

LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL EN LA OBRA DE JOAQUÍN RODRIGO

Dada la forma en que se me ha invitado a participar en este encuentro, mi contribución a esta mesa redonda no va a poder exceder los límites de una exposición esquemática acerca de un aspecto que creo puede ser interesante, que va indicado en el título que doy a esta intervención: *La música popular tradicional en la obra de Joaquín Rodrigo*. En parecidas circunstancias he recibido otras invitaciones similares en su contenido, una con el objeto de aclarar en qué forma y medida la música popular está en la obra de Manuel de Falla, y otra, en un Simposio sobre el *Cancionero de Palacio*. En las dos ocasiones me vi en la coyuntura de precisar y corregir opiniones y puntos de vista que carecían de base documental, pero que circulaban (y seguirán circulando todavía por mucho tiempo) como moneda corriente entre comentaristas, investigadores y enseñantes que no se suelen tomar la molestia de comprobar si son ciertos los datos que manejan en sus escritos o en sus clases. Por tercera vez, pues, voy a tratar, aunque sólo sea en forma de boceto, y esta vez refiriéndome a la obra de Joaquín Rodrigo, un tema que merece la pena tratar en profundidad, cuando se presente la ocasión de hacerlo

Punto de partida

El punto de partida para un enfoque correcto sobre las referencias de música tradicional en la obra de un compositor se deberá apoyar en todos los casos sobre tres soportes ineludibles: un conocimiento del repertorio tradicional de la música española que supere una visión simplificadora y tópica, un estudio analítico detallado de la obra del autor en cuestión, y un ejercicio de reflexión comparativa entre ambos.

El primer requisito suele ser el más ausente en la mayor parte de los juicios que se emiten sobre las referencias temáticas tradicionales en las composiciones de autor. La música popular tradicional española es tan variada en sus sonoridades, tan compleja en sus ritmos, tan diversa en sus estructuras, que es muy difícil conocer toda la riqueza que contiene, y en consecuencia, la inagotable variedad de posibilidades que ofrece como punto de partida para un compositor que quiera tomar referencias musicales del repertorio tradicional.

Los clichés musicales del nacionalismo español

Un repaso al catálogo de cancioneros publicados desde el último cuarto del siglo XIX hasta hoy mismo, demuestra con claridad que las primeras colecciones de canciones publicadas como populares españolas hasta el año 1900 es, por una parte un fondo muy escaso, por otra carente de valor documental, y por otra muy reiterativo en los contenidos. Este hecho, comprobable por la simple lectura de los títulos de las publicaciones, fue la causa de que en los usuarios de tales colecciones, principalmente los compositores y los pianistas y cantantes del género que se denominó *música de salón*, utilizaran un fondo musical idéntico que acabó creando una serie de tópicos melódicos, rítmicos y referenciales que desde entonces hasta nuestros días se fueron

realimentando de sí mismos, y poblando la memoria colectiva de los oyentes de unas referencias musicales reiterativas, que transmiten una imagen incompleta y distorsionada de la música tradicional española. Como consecuencia de ello, los rasgos de la música popular española quedaron simplificados y definidos en el conjunto de estas primeras recopilaciones en una serie de clichés reconocibles, que podían quedar enunciados de la siguiente manera, en forma sumaria:

En el aspecto melódico, sonoridad del *modo de mi*, denominado posteriormente **cadencia andaluza**, en un error evidente y simplificador, primero porque esa sonoridad está presente en toda la Península Ibérica, y no porque haya emigrado de norte a sur; y segundo porque no es la única, ni la más original, ni la más sorprendente de todas las que aparecen en el repertorio tradicional, como puede comprobarse por la lectura atenta de los cancioneros populares. Junto a este prototipo sonoro, al que se hacen constantes alusiones en los títulos y en el contenido de las composiciones, aparece también con mucha frecuencia en estos repertorios de pronto uso otra sonoridad configurada por una tonalidad menor con el tercer grado inestable, combinada con modulaciones estereotipadas al modo mayor relativo. Los tonos estables, mayores o menores, son mucho menos frecuentes, y se suelen reservar casi siempre para evocar las tierras gallegas, asturianas, y a menudo castellanas, denominación ésta última que nunca se sabe de dónde se toma y a qué alude, ya que lo castellano es un concepto impreciso y amplísimo cuando se alude a la música popular tradicional.

En el aspecto rítmico, los clichés protonacionalistas, por denominarlos de alguna manera global, se caracterizan por la presencia reiterada y casi exclusiva de los ritmos del fandango, la jota, la seguidilla y su hermano el bolero, y en menor medida por otra serie de esquemas rítmicos pertenecientes a las tradiciones periféricas, como la sardana, la muiñeira y en su caso el zortzico. Con estos elementos tan simples como base referencial, y con la ausencia total de los ritmos más originales y arcaicos del fondo popular tradicional español se ha compuesto la mayor parte de la música española que puede entrar bajo el concepto de nacionalista.

Como es bien sabido, los compositores de zarzuela se sirvieron reiterativamente de estos arquetipos, bien asimilados por el público, para producir, semana tras semana y año tras año, obras del género chico o grande que tenían asegurada la aceptación de los aficionados. Pero hay más. Porque tampoco los compositores de bien ganado renombre se libraron de estas referencias y de estos clichés. La mayor parte de las composiciones con referencias populares compuestas por Albéniz, Granados, Falla, Turina, Conrado del Campo y Oscar Esplá, por citar algunos de los más conocidos, son deudoras de los clichés musicales configurados por las colecciones que hemos citado, y por una realimentación de la memoria colectiva obrada por cada una de las nuevas composiciones.

Se suele excluir a Manuel de Falla de este sometimiento a los arquetipos, afirmando que fue el único, que bebió directamente de la tradición popular. Pero esto no es más que verdad a medias, pues sólo se podría decir con exactitud si nos referimos a la música andaluza, o mejor, al flamenco. Porque el uso de otro tipo de referencias no flamenco-andaluzas, ya se trate de citas temáticas o de piezas con *aroma popular*, como suele decirse, es tan escaso en la obra de Manuel de Falla, que se puede decir que es irrelevante, pues se reduce a no más de media docena en *El sombrero de tres picos* y a otras todavía más escasas en *El retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave*. Y ello a pesar de que él conocía, y había leído y releído, cancioneros llenos de melodías

arcaicas, cuya sonoridad muy poco o nada tenía que ver con lo que se denomina música andaluza. Lo sorprendente en Falla, como en los otros citados, es la forma en que logran, unos en mayor medida que otros, trascender con un tratamiento creativo las citas que toman como punto de partida, que son reiterativamente las mismas.

Resumiendo lo que llevo dicho hasta ahora, la música popular tradicional española es mucho más rica y diversa en sonoridades, que lo que nos demuestra el uso temático, tópico o trascendente, que de ese fondo han hecho los compositores españoles, incluso los más renombrados. Conviene recordar, para terminar este punto, que este fenómeno no es exclusivo de España, y que, por poner un ejemplo semejante, Béla Bartók tuvo que gastar mucho de su tiempo en desmontar una imagen estereotipada y falsa de la música popular húngara que había servido como fuente temática nada menos que a compositores tan eminentes como Brahms y Listz.

La música tradicional en la obra de Joaquín Rodrigo

Voy ya directamente, después de esta necesaria introducción, al tema que me propongo aclarar: la presencia de la música popular tradicional española en la obra de Joaquín Rodrigo.

Para empezar: un músico creativo, un buen compositor, no necesita para nada tomar temas de música tradicional o de otros. Los toma como referencia, cuando quiere que produzcan un eco en los oyentes. La impresión que dan los artículos de García Matos sobre las raíces populares de la obra de Manuel de Falla terminan por dejar en el lector la impresión de que el maestro necesitaba leer los cancioneros populares para inspirarse o para tomar directamente los temas de sus composiciones.

Además: con un pequeño cuaderno sobran ideas, temas. Hay recopiladores de canción tradicional que piensan que a un compositor le hace falta mucho material para elaborar o componer obras a partir de músicas de raíz popular. Quizá las Siete Canciones populares de Manuel de Falla han fomentado esta idea, que está muy lejos de la realidad y de la práctica. Pero ocupémonos ya de Joaquín Rodrigo.

Y comienzo por una afirmación rotunda: esta presencia es constante y muy relevante en la obra del maestro Rodrigo. Un simple repaso a su catálogo de obras deja bien claro este aserto. Títulos como *Dos miniaturas andaluzas* (1929); *Sonatas de Castilla* (...); las *Cuatro piezas para piano* (1936-1938), que incluyen *La Calesera*, *El fandango del ventorrillo* y la *Danza valenciana*; las *Tres danzas de España*, título que contiene una *Rústica* y una *Serrana*; *A la sombra de la Torre Bermeja* (1943); *Cuatro estampas andaluzas* (1946-1952), de las que forman parte *Crepúsculo sobre el Guadalquivir*, las *Seguidillas del diablo* y los *Barquitos de Cádiz*; las *Tres evocaciones* (1980-81), dedicadas a otros tantos lugares de la ciudad de Sevilla: *Tarde en el parque*, *Noche en el Guadalquivir* y *Mañana en Triana*; y hasta el infantil *Álbum de Cecilia* (1948), en el que aparecen la *Jota de las palomas* y *Borriquillos a Belén*. Estos títulos ya dan referencias explícitas, todas las cuales se traducen en sugerencias sonoras en las que aparecen reiterativamente los ritmos del fandango y la seguidilla, así como el empleo reiterado de la escala andaluza como material sonoro predominante.

Pero se equivocaría quien pensase que Rodrigo no se sale de los esquemas de un nacionalismo andalucista, porque simplemente esto no es verdad. En primer lugar, porque estos títulos son sólo hitos en un catálogo amplísimo en el que abundan composiciones que nada tienen que ver con la referencia a lo español, así como otras en las que un inicio temático que recuerda lejanamente algún rasgo se aleja después por caminos originales, inéditos. Piénsese, por ejemplo, en el *Preludio al gallo mañanero*,

obra tempranísima cuyo lenguaje se sitúa en el umbral mismo de un atonalismo en el que alguien ha adivinado similitudes con el *Catálogo de pájaros* de Messiaen. Otro tanto se puede decir de las *Sonatas de Castilla*, en las que las referencias a lo tradicional se diluyen rápidamente, sumergidas en un tratamiento armónico y rítmico totalmente liberado de la cita inicial, que sólo es tomada como punto de arranque. Y podríamos seguir con otras muchas. Por ello es necesario escuchar lo que hay debajo de los títulos, para llegar a captar la esencia sonora de estas obras, en las que Rodrigo a menudo vierte lo mejor de su oficio e inspiración.

Una segunda puerta de escape al tópico nacionalista del que Joaquín Rodrigo parte casi siempre, y de ella se ha hablado reiteradamente, es la cita temática de obras de autores del Renacimiento y Barroco español, o de los bailes cortesanos de la época galante. En este bloque hay que situar, por ejemplo, la temprana *Sarabanda lejana y Villancico*, las *Pavanas* y las *Diferencias* de las *Cinco piezas del siglo XVI*, los *Tres viejos aires de Danza* (*Pastoral Minué y Giga*), las dos *Piezas caballerescas* (*Madrigal y Danza de cortesía*), la *Suite para piano*, y sobre todo la *Fantasia para un Gentilhombre*, con citas literales de Gaspar Sanz, *los Cuatro madrigales amatorios*, con referencias directas de Juan Vasquez, y la *Soleriana*, que hace lo propio con piezas del padre Antonio Soler. En todas estas obras Rodrigo se muestra respetuoso con el material, que toma como punto de partida, incluida a veces su armonización arcaizante, pero se aleja casi siempre con un tratamiento armónico y rítmico que sitúa las citas en otra órbita sonora muy alejada del punto inicial.

Como es conocido, y repetido hasta la saciedad, la más célebre de las obras de Joaquín Rodrigo, la que le ha dado mayor renombre, es el *Concierto de Aranjuez*. Que se trata de una obra maestra por su hechura, por la originalidad sorprendente de los temas de los tres movimientos, por la concisión, por la inspiración del desarrollo y el tratamiento, ello es más que evidente. No en vano esta obra ha entrado en la memoria colectiva, y no sólo de los españoles, como es de sobra conocido.

Sobre esta obra, como también sobre algunas de las que he citado antes, nos podemos preguntar cuál es su relación con la música popular tradicional española. La respuesta es clara: no se trata de obras que pertenecen por sus citas temáticas puntuales al fondo del repertorio popular. Hay que situarlas más bien en el campo de las obras popularizantes, es decir, de las que pertenecen al repertorio de autor, pero a un repertorio especial: el que ha tomado en el pasado algunos temas populares aptos para un tratamiento temático porque su configuración sonora lo permite.

Si se escucha esta obra, la más renombrada de su autor, con una mente analítica se encuentran referencias múltiples a la música popular, pero nunca literales. El primer tiempo combina en una forma muy libre e ingeniosa los ritmos de fandango, petenera y jota. No se puede hablar de citas literales de música andaluza. Tampoco el segundo tiempo, que sólo evoca el estilo de la guitarra flamenca en ciertos floreos y punteos, pero se aleja de ella en que es una construcción melódica inspiradísima en la que es la guitarra la que canta, no la voz, y además entona una melodía en sonoridad menor, no en modo de Mi, que es, de principio a fin, como una gran cadencia hacia un final lentísimo. Una obra maestra por su belleza melódica, que además ha traspasado los límites de la música denominada 'culta' y ha dado el salto al ámbito de una aceptación popular amplísima, gracias a la conocida y difundida versión de un cantante francés. (Si el autor despreciaba esta versión o no, no está muy claro. Pero de hecho fue la que proporcionó a la obra una difusión que nunca tuvo la original, aparte de los derechos de autor, nada despreciables y bien merecidos, que debió de generar.) Y en cuanto al tercer tiempo, tiene el aire de una danza rústica, con múltiples referencias tradicionales, pero

no directas, que sepamos. Su mayor originalidad y atractivo, como es bien sabido, es la irregularidad de su plantilla rítmica. Es la que más se aleja del estilo andaluz y la que más se acerca a un estilo de danza palaciega con raíz popular.

Hay, pues un fondo popular, una utilización “cultura”, por así decirlo, y una reutilización distante en el tiempo. E indudablemente, como ocurre en la tonadilla, el fondo popular sigue presente. De ahí ese colorido especial que se capta al escucharla.

Tanto en un caso como en otro, es evidente que Rodrigo, como todos los demás músicos de su generación y de la anterior, toma como punto de partida los clichés y los arquetipos difundidos como música española, con todos los inconvenientes que tiene el tópico. Pero el resultado final, en todos los casos, es de cuenta del autor. Por ello en unos casos la obra final tiene aceptación, mientras que en otros la obra pasa rápidamente al fondo de las músicas olvidadas. Así lo afirma Béla Bartók, respondiendo a quienes le acusaban de falta de imaginación por emplear citas literales de músicas tradicionales de su tierra. Cito sus palabras literalmente: “Para elaborar un canto popular no se necesita, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición (...) En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir importancia. Es decir, contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada.” Evidentemente éste no es el caso de Joaquín Rodrigo.

Sobre la obra de Joaquín Rodrigo se ha dicho de todo. Se le ha reprochado a veces que haya utilizado con insistencia los temas y las referencias populares y popularizantes. Se ha calificado globalmente su obra como una música casticista, sin que se sepa muy bien qué quiere decir este término, aplicado a la música de Rodrigo. Pero es indudable que él ha demostrado también que no necesita para nada una idea ajena para construir una obra maestra. Como también ha demostrado en el tratamiento y desarrollo de las ideas una gran sabiduría e inspiración. Y esto es, en definitiva, lo que salva a una obra para la historia. Como parece que está salvada, si no toda, sí una buena parte de la música del maestro Joaquín Rodrigo.