional; el rechazo del romanticismo y la proclama de la intrascendencia del arte; el abandono del poema largo que en música se traduce en la recuperación de aquellas formas musicales del XVIII cuya síntesis y concisión no estaba todavía contaminada por la verborragia de la estética romántica; la deformación y abstracción en la poesía que se traduce en música con los procedimientos expansivos de la tonalidad como son la elipsis, los equívocos verticales o la desfuncionalidad de los acordes tradicionales; la estilización de la realidad que en música tiene su correspondencia con la estilización de los ritmos, escalas e incluso melodías populares. Así, no es de extrañar que tanto músicos como poetas fueran tachados de iconoclastas por aquellas tendencias más conservadoras. Incluso se puede decir que después de la crisis de 1929, que también afecta a España, hay en poetas y músicos un cambio de actitud, al menos en lo que se refiere a una postura que afronta un mayor compromiso social. Es claro, en este sentido, el posicionamiento político de Lorca, así como también es significativo la conexión de algunos músicos del Grupo de Madrid con el gobierno de la Segunda República.

En el caso de Fernando Remacha resulta significativo que mientras otros compositores del Grupo de Madrid componen canciones con textos literarios de autores importantes (ahí está por ejemplo la relación Halffter-Alberti), Remacha durante sus años romanos no escriba ninguna canción. Su *Homenaje a Góngora* escrita en 1927, es en realidad una obra de obligada realización por la beca que recibía durante su estancia en la Academia Española en Roma. Lo importante estriba en el hecho de que Remacha no pierde la referencia española en ningún momento de sus años italianos. Cuando coincidiendo con la fecha del tricentenario de la muerte de Góngora, el Grupo Poético del 27 elogia en una serie de homenajes y actos la figura del poeta cordobés, Remacha aprovecha la ocasión para acoplar una obra obligada con una libre intención. Aunque *Homenaje a Góngora* no es interpretada en ninguno de los actos conmemorativos, se suma en su silencio a la eclosión cultural del momento. La relación entre poesía y música queda plasmada en los versos gongorinos que encabezan cada sección. Por otra parte, lo español y lo europeo se sintetizan en un lenguaje estilizado que, dentro de un nivel abstracto, presenta evidentes referencias a la poética citada. De hecho, esta composición refleja la gran conexión que existe entre músicos y poetas de la Generación del 27. Efectivamente, en la poesía de Góngora debemos considerar la importancia de lo español en sus versos y por otra parte, la estilización de su métrica. Otros aspectos de su poesía como lo satírico, lo burlesco, lo vivaz y alegre son calificativos

que encajan a la perfección con parte del enfoque estético que tanto poetas como músicos perseguían para la creación. Por todo esto, tiene verdadero fundamento el *Homenaje a Góngora* de Remacha. La obra refleja lo español y lo europeo, lo lírico y lo satírico, la música y la poesía, la tradición y la vanguardia, en definitiva, características comunes a la poética literaria y musical del 27. Así, la Suite para Orquesta *Homenaje a Góngora* es uno de los mejores ejemplos de cómo los músicos de *La Generación del 27* se integran en el ámbito cultural general del momento.

Después de la guerra Fernando Remacha no pierde de vista la orientación literaria de la estética musical de su generación y más en concreto del Grupo de Madrid. Como he comentado antes, el género de la canción (lo que por otra parte resulta lógico) es quizás el mayor exponente de esta característica de su catálogo. Pero es en la música coral donde Remacha logra captar con hondura la estrecha relación que se plasma entre la música y la literatura. Así, dos obras de diferente talante, pero unidas por la poesía de Lorca son dos brillantes ejemplos de la sensibilidad de Remacha para musicalizar a uno de los poetas más carismáticos de la literatura española del siglo XX, acogiendo a dos obras poéticas muy diferentes: *Juegos* y *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez de Mejías*. En cualquier caso, en ambas obras Remacha sabe captar la síntesis de lo popular y lo culto que presenta la poesía lorquiana.

Juegos agrupa cuatro canciones para cuatro y cinco voces mixtas sobre textos de Federico García Lorca. En una carta que escribe Remacha a Urgoiti el 17 de octubre de 1.949 le dice lo siguiente:

"(...) Hacia mediados del mes que viene le diré la fecha exacta en que una Agrupación coral de cámara de Pamplona cantará en el Ateneo una cosa mía. Ha sido estrenada por varios sitios y ha tenido bastante éxito y pienso que le gustará a usted oírla. Está incluida en una serie de poesías de García Lorca que he puesto música y que dedico a mi amigo Thompson pero que por falta de tiempo aún no he terminado"¹⁵.

No obstante, las canciones con texto de García Lorca que la Institución Príncipe de Viana editó en 1.951 con el título de *Juegos*, están dedicadas a Salvador Bacarisse. No sabemos las razones del cambio de dedicatoria (ya que las canciones dedicadas a Thompson son las *Cinco Canciones Castellanas*), pero este dato nos permite localizar cronológicamente la obra en 1.949.

Juegos de García Lorca, está dedicada "a la cabeza de Luis Buñuel. En grand plain". Agrupa las poesías "Ribereñas" y "A Irene García". Por su parte, "Despedida" pertenece a una serie de poemas agrupados bajo el título *Trasmundo*, dedicados a Manuel Angeles Ortiz. Por último, "Ya viene la noche" es el primer verso del poema de Lorca titulado Remanso, canción final, poema que pertenece a las *Primeras Canciones* (1.922).

"Ya viene la noche" está concebida como un diálogo alternativo entre el tenor, a solo, y el tutti coral. La expresividad de la obra viene de la melopea entonada por el solista lentamente y sin atadura métrica. A la vez, las intervenciones del coro van creciendo dramáticamente hasta culminar en un fortísimo de amplia sonoridad. "A Irene García (criada)", es la segunda canción de este cuaderno. Presenta una importante variedad métrica (en 33 ocasiones cambia de compás), cuya consecuencia es un efectivo acoplamiento al texto. "Despedida", la tercera canción

¹⁵ Archivo Familia Ricardo Urgoiti

está concebida como un breve llanto en el que la contralto asume el papel protagonista. Por último, "Ribereños", tiene la particularidad de incluir pasajes a cinco voces, duplicando la voz soprano o la de tenores.

Los logros de cada canción vienen de diferentes factores. En la primera canción, la alternancia entre la melopea libre del solista y un coro impermeable la dotan de un buen sabor expresivo. En "A Irene García", un buen equilibrio entre forma y contenido la erigen en la más profunda de todas. El sentido poético de "Despedida" acrecentado por la gran expresividad conseguida en el efecto de campanas, es su mejor carta de presentación. Por último, en "Ribereños", una armonía que busca sonoridades españolas constituye su particular característica.

Las cuatro canciones tienen un planteamiento armónico adecuado al espíritu de los textos de sabor popular. La armonía utilizada por Remacha contribuye especialmente a dotar de expresividad a muchos pasajes de las canciones. Sobre un lenguaje armónico convencional, Remacha colorea los fragmentos musicales con una armonía alterada, bordaduras, notas de paso, así como con resoluciones cadenciales inesperadas. Como no podía ser de otra forma, el encuentro con sonoridades modales propias del lenguaje folklórico español se observa en la última de las canciones, aunque el planteamiento general es tonal.

Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, composición fechada el 15 de Mayo de 1.955, se erige como la obra coral cumbre de Fernando Remacha. Entre las razones que justifican esta valoración se encuentran las siguientes. En primer lugar, se trata de una obra de libre inspiración sin ningún tipo de condicionamiento que determine su carácter. En segundo lugar, refleja una simbiosis importante entre la visión expresiva desgarrada de la música de Remacha con un tema popular inmortalizado por Lorca, figura simbólica de *La Generación del 27*. El diálogo del poeta con la tradición y la desolación sin consuelo de su poema se perfila en una misma actitud por parte del músico. La relación con el folklore no viene únicamente de la poética que sirve de inspiración a Remacha. Por el contrario, un tema de pasodoble se reconoce claramente. Sin embargo, el espíritu de la obra es mucho más expresionista que folklórico y refleja en definitiva, el humanismo abigarrado que contienen las mejores composiciones de Remacha. Por último, musicalmente, el "Llanto" presenta un grado de elaboración y reflexión mayor que otras páginas corales de esta época. Supone un revival importante de la polifonía antigua. Los procedimientos de carácter conativo y el trabajo contrapuntístico que contiene la obra, son ajenos a la mayoría de las obras corales de la época de clara inspiración popular.

La obra está dedicada a José María Iribarren. Por otra parte, las notas al programa del Memorial Remacha¹⁶, sugieren la posibilidad de que la muerte del padre de Remacha, ocurrida en la primavera de 1.955, inspirara la música de este "Llanto". Sin embargo, la biografía escrita por Margarita Remacha aclara que la muerte del padre de Remacha ocurrió en 1.948¹⁷. A pesar del error que se observa en aquellas notas al programa, entendemos que tal observación pudiera ser perfectamente válida. De esta manera, el hecho de acudir al poema lorquiano no tiene que ver en realidad con la circunstancia particular que generó una de las obras más populares de Lorca. De hecho, Remacha no conoció personalmente a Sánchez Mejías ni tampoco estuvo el día de su muerte contemplando ese fatal acontecimiento. En una entrevista concedida a *El Pensamiento Navarro*, Remacha manifes-

¹⁶Biblioteca General de Navarra, Ca 233-43

¹⁷M. Remacha, op. cit., pág. 53

taba con respecto a este asunto lo siguiente: "No, hay un error en esto. Muchos dicen que estuve presente en la plaza y no hay tal"¹⁸.

De tal manera, se entiende que Remacha acudió al poema de Lorca por la sencilla razón de que éste había superado ya lo anecdótico, convirtiéndose en una obra profunda y desgarradamente humanística. A la vez, el color fuerte que se desprende de las palabras de Lorca es algo que en definitiva afina muy bien con las armonías áridas propias de Remacha. La introducción en la obra de una cita del *Dies Irae*, pudiera responder tanto a la muerte del torero immortalizado por Lorca o, con más probabilidad, a la idea de la muerte desde una perspectiva mucho más general.

En todo caso, la música de "Llanto" denota una tristeza contenida que se acopla a la perfección al poema lorquiano. Resulta evidente que la obra de Remacha es efectivamente trágica. Pero además, en esta visión del infausto acontecimiento hay paralelamente una profundidad que acaricia el desgarramiento del canto hondo flamenco. De hecho, la cadencia vertebral de la obra se adapta al diseño frigio tantas veces utilizado por Remacha. También la maleabilidad o elasticidad del ritmo utilizado afina muy bien con este planteamiento. Si admitimos esta tesis, podemos ver en "Llanto" un enfoque culto de la seriedad y expresividad de parte del repertorio flamenco. Así, se puede considerar que la inspiración popular comulga con una profundidad intelectual que solamente está al alcance de un buen compositor.

Remacha escribe su obra ciñéndose a la primera parte del poema de Federico García Lorca, "La cogida y la muerte", para coro a ocho voces duplicando las cuatro tesituras. Sobre el primer compás se lee *Tempo de pasodoble, lento como una letanía*. Lo que establecen las sopranos en los cuatro primeros compases es la cadencia frigia vertebral de toda la obra. Una muestra de su maleabilidad está en la respuesta de los contraltos que al atacar un verso de once sílabas cambian de ritmo, intercalándose un solo compás de 3/4. En todo caso, el ritmo de dos partes se restablece pronto aunque se rompa posteriormente en varias ocasiones.

A partir del compás 18 se inicia un solo de soprano construido sobre Do menor. El enfoque popular de este canto se desorienta con la idea del otro solo, llevado en este caso por los tenores.

En el compás 39, la cadencia frigia sirve para introducir una nueva sección. En ésta, Remacha utiliza una cita de un pasodoble popular que se extiende hasta el compás 61. He dicho una cita y no quiero pasar por alto esta cuestión. Resulta evidente que los pasodobles toreros tienen todos un sabor muy similar. La propia cadencia frigia que estructura este "Llanto" es algo totalmente típico de ese género. No obstante, pienso que Remacha bien pudo inspirarse para escribir esta sección en uno de los pasodobles toreros más conocidos. Me refiero al pasodoble flamenco *Ragon Falez* escrito por Emilio Cebrian Ruiz. El inicio del tema que toma Remacha cambia la acentuación propia del pasodoble pero mantiene durante los primeros compases la línea melódica que más pervive de este tema. Esta sección concluye con un crescendo cromático con claro propósito figurativo que deriva en una pausa totalmente expresiva.

Al verso *comenzaron los bordones*, los bajos entonan la melodía del *Dies Irae*, mientras las otras voces armonizan homofónicamente. La cita dura hasta el compás 89. Un nuevo crescendo con iguales propósitos de figuración sirve para concluir esta sección. La relación de tritono, muy marcada en las sopranos, es uno

¹⁸ *El Pensamiento Navarro*, 17-V-1.973

de los aspectos más elocuentes en relación a lo que acabo de decir. Este final se apoya armónicamente sobre una dominante de Mi menor.

Los siguientes versos se construyen con unas entradas imitativas entre bajos y tenores. La primera intervención de los bajos, sobre Fa menor, es contestada en imitación por los tenores. Después, los bajos vuelven a hacer el mismo diseño, pero esta vez sobre Mi menor.

En el verso, *A un ataúd con ruedas es la cama*, se crea un canon de sopranos-tenores a la distancia de un compás. Esta estructura se inicia con la idea melódica del primer solo.

El canon se desarrolla hasta la reexposición del pasodoble, concluyendo en el compás 160, justamente cuando una nueva entrada de la cadencia frigia se inicia en los bajos. Esta idea la recoge después el coro para terminar con un crescendo final formidable, en el que se vuelve a escuchar la hora terrible.

Sobre esta estructura se configura el desarrollo del poema de Lorca consiguiendo unos efectos expresivos muy importantes. A ello contribuye, sin duda, la declamación recitada de algunos versos como por ejemplo a partir del compás 19 en contraltos y bajos.

También es importante en ese sentido, los procedimientos figurativos típicos de la polifonía renacentista. Así por ejemplo, podemos entender la melodía en ascenso en todas las voces excepto el bajo, que acompaña al verso *y el toro sólo corazón arriba!*:

Otros procedimientos que están en función de la expresividad de la obra son la tensión retenida a base de figuras ligadas durante varios compases, el cromatismo acusado de algunos fragmentos, la alternancia entre homofonía-contrapunto y el silencio utilizado como recurso expresivo al cortar los suspiros que entona el coro.

Todo ello hace de *Llanto* una obra de feliz inspiración y de impecable factura. Desde el punto de vista histórico contribuye a demostrar que el lenguaje de Remacha, aunque mantiene lazos con el pasado, lo hace de una manera personal. La evolución hacia una visión musical más desgarrada, y en este sentido, podemos decir que más expresionista es algo que Fernando Remacha acentúa en esta etapa de madurez.

Desde el punto de vista interpretativo supone un reto para cualquier coro por la dificultad que entraña en algunos pasajes la afinación, la correcta entonación, y la extremada tesitura. De hecho, en algunos momentos algunos efectos son muy difíciles de percibir debido a la situación forzada de las voces. Así, sucede por ejemplo, con el efecto bitonal que se plantea en los bajos a partir del compás 42, o la dificultad en la tesitura para los contraltos a partir del compás 172. Esta estilización del coro, que en ocasiones casi sobrepasa los límites permitidos, únicamente se comprende y casi se permite, en función de captar el fuerte color que la poesía de Lorca contiene. Desde este punto de vista, la afinidad entre músico y poeta es brillante.

