Estudios del Observatorio/Observatorio Studies Estudios del Observatorio/Observatorio Studies Estudios del Observatorio/Observatorio Studies del Observatorio/Observatorio Studies studios del Observatorio/Observatorio Studies studios del Observatorio/Observatorio Studies Estudios del Observatorio/Observatorio Studies del Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observatorio/Observator

055-11/2019SP

ISSN 2688-2930 (online) ISSN 2688-2957 (impreso)

1

De España a Estados Unidos: el legado transatlántico de Joaquín Rodrigo

Marta Mateo, Cristina Lacomba y Natalie Ramírez (eds.)

BSERVATORIO de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

ÍNDICE

Prefacio. Joaquín Rodrigo: más de sesenta años de lazos históricos con los Estados
Unidos
Cecilia Rodrigo Kamhi5
Introducción. Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos
Isabel Pérez Dobarro13
Rodrigo y Los Romeros en la tierra del <i>Rock 'n' Roll</i> : un relato breve sobre una relación histórica
Walter Aaron Clark
La recepción de la obra de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos Javier Suárez-Pajares
Las obras para piano de Joaquín Rodrigo
Douglas Riva49
Fusiones y confusiones del Concierto de Aranjuez en el jazz: reflexiones de un oyente
Antoni Pizà63
Reflejo de Joaquín Rodrigo y su música en la crítica estadounidense
Isabel Pérez Dobarro79

3



SERVATORIO

PREFACIO

Joaquín Rodrigo: más de sesenta años de lazos históricos con los Estados Unidos¹

Cecilia Rodrigo Kamhi Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo

Antes de embarcarnos en este viaje, permítanme darles a conocer algunos detalles significativos de la personalidad de mi padre. No tengo intención de analizar su música porque yo misma no soy música. Sin embargo, desde mi punto de vista como hija y tras muchos años como su representante y testigo de su éxito en todo el mundo, espero que estas pocas líneas puedan arrojar algo más de luz sobre el estudio del compositor.

La personalidad del Maestro solo puede entenderse conociendo de verdad cómo era su proceso compositivo en su calidad de compositor ciego en el siglo XX. Rodrigo quedó ciego a los tres años y, aunque era un pianista consumado, nunca tocó

[[]¹ Nota de los editores: Traducción al español, ofrecida por el Observatorio, del original inglés remitido por la autora (véase 055-11/2019EN).]

¡Comencemos el viaje!

propia composición de la obra.

En 1957, Joaquín Rodrigo y su esposa Victoria viajaron por primera vez a los Estados Unidos y visitaron Puerto Rico para asistir al Festival Pablo Casals. Además, él dio conciertos y conferencias en la universidad. Desde allí, se dirigieron a Nueva York para una estancia prolongada con Andrés Segovia y el compositor Carlos Suriñach. Juntos hicieron visitas significativas a la escuela Julliard, donde conocieron a todos los profesores, y a la Foundation for the Blind.

la guitarra. Escribía su música en braille, sistema que adaptó a sus propias

necesidades, y, una vez que el manuscrito de la obra estaba completo, se lo dictaba

nota por nota a un copista. Esta tarea siempre le tomaba mucho más tiempo que la

papel (en sus propias palabras, era una labor digna de los benedictinos) es lo que me

temo apenas se conoce y lo que, de hecho, le da a su obra una dimensión totalmente

diferente. Luego, junto a su esposa Victoria en el piano, revisaban la partitura para

muchos años y ese país tuvo un papel fundamental en la carrera del compositor. El

hecho de que cuatro de los cinco conciertos para guitarra que compuso se estrenaran

corregir cualquier desperfecto o error que pudieran detectar.

en los Estados Unidos es en sí algo elocuente.

Este proceso largo y laborioso para Rodrigo de llevar sus composiciones al

Rodrigo y su música han despertado interés en los Estados Unidos durante

Un año después, en 1958, tuvo lugar uno de los acontecimientos más importantes en la carrera de Rodrigo. Su obra para guitarra y orquesta, Fantasía para un gentilhombre, dedicada a Andrés Segovia, quien, por supuesto, era el solista, se estrenó el 5 de marzo con la Orquesta Sinfónica de San Francisco, bajo la dirección del español Enrique Jordá.

BSERVATORIO

Le la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Por lo que respecta al *Concierto de Aranjuez*, en ese momento todavía no se había estrenado. La primera interpretación estadounidense de la obra tuvo lugar en 1959, con el guitarrista cubano Rey de la Torre y la Orquesta de Cleveland. Esto ocurrió diecinueve años después de su estreno en Barcelona. El *Concierto de Aranjuez* obtuvo de inmediato un éxito enorme en Estados Unidos, como atestigua esta carta del director Leopold Stokowski:

«27 de noviembre de 1968

Estimado Maestro:

Todos deseamos agradecerle el gran placer que supuso para nosotros interpretar su reciente *Concierto de Aranjuez*. El señor Díaz interpretó el solo de guitarra y todos los intérpretes de la orquesta y el público vitorearon una vez que finalizó su magnífica y encantadora música.

¿Tiene alguna composición para orquesta sinfónica?

Espero que podamos saber pronto de usted.

Leopold Stokowski»

Pero había alguien más, un artista inesperado que quedó muy impresionado con la obra. En 1960, Columbia Records lanzó la versión de jazz realizada por Miles Davis, grabación que fue un éxito enorme en todo el mundo y sigue siendo uno de los logros memorables del jazz a día de hoy. El Maestro reconoció que una obra maestra debe pagar el precio de inspirar a otros para expresar sus sentimientos a través de sus propias transcripciones. El resultado final fue que la obra original se volvió todavía más conocida en todo el mundo. Ese fue probablemente el primer arreglo del *Concierto de Aranjuez*. Desde esa época, han circulado cientos de versiones y siguen apareciendo otras. Se trata de un verdadero fenómeno.

Si retomamos los estrenos mundiales que tuvieron lugar en los Estados Unidos, hubo otro debut importante en 1960: *Cuatro madrigales amatorios*, en su versión para

BSERVATORIO

• de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

soprano y orquesta, que estrenó la Orquesta de Louisville con la gran soprano española Miramí del Pozo.

En 1963, Joaquín Rodrigo fue nombrado profesor invitado de música en la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico, donde pasó algunos meses junto con su esposa. Hacia 1966, la American Wind Symphony Orchestra de Pittsburg encargó una obra. Ese mismo año se estrenó en Pittsburg el *Adagio para instrumentos de viento*. En 1967, se estrena el *Concierto Andaluz* para cuatro guitarras y orquesta, que encargó Celedonio Romero, escrito y dedicado a la "Familia Real" de la guitarra, Los Romeros, con la interpretación de la Orquesta de San Antonio y Los Romeros.

En 1970, el Maestro regresó con su esposa a Los Ángeles para asistir al estreno mundial del *Concierto Madrigal* para dos guitarras y orquesta en el Hollywood Bowl, al que asistieron 20 000 personas que completaron aforo. Pepe y Ángel Romero fueron los solistas con la Sinfónica de Los Ángeles, bajo la batuta del director español Rafael Frühbeck de Burgos. Desde Los Ángeles, Joaquín Rodrigo y Victoria se trasladaron a Houston, donde visitaron la NASA como invitados de honor. Los astronautas les dieron una bienvenida cordial e invitaron al compositor a tocar todos los objetos que se exponían allí: los módulos espaciales, varios instrumentos y rocas lunares. En marzo de 1978, la Orquesta Sinfónica de Houston estrenó el poema sinfónico de Rodrigo, *A la busca del más allá*, escrito para conmemorar el bicentenario de los Estados Unidos y dedicado a la NASA.

Mi padre nunca imaginó que, en 2002, después de una visita a Houston para asistir un concierto homenaje por el centenario de Rodrigo, otro astronauta de la NASA oriundo de España, Miguel López-Alegría, se llevaría el CD con la grabación de *A la busca del más allá* en el viaje del transbordador Endeavor, que voló 216 veces alrededor de la Tierra. El capitán López-Alegría me envió un certificado firmado por su tripulación.

En 1982, en su última visita a los Estados Unidos, Rodrigo recibió el Doctorado Honoris Causa de la University of Southern California. En 1983, los McKay, una familia de Texas, encargaron el Concierto para una fiesta, para guitarra y orquesta, en honor a la presentación en sociedad de sus hijas. Se estrenó en Fort Word ese año con la interpretación de la Texas Little Symphony bajo la dirección de John Giordano, y con Pepe Romero como solista.

Es cierto que Joaquín Rodrigo se hizo conocido en los Estados Unidos primero por su *Concierto de Aranjuez* y, poco a poco, por todo su repertorio para guitarra. Sin embargo, desde la muerte de mis padres (Victoria el 21 de julio de 1997 y Joaquín el 6 de julio de 1999), el interés en la música de Rodrigo no ha dejado de crecer en este país. He presenciado el número cada vez mayor de músicos estadounidenses de todas las disciplinas que estudian e interpretan sus obras, confiriéndole un interés especial al increíble alcance y diversidad de su producción musical. También ha aumentado de manera notable la inclusión de las obras de Rodrigo en la programación de las orquestas. A lo largo de los años, muchos artistas estadounidenses han hecho comentarios significativos sobre Joaquín Rodrigo que me han emocionado profundamente. Me gustaría citar al guitarrista David Starobin: «Nunca he conocido a Rodrigo, pero he pasado toda una vida en sus brazos».

Mis viajes me han llevado muchas veces a los Estados Unidos para todo tipo de eventos, como por ejemplo: el Concurso Internacional de Arpa de Bloomington (Indiana), donde se interpretó el concierto para arpa *Concierto Serenata* de Rodrigo; una gira por los Estados Unidos para celebrar su nonagésimo cumpleaños; y, por supuesto, la celebración de su centenario, en el año 2001, en la que asistí a conciertos en Nueva York, Los Ángeles, Chicago, Houston y otras ciudades. En el año 2000, el Ballet Hispánico de Nueva York representó en esa misma ciudad una coreografía basada en la vida de Victoria y Joaquín Rodrigo, llamada «Los ojos del alma», que resultó un éxito rotundo.

SERVATORIO

■ de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

La música de Rodrigo se puede oír no solo en salas de concierto, sino en muchos otros ámbitos, como películas de Hollywood, series de televisión, competiciones deportivas, música de ambiente para exhibiciones en el Museo Metropolitano de Nueva York, desfiles de moda, grabaciones en CD y programas de radio como el reciente «El otro Joaquín Rodrigo» (de una estación de radio de Chicago), que destacó la distinción de toda su producción, no solo de su repertorio para guitarra.

Se debería hacer una mención especial a la presencia cada vez mayor de la música de Rodrigo en todo tipo de instituciones educativas y universidades, donde se estimula el interés de los estudiantes por sus obras y se proporcionan incentivos para la realización de tesis doctorales. En particular, recuerdo que, en el año 2014, recibí una agradable sorpresa cuando un profesor de música, Kevin Shealy, de la escuela secundaria Lexington High School en Carolina del Sur, se puso en contacto conmigo para compartir el deseo de la banda escolar de incorporar a su repertorio la vida y música del compositor junto con el estudio de sus obras para banda de viento. El resultado fue una interpretación extraordinaria de música y danza en la que se presentó el *Adagio para instrumentos de viento* en la producción de otoño de la escuela y en competiciones con otras escuelas a nivel local.

Joaquín Rodrigo, además de compositor, historiador, filósofo, escritor y musicólogo, era un erudito, aunque nunca asistió formalmente a una universidad como estudiante. Fue profesor universitario en la Universidad Complutense de Madrid durante más de 25 años. También impartió clases de Historia de la Música a estudiantes de universidades estadounidenses. En este contexto, dos universidades de Estados Unidos le dedicaron festivales:

• El Festival Internacional de la Winona State University de Minnesota, el año 2001, dedicado al centenario de Joaquín Rodrigo, por iniciativa de la profesora de música, Suzanne Draayer, autora de A Singer's Guide to the Songs of Joaquín Rodrigo (Guía para cantantes de las canciones de Joaquín

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Rodrigo), escrita tras realizar extensas entrevistas a la familia Rodrigo. Se trata de una obra referencia para que los cantantes de habla inglesa tengan un conocimiento mejor de la pronunciación del texto español y de cómo este se incorpora a la música.

• El Festival Internacional de la Universidad de Texas, El Paso (UTEP), del año 2009, patrocinado por Dena Jones, pianista y miembro del cuerpo docente.

En ambos acontecimientos universitarios tuvieron lugar conciertos, conferencias, recitales, visualizaciones de videos y animados debates en mesas redondas, en los que hubo una participación entusiasta de estudiantes y profesores.

Este resumen del viaje de Rodrigo por los Estados Unidos finaliza este año, el 2019, en el que se conmemora el vigésimo aniversario de su muerte con acontecimientos espectaculares, como por ejemplo *An Anniversary Celebration: The Guitar and Beyond* (Celebración de un aniversario: la guitarra y más allá), con interpretaciones en la Hispanic Society, todas precedidas por conferencias dedicadas a las composiciones de Joaquín Rodrigo, organizadas e interpretadas por músicos de renombre, como Douglas Riva, Anna Tonna, Eva León y muchos otros. Las celebraciones, encabezadas por la Foundation for Iberian Music en la City University of New York, también han incluido un simposio internacional en el King Juan Carlos I of Spain Center en New York University, y una mesa redonda con un concierto en Harvard University, dentro del marco del Observatorio del Instituto Cervantes de Harvard. Participaron en este evento los eminentes académicos Walter A. Clark, Antoni Piza, Javier Suárez-Pajares y Douglas Riva, y actuó de moderadora Isabel Pérez Dobarro.

Este programa de eventos en curso tendrá como colofón final la publicación de la biografía de Joaquín Rodrigo escrita por Walter A. Clark y Javier Suárez-Pajares, que saldrá en 2020, y la creación de una cátedra patrocinada, que llevará el nombre de Joaquín y Victoria Rodrigo, sobre música y cultura españolas, en el Centro de Música

BSERVATORIO

Le la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unide

Ibérica y Latinoamericana de la Universidad de California, Riverside, a petición de su fundador y director, el distinguido catedrático de música Walter A. Clark.

Para finalizar, y después de leer y escuchar tantas definiciones diferentes que se han dado sobre Joaquín Rodrigo, así es como yo veo a mi padre: «Nobleza española» es el término que mejor define a Rodrigo, no solo como músico sino también como ser humano.

BSERVATORIO de la lengua española y las culturas hisoanicas en los Estados Uni

INTRODUCCIÓN

Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos

Isabel Pérez Dobarro Concertista de piano

El legendario violinista Yehudi Menuhin comentó en determinada ocasión: "Es maravilloso pensar que los españoles puedan recordar a lo largo del tiempo su tradición, su propio carácter, sus pensamientos y sentimientos, a través de la música de Joaquín Rodrigo." Sin duda, estas palabras reflejan la trascendencia internacional del compositor y su reconocimiento como uno de los máximos exponentes del repertorio musical hispano. A lo largo de los años, los artistas más brillantes interpretaron su obra en los teatros más prestigiosos del mundo. Su inmortal *Concierto de Aranjuez* atesora miles de versiones tanto en la clásica como en otros géneros y es, hoy en día, no solo símbolo de la música del compositor sino también de España y su cultura.

Si bien la obra de Rodrigo es conocida en el mundo entero, se puede afirmar que en Estados Unidos tuvo un impacto sobresaliente. Tal es así que, a su muerte, el *New York Times*, en su obituario, lo calificó de "Maestro de la Música Clásica Española" definiendo el Concierto de Aranjuez como una imborrable y cautivadora obra maestra.²

¹ https://www.ioaguin-rodrigo.com/index.php/es/palabras

² https://www.nytimes.com/1999/07/08/arts/joaquin-rodrigo-97-master-of-spanish-classical-music.html

Asimismo, solo en el año 2019, la obra de Joaquín Rodrigo ha sido programada por más de 60 orquestas en este país, incluidas formaciones del prestigio de la Orquesta de Filadelfia, Sinfónica de Chicago o la Orquesta de Cleveland. A estas se suman en el año 2020 otras como la Sinfónica de San Antonio y la de San Diego.³ Además, con motivo del veinte aniversario de su fallecimiento se han celebrado por todo el país festivales, conciertos de cámara junto con recitales y paneles sobre la vida y obra del compositor en instituciones de extraordinario prestigio tales como Harvard University, City University of New York, New York University y Hispanic Society, entre muchas otras.

Sumándonos también a las conmemoraciones del aniversario de su fallecimiento, nuestro objetivo con esta publicación del Observatorio del Instituto Cervantes en Harvard University es analizar esta presencia continuada de Joaquín Rodrigo y de su música en los Estados Unidos, enmarcando nuestro trabajo dentro del estudio del impacto de la cultura española en este país, en particular en el ámbito de la música clásica. Para ello, hemos contado, en primer lugar, con la contribución de la hija del compositor, Dña. Cecilia Rodrigo Kahmi, quien en su artículo "Joaquín Rodrigo: Over sixty years of historical ties across the United States" ofrece su privilegiada visión, como testigo excepcional, de los viajes y éxitos de su padre en los Estados Unidos. El texto, no solo expone la génesis y desarrollo de cada uno de los eventos, sino que también ofrece una mirada única a la personalidad de su padre, descubriéndonos su original método compositivo (dada su ceguera desde los tres años de edad). Además, refleja la propia experiencia de la autora, como presidenta de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, en la difusión y recepción de la obra del genio español.

A ella se han unido, en este volumen, eminentes musicólogos e intérpretes, especialistas en la vida y obra del compositor. Así pues, se incluyen artículos del catedrático de la University of California, Riverside, Dr. Walter Aaron Clark, el director de la Foundation for Iberian Music y profesor de la City University of New York Dr. Antoni

³ Véase https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/eventos-clon

BSERVATORIO

• de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Pizà, el catedrático de la Universidad Complutense de Madrid Dr. Javier Suárez-Pajares y el concertista de piano, internacionalmente reconocido, Dr. Douglas Riva, a los que humildemente me sumo. Cada una de las piezas de este volumen analizan la recepción de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos a través de tres perspectivas: la interpretación y programación de su obra, la influencia de la música de Rodrigo en otros géneros musicales, particularmente en el jazz, y, por último, su recepción crítica.

La presencia de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos y su extraordinario éxito han estado, en buena parte, ligados a la labor de los intérpretes de su música, quienes de manera deliberada han programado sus obras, han buscado darles difusión en el país y colaboraron activamente con el compositor en vida de este. Así, la historia del *Concierto Andaluz* es también la historia de los Romero y su legendaria grabación de la obra para el sello Mercury; la creación y estreno en los Estados Unidos de la *Fantasía para un Gentilhombre* no se puede entender sin la determinación del genial Andrés Segovia y del director Enrique Jordá, entonces al frente de la Sinfónica de San Francisco. Y ni qué decir tiene que la grabación *Sketches of Spain* de Miles Davis convirtió el ya entonces célebre *Concierto de Aranjuez*, en una obra indispensable del repertorio universal, reconocida y admirada por todo tipo de público en cualquier rincón del planeta.

De entre los numerosos intérpretes de Rodrigo, Clark centra su estudio en Los Romeros, el cuarteto de guitarras más importante de nuestro tiempo. Enfatiza el autor que la relación entre Los Romeros y Rodrigo, además de manifestarse en una amistad personal, supuso también una simbiosis artística del más alto nivel, pues el grupo o alguno de sus miembros encargaba obras al compositor y este a la vez contribuía al desarrollo del repertorio para conjunto de guitarras, hasta entonces escaso. A través de sus interpretaciones y grabaciones de la obra de Rodrigo, Los Romeros fueron esenciales en la difusión de sus piezas, creando un legado que todavía perdura en los Estados Unidos.

Suárez-Pajares pone de manifiesto, en su artículo "La recepción de la obra de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos", que intérpretes de la talla de los pianistas José Iturbi, Joaquín Nin-Culmell y Alicia de Larrocha, guitarristas como Andrés Segovia y Rey de la Torre y directores como Enrique Jordá o Leopold Stokowski jugaron un papel esencial en la presentación de la música de Joaquín Rodrigo al público norteamericano. Buena parte del texto se centra en tres eventos de extraordinaria relevancia en este sentido: la composición y estreno de la *Fantasía de un Gentilhombre* a consecuencia del encargo realizado por Andrés Segovia y del ímpetu del director Enrique Jordá en la promoción de la música española a través de su puesto como director principal de la Sinfónica de San Francisco; los esfuerzos infructuosos de José Iturbi por programar el poema sinfónico *Por la flor del Iliri blau*; y un estreno llevado a cabo por la Orquesta de Louisville dentro de su programa de promoción de la música contemporánea.

En el ámbito de la interpretación pianística, Riva destaca la relevancia de la grabación de la música completa para este instrumento por parte de los pianistas Gregory Allen y Anton Nell para el sello Bridge Records, la primera antología pianística de Rodrigo en los Estados Unidos. Asimismo, Riva explora en detalle el lenguaje para piano del compositor, usando como ejemplo su pieza *A l'ombre de Torre Bermeja*, obra en la que Rodrigo rinde homenaje tanto a Isaac Albéniz como al pianista Ricardo Viñes. El autor del estudio, a través de su pormenorizado análisis, destaca la originalidad de Rodrigo tanto en el ámbito técnico como en el compositivo, en esta "paráfrasis" de la obra de Albéniz *Torre Bermeja*.

El segundo bloque de nuestro trabajo colectivo abarca la movilidad cultural de la obra de Joaquín Rodrigo, en particular, de su *Concierto de Aranjuez*, a través del análisis de la grabación de Miles Davis *Sketches of Spain*. Piza argumenta que el disco no se puede enmarcar dentro de la estética jazz ni dentro del ámbito clásico, sino que se halla en otro espacio, ajeno a la categorización, definido por su "inestabilidad formal" e "indefinición." Esta indeterminación no es solo estética sino que Piza

considera que también desafía el concepto tradicional de autoría de la obra y plantea cuestiones sobre apropiación cultural y fusión. La confusión entre lo americano y lo español, lo tradicional y lo moderno, supone un destacado ejemplo de las posibilidades del diálogo intercultural entre ambos países.

Finalmente, mi artículo titulado "Reflejo de Joaquín Rodrigo y su música en la crítica estadounidense" explora la aceptación de la música del compositor español por parte de los críticos musicales estadounidenses. A través de un análisis de contenido de publicaciones destacadas de los medios más importantes del país, he encontrado temas recurrentes asociados a la música del compositor y los he contextualizado dentro de la recepción cultural del arte español en América.

La música de Rodrigo forma ya parte del acervo cultural de Estados Unidos. Tanto si se escucha en Carnegie Hall, como en un club de jazz de la mano de Bobby McFerrin y Chick Corea; en una sinagoga sefardí en su canto de Kadish o en la película de 1996 *Tocando el viento*, su genio creador sigue emocionando generación tras generación con la más excelsa música española. Como dijo la soprano Montserrat Caballé, la obra de Joaquín Rodrigo es una extraordinaria "herencia eterna".⁴

4 https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/palabras

Rodrigo y Los Romeros en la tierra del *Rock 'n' Roll*: un relato breve sobre una relación histórica¹

Walter Aaron Clark University of California - Riverside

Resumen

Joaquín Rodrigo (1901-99) fue un compositor prolífico de obras para varios medios en una amplia variedad de géneros, pero las audiencias conocen más su producción para guitarra, especialmente el *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta. Entre los defensores principales de su música para guitarra se encuentran Los Romeros: el padre, Celedonio, sus tres hijos, Celín, Ángel y Pepe, y sus dos nietos, Lito y Celino. Este ensayo explora la relación personal y profesional de Rodrigo con Los Romeros a lo largo de cuatro décadas, desde la década de 1960 hasta la de 1990. La amistad profunda y el respeto mutuo que los unió también dio lugar a una cierta simbiosis, mediante la cual Rodrigo proveyó a Los Romeros de un repertorio nuevo, mientras estos aumentaron y mejoraron su reputación, en particular en su país adoptivo, Estados Unidos, donde la guitarra estaba más asociada al *rock 'n' roll* que a la música clásica y tradicional de España.

Palabras clave

Rodrigo, Romeros, Aranjuez, Andaluz, Madrigal, Para una fiesta

[[]¹ Nota de los editores: Traducción al español, ofrecida por el Observatorio, del original inglés remitido por el autor (véase 055-11/2019EN).]

En el año 2019, conmemoramos dos acontecimientos importantes en la historia de la música española: el vigésimo aniversario del fallecimiento de Joaquín Rodrigo (1901-99) y el octogésimo aniversario de la finalización del *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta. Podemos esperar más conmemoraciones en el 2020: el octogésimo aniversario del estreno de *Aranjuez* en Barcelona, con Regino Sáinz de la Maza como solista, y el sexagésimo aniversario de la formación del Cuarteto de guitarra Los Romeros, el primer ensamble de ese tipo que obtuvo prestigio en la historia de la música clásica. En este artículo, se presenta un resumen de las muchas y significativas formas en que se cruzaron las carreras de Rodrigo y Los Romeros y cómo su colaboración no dio frutos en España, sino, más bien, en los Estados Unidos, un país donde el *rock 'n' roll* era la forma dominante de entretenimiento musical en ese momento.² En el proceso de trabajar juntos, Rodrigo y Los Romeros forjaron un vínculo profundo que resultó ser beneficioso para ambos: Rodrigo les proporcionó a los Romeros un repertorio nuevo para interpretar y las incontables presentaciones que estos hicieron de su música acentuaron mucho la reputación del compositor aquí.

La familia Romero dejó España en 1957 para reasentarse en California del Sur, por invitación de un estadounidense y su esposa, Farrington y Evelyn Stoddard, que los habían conocido unos años antes cuando estaban de vacaciones en la ciudad natal de los españoles, Málaga. En esa época, el padre, Celedonio, era el único Romero con una carrera musical activa, aunque su hijo mayor, Celín (nacido en 1936) era una estrella en ascenso, daba clases y aparecía en la radio local. Pepe (nacido en 1944) era un niño prodigio y su hermano Ángel (nacido en 1946) pronto se convertiría también en un virtuoso. Sin embargo, todavía no existía ningún cuarteto Romero. Sería necesario un cambio drástico de lugar para que eso ocurriera. El ascenso profesional de Celedonio se había topado con algunas barreras en España, y este y su esposa, Angelita, llegaron a la conclusión de que la única solución era mudarse al extranjero.

² Para una historia detallada de la familia Romero, consúltese el libro de este mismo autor: Los Romeros: Royal Family of the Spanish Guitar (Los Romeros: la familia real de la guitarra española) (Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2018).

(DBSERVATORIO

■ de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Estados Unidos resultaba atractivo al ser considerado una tierra de oportunidades ilimitadas para la familia.

De ese modo, con el apoyo logístico y financiero de los Stoddard, Los Romeros se mudaron a Santa Bárbara en el verano de 1957. Su plan era relanzar la carrera de Celedonio como concertista en un entorno más lucrativo y usar la enseñanza como una forma de ingreso confiable. El 13 de junio de 1958, Celedonio debutó por primera vez en los Estados Unidos en el teatro Lobero de Santa Bárbara.³ Fue un gran éxito, pero Santa Bárbara en sí era un escenario muy pequeño para su talento. Es por eso por lo que la familia se marchó rápidamente a Hollywood poco tiempo después. (En 1969, se mudaron más al sur, a Del Mar, un suburbio de la costa de San Diego que les recordaba mucho a Málaga).

Sin embargo, todavía no existía el cuarteto de guitarras. Solo era una familia de guitarristas talentosos que daban clases a músicos de estudio de Hollywood, como Tony Mottola, y a aspirantes a guitarristas clásicos, como Christopher Parkening. El estímulo para formar el cuarteto llegó en 1960, después de que Celín fuera reclutado para la Reserva del Ejército de Estados Unidos y completara el entrenamiento básico en Fort Ord, Monterrey, California. La base tenía una jornada de visitas para las familias de los soldados y el clan Romero viajaba a Monterrey con las guitarras. Celedonio y sus hijos entretenían a los soldados y sus familias con interpretaciones alegres de malagueñas y fandangos. Un compañero soldado, Jim Lucas, planeaba convertirse en agente de talentos cuando saliera del ejército y se ofreció a Celín para representarlos a los cuatro. Así, nació el *Romero Guitar Quartet*. En 1961, ya estaban dando conciertos en Los Ángeles, San Francisco, Nueva York, Chicago y Boston. No tardaron en aparecer en televisión, como por ejemplo en segmentos breves en *The Tonight Show* o en los programas de Jack Paar y, más tarde, Ed Sullivan. Este último

³ Es una coincidencia interesante que esto ocurriera el mismo año que Andrés Segovia estrenó la *Fantasía para un gentilhombre*, concierto para guitarra que Rodrigo compuso especialmente para él. El estreno tuvo lugar en San Francisco. a más de 480 kilómetros al norte de Santa Bárbara.

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

era el mismo programa de televisión gracias al cual millones de estadounidenses tuvieron el primer contacto con otro famoso cuarteto de músicos, pero no de España, sino de Inglaterra: los Beatles.

Sin embargo, durante esos primeros años, Los Romeros tuvieron que hacer frente a un gran obstáculo: una falta casi total de repertorio para cuarteto de guitarras clásico o de flamenco. Los programas de sus conciertos consistían casi por completo en una mezcla de solos y duetos del repertorio estándar para guitarra, y concluían con números de flamenco interpretados por los cuatro guitarristas que el público adoraba. Celedonio también hizo arreglos de conciertos de Bach y Telemann, pero quería música nueva de compositores vivos que estuviera escrita específicamente para el cuarteto. No tardó mucho en acudir a Joaquín Rodrigo para que lo ayudara.

Los Romeros estaban familiarizados con la música del gran maestro. En julio de 1964, con tan solo 18 años, Ángel participó como intérprete en el estreno en la Costa oeste del *Concierto de Aranjuez* en el Hollywood Bowl, con Eleazar de Carvalho dirigiendo un programa español de Albéniz, Falla, Ravel y Rodrigo. En realidad, era Celedonio quien se esperaba que tocase en el estreno, pero Angelita no quería que apareciera como solista de concierto pues temía que podría caer en la tentación de tener algún *encore* con una de las jóvenes y bellas intérpretes de la orquesta. Ángel se ofreció como voluntario en su lugar y se convirtió al instante en otra celebridad de la Ciudad de las estrellas. En su columna para el periódico *Los Angeles Times*, Albert Goldberg destacó que Ángel generaba «una admiración incondicional por su ritmo disciplinado e incisivo, por su autoridad, su seguridad y su gusto, y por la manera en que proyectaba el tintineo y los tonos frágiles de uno de los instrumentos más delicados en uno de los anfiteatros más grandes del mundo» (Goldberg, 1964).

Dos años después, el 30 de junio de 1966, Celedonio escribió a Rodrigo para pedirle que compusiera música para el cuarteto, invitación que este aceptó de

inmediato.⁴ Al presentarse, Celedonio le recordó al compositor que se habían conocido muchos años antes en un evento patrocinado por el Ateneo de Sevilla, en el que Rodrigo había dicho unas palabras y Celedonio había interpretado. Rodrigo vio rápidamente el potencial de una colaboración con Los Romeros y comenzó a escribir música para ellos. El 29 de octubre de 1966, escribió lo siguiente al representante de los Romeros en Columbia Artists, Herb Fox: «Como dije en mis cartas anteriores, he decidido comenzar de inmediato con la composición del concierto para cuatro guitarras para los Romeros, por lo que retrasaré la composición de todas las otras obras que me han solicitado».⁵

Esta obra resultó ser el *Concierto andaluz* para cuatro guitarras y orquesta, que estrenaron el 18 de noviembre de 1967 con la Orquesta de San Antonio (Texas), bajo la dirección de un amigo de la familia: Víctor Alessandro (Ángel interpretó el *Concierto de Aranjuez* en el mismo programa). Esto ocurrió el mismo año en que Los Romeros obtuvieron la ciudadanía estadounidense, pese a lo cual mantuvieron una profunda conexión cultural con España, su país natal. De ahí que el título de su mayor obra fuera en realidad idea de Celedonio, ya que este quería hacerle un homenaje musical a su Andalucía natal, que incluyera canciones y bailes característicos, como una especie de retrato musical de la región. Luego, Los Romeros grabaron el *Concierto andaluz* y el *Concierto de Aranjuez* para el sello discográfico Mercury, que sigue siendo una de sus mejores y más emblemáticas grabaciones.⁶

⁴ Le agradezco a Cecilia Rodrigo que me haya proporcionado la fecha exacta de esta carta en su elocuente preámbulo a *Los Romeros*, p. xiii.

⁵ El vasto archivo de manuscritos, programas, diarios y correspondencia de la familia Romero se encuentra actualmente en las Colecciones especiales de la Biblioteca universitaria de la Universidad de California, Riverside. Está disponible en: http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8057mh2/.

⁶ Mercury LP SR-90488/1968. Consúltese: Clark, *Los Romeros*, 285-96, para obtener una lista completa de la discografía de los Romeros. Posteriormente, la familia grabó todos los conciertos para guitarra en una caja recopilatoria de tres CD de Philips (432 581-2) junto con la orquesta de la *Academy of St. Martin-in-the-Fields*, bajo la dirección de Neville Marriner. Una de mis grabaciones de guitarra favoritas es el disco de obras solistas de Pepe, una vez más del sello discográfico Philips (LP 9500915/198; Cassette 7300915/1981). En una entrevista realizada por Laurel Ornish, «Nos visita la primera familia de la guitarra: los Romeros y la sinfonía hecha historia», para el periódico *San Antonio Express-News*, el 9 de mayo de 1995, 12B, Celedonio comentó que ya había interpretado el *Concierto andaluz* cientos de veces en todo el mundo, en cada ciudad que tuviera una orquesta sinfónica importante.

El concierto presenta un sonido muy español desde la primera hasta la última nota, pero no se basa en melodías preexistentes. Al contrario, Rodrigo compuso temas con total libertad que, sin embargo, evocaban al bolero, a las sevillanas, al zapateado y al fandango. Como ocurrió con el *Concierto de Aranjuez*, Rodrigo se apegó a la estructura tradicional de concierto, que consta de tres movimientos: rápido, lento y rápido. Sin embargo, aquellos que conocían el *Concierto de Aranjuez*, notaron de inmediato que el segundo movimiento no era tan dramático, ya que no alcanzaba el clímax con una especie de un *cri-de-coeur* cargado de desesperación trágica y seguido de una débil resignación. No obstante, produce un ambiente líricamente sereno que contrasta de manera efectiva con el primer y tercer movimientos, los cuales invitan al baile ya que están llenos de efectos de flamenco que uno espera en un "Concierto andaluz".

La obra tuvo buena recepción en España, tanto por parte del público como de las autoridades. El gobierno español no sentía animadversión hacia Los Romeros por haber abandonado el país, aunque la familia había luchado del lado republicano durante la Guerra Civil. Eran unos embajadores culturales excelentes en una época en la que el régimen de Franco buscaba mejorar su reputación internacional para poder obtener ayuda económica de los países de Europa Occidental y de los Estados Unidos, los cuales veían a España como un aliado valioso en la Guerra Fría. Por eso, no es sorprendente que uno de los admiradores del nuevo Concierto andaluz fuera ni más ni menos que el Generalísimo Francisco Franco. La esposa de Rodrigo, Victoria, escribió a Los Romeros el 4 de agosto de 1972 comentándoles una coreografía de ballet del Andaluz que se interpretó en el Palacio de La Granja durante una recepción ofrecida por Franco. Este era un acontecimiento anual para miembros del gobierno y de los cuerpos diplomáticos. La producción, que se llevó a cabo con música grabada, resultó un éxito, lo cual es destacable en el caso de Franco, quien no mostraba demasiado interés por la música. Victoria señaló que el dictador, que casi nunca asistía a conciertos, había felicitado a Antonio y a sus bailarines, y les había dicho que tenía deseos de ver la interpretación de nuevo alguna vez.

BSERVATORIO

In the la lengua separata y las culturas bisináricas en los Ferados I tridos

Aunque no sabemos si se realizó otra interpretación del *Concierto andaluz* para Franco, Los Romeros usaron la obra en otros contextos políticos y diplomáticos.⁷ Por ejemplo, con posterioridad aparecieron en un programa en honor a su Alteza Real, el Príncipe de Gales, el 20 de febrero de 1986, en Austin, Texas, donde interpretaron el *Concierto andaluz* con la Sinfónica de Austin. En todos los eventos, Rodrigo se mostró muy complacido con los resultados de su colaboración y Victoria comentó sus planes de escribir otro concierto para los Romeros, a quienes «quiere y admira mucho». Como veremos, Rodrigo compuso un concierto solista para Pepe y, luego, proporcionó la base para otro que compuso y estrenó Ángel.

Pepe desarrolló una relación particularmente cercana con el compositor. En una ocasión comentó a un periodista del periódico madrileño *El Mundo* que, aunque había interpretado el *Concierto de Aranjuez* cientos de veces, cada vez que lo hacía quedaba completamente cautivado (Dávila, 1995). De hecho, el artista tendría unos ocho o nueve años cuando tocó por primera vez la parte de guitarra de dicho concierto y escuchó una de las primeras grabaciones de la pieza realizada por Sáinz de la Maza. También prestaba especial atención cuando la tocaba Celedonio. Según me comentó a mí mismo en cierta ocasión, durante una temporada de conciertos, Pepe interpretó la obra ¡no menos de cuarenta veces! Así y todo, nunca se cansa de ella:

Cada vez que la toco o que pienso en ella, es nueva. Es diferente. Genera sentimientos nuevos, ideas nuevas. Hace exactamente lo que la música tiene que hacer: que las personas se sientan bien. La música tiene un objetivo en la Creación. El sonido es una parte muy importante y la música tiene un papel preponderante, mucho más importante de lo que se da cuenta la mayoría de las personas. Por esa razón, es muy importante usarla siempre con respeto, con compasión y, sobre todo, con amor. El *Concierto de Aranjuez* es, en realidad, una llave a una puerta que se abre a un estado del ser diferente, a un estado hermoso. Es el tipo de música que es como una llave a un estado de gracia.⁸

⁷ Esta no fue la primera vez que Franco oyó a un Romero tocar la guitarra. Un recorte de periódico del archivo de la familia Romero fechado el 26 de enero de 1944 muestra que Celedonio se presentó, a petición de Franco, ante él en el Palacio de la Capitanía General en Barcelona. Consulte Clark, *Los Romeros*, 51-52.

⁸ Fragmento extraído del material promocional del archivo de Los Romeros, relativo a un concierto futuro con la Orquesta de Dallas.

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Parte de su atracción duradera por la música de Rodrigo se vincula con su relación personal con el compositor. Rodrigo y el gobierno de España eligieron a Pepe para que fuera uno de los principales participantes en una celebración mundial por el nonagésimo cumpleaños del compositor en 1991. Entre otras apariciones relacionadas con esto, interpretó homenajes con la Orquesta de cámara Orpheus en el Carnegie Hall, en la Filarmónica de Berlín, en la Musikverein de Viena y en la Casa de las Uniones en Moscú. Tal vez el tributo más perdurable de Pepe al compositor y a su famoso concierto sea el documental en el que tuvo un papel preponderante: *Rodrigo: Concierto de Aranjuez & Shadows and Light*: un tributo cinematográfico de Larry Weinstein y Rhombus Media (1992/94). Pepe no solo realiza ahí una emotiva interpretación de la obra, sino que proporciona comentarios profundos acerca del compositor y su música.

Dada la cercanía de su relación personal y profesional, no resulta sorprendente que Rodrigo haya escrito su último concierto de guitarra para Pepe. El Concierto para una fiesta fue solicitado por William y Carol McKay de Fort Worth, para el baile de debutantes de sus dos hijas, en 1983 (la «fiesta» a la que refiere el título). Los McKay eran una próspera familia ranchera que pensaba que esa sería una forma distintiva y elegante de presentar a sus hijas en sociedad. Pepe participó en el estreno el 5 de marzo de 1983, con la Orquesta de cámara de Fort Worth, durante la fiesta de presentación en sociedad de los McKay, que se llevó a cabo en el salón de baile del Ridglea Country Club.

En aquella época, había una serie de televisión muy popular llamada *Dallas*, protagonizada por Larry Hagman, que proporcionaba a los televidentes un repaso semanal del mundo supuestamente sórdido y egoísta de los texanos adinerados. La génesis de este concierto vino a refutar de manera original esa narrativa de mal gusto. De hecho, un periodista de la época destacó que «la composición ya ha contribuido a

cambiar la imagen de Texas». 9 *Dalla*s fue un gran éxito en Alemania, donde la revista *Stern* publicó un artículo en el que se decía lo siguiente:

Los seguidores de *Dallas* habrán de cambiar de opinión. Quienes pensaban que la alta sociedad de Texas solo satisface sus necesidades culturales a base de cócteles, intrigas y música *country* han visto cómo esa opinión la contradecía un colega del mismo sector que J.R. La razón es la siguiente: el millonario William McKay tiene dos hijas encantadoras, Alden Elizabeth y Lauri Ann, a quienes concedió un pequeño deseo con motivo de su baile de debutantes. En su lista de deseos, no había ningún Porsche ni diamantes de Tiffany, sino un concierto para guitarra y orquesta compuesto para ellas por Joaquín Rodrigo.¹⁰

Rodrigo recibió \$20.000 por su composición y a los McKay la fiesta les costó cinco veces esa cifra (más de lo que habría costado un Porsche o joyas de Tiffany en esa época). Con respecto a la música, Pepe declaró que el *Concierto para una fiesta* era «sin duda la pieza más difícil para guitarra que se ha compuesto jamás» (Anon., 1983-4, pp. 1-2). John Duarte recuerda cómo en una ocasión Pepe le confió algo sobre el origen de la obra:

[Rodrigo y yo] teníamos el ritual de fumar cigarros juntos. [El compositor dijo:] "Sabes que moriré pronto, pero tú también morirás, porque todo el mundo se muere. Imagínate lo que nos divertiremos fumando nuestros cigarros, diciendo 'Mira a esos infelices de allá abajo intentando interpretar nuestra pieza'". Aunque el nivel aumenta año a año, durante un tiempo puede ser cierto. Tras 35 años de trabajar como crítico, no tengo un superlativo adecuado para describir las interpretaciones de Pepe Romero (Duarte, 1984).

En el primer movimiento, se presentan temas sobre Valencia, lo que es lógico si tenemos en cuenta que Rodrigo era valenciano. La inquieta introspectiva del segundo movimiento provoca un interés más rítmico que lírico. Se trata de un movimiento animado por la alternancia entre los compases 6/8 y 5/8, y por los grupos de ritmos complejos dentro de cada compás. El movimiento final estalla con ritmos y

⁹ Lloyd Stewart, «A Magical Evening Planned for Jewel Charity Ball» («Noche mágica organizada para el baile de la organización benéfica Jewel Charity») de un periódico texano en el momento del estreno (el nombre y la fecha del periódico no están disponibles); traducido por el crítico del original en alemán.

¹⁰ Citado en ibid.

BSERVATORIO

de la leneua esendola v las culturas historicas en los Estados Unidos

tonadas inspirados en sevillanas, que brindan la «fiesta» musical que estábamos esperando.¹¹

Podríamos preguntarnos cómo pudo Rodrigo componer de manera tan efectiva para guitarra al ser ciego y no ser guitarrista. Pepe, que trabajó estrechamente con él, sostiene que Rodrigo tenía una máquina especial de braille para bosquejar sus ideas. Como explicara el guitarrista a las personas del boletín informativo del *Ambassador Auditorium*.

[el compositor] le dicta todo a un copista sin recordatorios en braille. Dicta el pícolo, la primera flauta, la segunda flauta, etc. directo a la partitura. Todo está en su mente. Yo tomo la música que me envía y la toco para él. En algunos lugares, se me ocurren formas alternativas de interpretar ciertos pasajes, más parecidas a lo que creo que él quiere decir (como un reajuste de la distribución de las voces en el acorde o alguna técnica diferente para usar en la guitarra). (Anon., 1992, p. 7)

Hay otro concierto de Rodrigo que merece un breve momento de atención: el *Concierto madrigal* para dos guitarras y orquesta. Este concierto se compuso originalmente para el dúo de Ida Presti y Alexandre Lagoya, pero, finalmente, lo estrenó y grabó el dúo compuesto por Pepe y Ángel. Esta obra celebra la herencia musical española e italiana al usar ritmos y melodías tradicionales e históricos en el contexto de lenguaje neoclásico que es característico de Rodrigo. También incluye fragmentos de música para guitarra de lo más difícil e impresionante escrito hasta esa época. Sobre esta grabación, comentó un conmovido John Duarte que «como demostración de la ejecución con guitarra, era abrumadora». 13

¹¹ Posteriormente, Pepe grabó esta obra en 1984, con el sello discográfico Philips (LP 4111331/1984; CD 4111332/1984; Cassette 4111334/1984), junto con la orquesta de la *Academy of St. Martin-in-the-Fields*, bajo la dirección de Neville Marriner.

¹² Grabación del sello discográfico Philips (LP 6500.918/1975; reedición de CD 400 024-2/1983), junto con la orquesta de la *Academy of St. Martin-in-the-Fields*, bajo la dirección de Neville Marriner.

¹³ Duarte, John (1975). Crítica en Records and Recording (diciembre), 48-49.

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Ángel también desarrolló una relación personal cercana con Rodrigo. Había interpretado el *Concierto de Aranjuez* en incontables ocasiones, además de haber realizado varias grabaciones. También publicó una edición del concierto que incluía su propia digitación.¹⁴ Le gusta contar la historia de su primera grabación del *Concierto de Aranjuez*, realizada en 1967 con la Sinfónica de San Antonio:

Aun en la actualidad, el mundo de la guitarra sigue considerándola una interpretación explosiva, totalmente desinhibida, tanto a nivel emocional como técnico, realizada por un muchacho (...) Se grabó en una sola toma. Hice una segunda grabación en 1976, con la [Orquesta sinfónica] de Londres y Previn. El *Concierto de Aranjuez* es una pieza que nunca olvido. Nunca he tenido que ensayarla. (Wassily Saba, 2010, p. 15)

Ángel es, además, un pintor de gran talento y, en su casa, exhibe en un lugar destacado un cuadro abstracto al óleo al que llama *Concierto de Aranjuez*. Sus vibrantes colores y dinámicas pinceladas se fusionan en estructuras abstractas y no evocan en nada al palacio auténtico ni a sus jardines, aunque hay una guitarra en el centro de la composición. Esta obra expresionista refleja su propia respuesta interior a la música de Rodrigo. La pintó en la época en que comenzó a interpretar y grabar aquella pieza en los Estados Unidos, a finales de la década de 1960, y sus «pinceladas» incluían los pies de su hijo, Lito (nacido en 1967), buen guitarrista por derecho propio que ha sido miembro del cuarteto desde el fallecimiento de Celedonio en 1996.

Sin embargo, Ángel no solo es creativo como artista visual, sino también como arreglista y compositor. Unos cinco años antes de la muerte de Rodrigo, Ángel le pidió que compusiera un concierto, pero el respetado compositor se negó, a causa, según él, de su avanzada edad. Sin embargo, como no quería que su muy querido guitarrista se marchara con las manos vacías, Rodrigo le envió algunos motivos armonizados, que incluían una jota y otras melodías de estilo español. Ángel usó esos motivos como base de su propio concierto para guitarra, *Rincones de España*, estrenada en 1991.

¹⁴ Reducción para piano publicada en Mainz: Schott, 1984.

Durante la temporada 1983-84, la *Ambassador Foundation* en Pasadena presentó un programa de obras en honor a «los dos grandes compositores españoles románticos de nuestro tiempo, Rodrigo y Moreno Torroba». Rodrigo aún vivía y componía, pero Torroba había fallecido en noviembre de 1982. En el programa, se interpretaron el *Concierto andaluz* y la *Tonada concertante* de Torroba, con Ángel como solista. Pepe también invitó a la Soprano Elli Ameling a cantar las canciones de Rodrigo. Además, Pepe y el yerno del compositor, el violinista Agustín León Ara, interpretaron la *Serenata al alba del día* de Rodrigo en su estreno mundial.

En el material de publicidad del *Ambassador* citado arriba, Pepe comentaba que «Torroba era algo más plácido. Su música tenía un atributo nostálgico, mientras que la de Rodrigo mostraba cierta intranquilidad. Creo que Torroba componía pensando en el pasado y Rodrigo estaba siempre buscando el futuro» (Anon., 1983-4, p. 2). En otra ocasión, Pepe destacó que «si pensamos en la guitarra como en un templo, diría que dos de sus pilares más firmes son Rodrigo y Torroba» (Anon., 1992, p. 7).

No hay duda de que Rodrigo es un pilar enorme en el templo de la guitarra. Sin embargo, hasta los pilares necesitan apoyo y, sin los grandes intérpretes que ofrecen al mundo sus obras maestras, serían desconocidos. Los Romeros hicieron más de lo que les correspondía para asegurar que Rodrigo nunca fuera un desconocido. Su difusión de este repertorio se extiende, en la actualidad, hasta una tercera generación. Celino, hijo de Celín, que nació en Estados Unidos en 1969, interpreta regularmente el *Concierto de Aranjuez* y, junto con Pepe, han tocado en numerosas ocasiones el *Concierto madrigal*. Celino reemplazó a Ángel después de que este abandonara el cuarteto en 1990, pero Pepe, Celín, Celino y Lito siguen tocando con orgullo el *Concierto andaluz*, primer concierto escrito para cuarteto de guitarras de la historia.

La culminación de la relación entre Rodrigo y Los Romeros puede haber sido el doctorado honoris causa que recibió el compositor en la University of Southern

California el 13 de mayo de 1982. Pepe era (y aún es) profesor de guitarra allí y fue quien impulsó ese reconocimiento, no solo a los logros de Rodrigo en la composición para guitarra, sino también a la amplia variedad de medios y géneros con los que trabajó, que incluyen obras para cine y teatro, orquesta, piano, voz, coro y conjunto de cámara, además de conciertos para cello, violín, piano y arpa. A pesar de la ceguera que lo incapacitaba y podría haber desalentado a cualquier otro artista creativo, Rodrigo creó un legado musical que perdurará mientras haya seres humanos que sepan apreciar su destreza, originalidad y emoción sincera. Un logro así merecía sin lugar a dudas ser galardonado con el doctorado de cualquier universidad estadounidense así como recibir nuestra agradecida admiración.

Referencias

- Anon. (1983-84). «Unique Festival of Spanish Guitar Music». *Ambassador International Cultural Foundation: News of the Performing Arts & Ambassador Auditorium Calendar of Events* 4 (3) (diciembre-febrero), 1-2.
- Anon. (1992). «Rodrigo, Torroba and the Romeros: An Important Triangle». *Virtuoso: Ambassador Performing Arts Newsletter* 3 (3) (marzo-mayo), 1, 7.
- Clark, Walter Aaron (2018). Los Romeros: Royal Family of the Spanish Guitar. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- Dávila, Ana María (1995). «Pepe Romero: "Para hacer arte, has de saber dónde están las raíces"». El Mundo (4 de noviembre), 60.
- Duarte, John (1984). «Record Reviews», Gramophone, 36.
- Goldberg, Albert (1964). «Guitarist Stars in "Música de España"». Los Angeles Times (18 de julio). II-7.

¹⁵ Además de la entrega de ese doctorado honoris causa, los estudiantes de Pepe de la USC dieron un recital de la música de Rodrigo ante el mismo compositor. Tuve el privilegio de conocerlo en ese acontecimiento memorable por primera (y última) vez. Entre los intérpretes cabe señalar la presencia del Cuarteto de guitarra de Los Ángeles, que interpretó el *Concierto andaluz*, y en especial la de Scott Tennant, quien más tarde grabó un recopilatorio de dos discos de las obras para guitarra solista de Rodrigo, para la discográfica GHA.



BSERVATORIO Ge la lenoua esnañola y las culturas hispánicas en los Estados Unio

La recepción de la obra de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos

Javier Suárez-Pajares Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este artículo explora los hitos principales en la recepción de la música de Rodrigo en los Estados Unidos, desde el intento de programación de José Iturbi del poema sinfónico *Per la flor del Iliri blau* en sus conciertos de verano de 1935 hasta el estreno en Cleveland del *Concierto de Aranjuez* en la temporada 1959-60. Se trata el problema del encargo de los *Cuatro madrigales amatorios* por la Orquesta de Louisville in 1948, pero el centro temático se sitúa entre el año de la composición en 1954 de la *Fantasía para un gentilhombre* y su estreno absoluto en 1958 con Andrés Segovia como solista y Enrique Jordá como director de la San Francisco Symphony.

Palabras clave

Joaquín Rodrigo, *Fantasía para un gentilhombre*, Andrés Segovia, Enrique Jordá, José Iturbi, *Concierto de Aranjuez*, Louisville Philharmonic Orchestra

1. Introducción

En enero de 1950, la revista *Arbor* realizó una encuesta entre José María Pemán, Melchor Fernández Almagro y Pedro Laín Entralgo sobre cuál había sido el acontecimiento artístico o cultural de más trascendencia para España en 1949. Pemán contestó que el centenario de Jaime Balmes y su repercusión en el extranjero; Fernández Almagro fue tan claro como escueto: "[I]a participación de Ortega y Gasset en los actos conmemorativos celebrados en Estados Unidos y Alemania con motivo del segundo centenario del nacimiento de Goethe"; y Laín concluyó: "[a] título de pura impresión personal, citaré uno: el homenaje a Joaquín Rodrigo en el teatro Colón, de Buenos Aires".¹

Además de la relevancia de Rodrigo en los años 40, estas respuestas evidencian la obsesión de intelectuales españoles de primera línea por la proyección de la cultura más allá de las fronteras de una nación aislada del contexto político internacional. Excluida desde 1946 de los organismos internacionales por la Resolución 39 de la Asamblea General de la ONU y excluida también del plan Marshall, el apoyo económico de la Argentina presidida por Juan Domingo Perón –un mandatario intensamente combatido por el presidente Truman– había sido crucial para mantener la delicada situación sociopolítica de España. El Gobierno español había colocado en Buenos Aires como embajador a José María de Areilza, un valor en alza del cuerpo diplomático; el viaje de Joaquín Rodrigo fue casi una misión de Estado y, a su vuelta, tuvo que enviar al Ministerio de Asuntos Exteriores un informe de su actividad.

Acabada la década de los 40, las cosas estaban a punto de cambiar porque, en noviembre de 1950, la Resolución 386 de la Asamblea de ONU revocó las sanciones a España y abrió paso al restablecimiento de la normalidad en las

BSERVATORIO

• de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados

¹ "Encuesta sobre el Año Viejo". Arbor, Madrid, 15(49) (enero de 1950), p. 146.

relaciones diplomáticas con los países del bloque occidental. Pero antes de que se pusieran en marcha soluciones políticas, las relaciones culturales habían allanado el camino. En este sentido, es interesante observar qué pasó con una obra tan emblemática como el *Concierto de Aranjuez* que estrenó Rodrigo en 1940, ya que su difusión internacional estuvo condicionada por la evolución de la situación política de España: durante los años de la II Guerra Mundial, se interpretó en Portugal y en Alemania (Suárez-Pajares, 2013, p. 35); tras la guerra, solo salió de España para interpretarse precisamente en Buenos Aires, el 26 de julio de 1947, en un concierto subvencionado por el Gobierno español (Neri de Caso, 2013, pp. 530-535). Sin embargo, el 7 de mayo de 1950, poco antes de la citada resolución 386 de la ONU, se presentó en París con la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Ataúlfo Argenta y un joven guitarrista: Narciso Yepes.²

El cambio de la situación de España en el contexto internacional, que culminó en 1955 con su ingreso en la ONU, lo catalizó Estados Unidos, país que en los años 50 fue el objetivo prioritario de la acción diplomática española. De hecho, los Coros y Danzas de la Sección Femenina –buque insignia de la propaganda musical española en aquellos años – actuaron en el Hollywood Bowl en agosto de 1950 y, al final de ese año, el Instituto de Cultura Hispánica fue anfitrión de una estancia de Karl Wecker, director del Hollywood Bowl (Cavia, 2008, pp. 56-58; Ferrer Cayón, 2015, pp. 97-98). Interrogado por los redactores de *La Vanguardia*, Wecker declaró: "quisiera llevar la Orquesta Nacional y los más destacados artistas de España. Lo español tiene cada día mayor interés en los Estados Unidos" (Anon., 1950, p. 3). Y, ya de vuelta en su país, dijo que estaba "considerando la posibilidad de comisionar a Rodrigo la composición de un ballet sobre el tema de Don Juan para ser presentado en el Hollywood Bowl" (Goldberg, 1950, p. 61).³ En el invierno de 1950, Rodrigo quiso viajar a Estados Unidos, aunque finalmente no pudo hacerlo.⁴ Todavía era pronto, pero

² <joaquin-rodrigo.com/index.php/en/concierto-de-aranjuez-2/estrenos>.

³ La traducción de esta cita al español, así como de todas las originales en inglés que aparecen en el artículo, son obra del autor de este estudio.

⁴ Carta de Rodrigo a Andrés Segovia, Madrid, 17-02-1950. Linares, Fundación Andrés Segovia.

cuando la situación política estaba ya próxima a su normalización, España puso al frente de su embajada en Washington a José María de Areilza, entre 1954 y 1960, y las cosas se aceleraron. El *Concierto de Aranjuez* no se había estrenado en los Estados Unidos, pero se iba a organizar algo con una relevancia cultural aun mayor.

2. Tres ases para una fantasía

Desde que compusiera su *Concierto de Aranjuez*, Rodrigo se había resistido a escribir otro concierto para guitarra. Solo la insistencia de Andrés Segovia, su relieve y su obstinada reticencia a tocar el *Concierto de Aranjuez* decidieron al compositor a realizar una nueva obra concertante con guitarra. Antes se consideró la posibilidad de que Segovia tocara el *Concierto de Aranjuez* en los conciertos que acompañaron la estancia de Rodrigo en Buenos Aires en 1949,⁵ luego se le reservó el estreno de esa obra en Estados Unidos;⁶ pero, finalmente, Rodrigo accedió a escribir algo nuevo para él. Primero las *Tres piezas españolas* para guitarra que le encargó Segovia en 1952 y terminó en septiembre de 1954. En la misma carta en la que Segovia comunicó a Rodrigo la recepción del "Fandango" y el "Zapateado" de las *Tres piezas para guitarra*, le escribió: "Póngase a trabajar en la Fantasía para guitarra y orquesta..."⁷, a lo que Rodrigo contestó: "Cuando recibí su carta me encerré en Torrelodones a piedra y lodo; dije que me había ido de viaje y en dos semanas le he compuesto la fantasía bajo el título: *Fantasía para un gentilhombre*".⁸

Con la noticia de esta nueva composición de Rodrigo, Segovia volvió a Estados Unidos donde había realizado una exitosa *tournée* de conciertos entre enero y junio de 1954, al final de la cual, en Nueva York, realizó el primer registro fonográfico de la

⁵ Carta de Enrique Iniesta a Rodrigo, Buenos Aires, 07-03-1949. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo; carta de Rodrigo a Andrés Segovia, 22-01-1949. Linares, Fundación Andrés Segovia.

⁶ Carta de José Rey de la Torre a Rodrigo, Colorado, 26-VII-1949. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

⁷ Carta de Andrés Segovia a Rodrigo, Ginebra, 24-09-1954. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

⁸ Carta de Rodrigo a Andrés Segovia, Madrid el 14-10-1954. Linares, Fundación Andrés Segovia.

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Zarabanda lejana de Rodrigo (DECCA DL 9751).⁹ Así, tras un par de meses en Europa, el guitarrista regresó a Nueva York a finales de octubre y permaneció dando conciertos por EEUU hasta marzo de 1955.¹⁰

Poco después del anuncio de su finalización, Segovia recibió en San Francisco la Fantasía para un gentilhombre. Escribió entonces a Rodrigo:

He dejado la partitura a Jordá que quería examinarla y el resultado es que hemos decidido incluirla en el concierto sinfónico de la temporada próxima, y hacer ambos un disco *long playing* [sic.] con ella, sea para DECCA o para RCA Victor. Todo va por buen camino. Jordá es un magnífico director y muy querido en San Francisco a pesar del poco tiempo que lleva.¹¹

El director español Enrique Jordá, que conocía a Rodrigo desde los años 30, había sido elegido en 1954 por el público y la directiva de la San Francisco Symphony para suceder a su histórico titular, Pierre Monteux. En su primera temporada presentó allí a los pianistas Gonzalo Soriano y Alicia de Larrocha, además de a Segovia. La labor de Jordá en pro de la música y los intérpretes españoles fue premiada en noviembre de 1956 con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, "en reconocimiento a su contribución a la música y por servir como un 'conquistador musical' en el Nuevo Mundo" (Anon., 1956a, p. 6; Anon., 1956b, p. 17). Esta condecoración la habían recibido también Rodrigo y Segovia en 1953: los tres músicos españoles que protagonizaron el estreno de la *Fantasía para un gentilhombre* tenían la máxima distinción del Estado español para intelectuales y artistas. No fue sencillo poner de acuerdo a personas tan condecoradas y el estreno se retrasó para desesperación del compositor.

Finalmente, Jordá anunció a Rodrigo que el comité de la San Francisco Symphony había aprobado la contratación de Segovia para la temporada 1957-58 y que la intención era realizar el estreno absoluto de la *Fantasía para un gentilhombre*. ¹²

⁹ Grabación realizada en junio. Carta de Andrés Segovia a Rodrigo, Nueva York, 04-06-1954. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

¹⁰ Para conocer los viajes y los conciertos de Andrés Segovia es imprescindible el trabajo de Gimeno, Julio. "Andrés Segovia en la prensa" <guitarra.artepulsado.com>.

¹¹ Carta de Andrés Segovia a Rodrigo, San Francisco, 24-11-1954. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

¹² Carta de Enrique Jordá a Rodrigo, Sydney, 14-06-1957. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

SERVATORIO
■ de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Segovia parecía, no obstante, más interesado en realizar el estreno en Londres con John Barbirolli como director y la BBC Symphony Orchestra, pero al final prevalecieron la San Francisco Symphony y Jordá, que anunciaron el estreno en la rueda de prensa de presentación de la temporada (Gessler, 1957, p. 73). O, más que el director y la orquesta, lo que prevaleció fue el caché del solista que Segovia iba a compartir con Rodrigo para que este pudiera asistir al estreno. Es cierto que el guitarrista no se apresuró todo lo que a Rodrigo le hubiera gustado para estrenar sus obras, pero su generosidad quedaba fuera de duda: "...no vale la pena sacrificar el *cachet* de San Francisco por ningún otro de Europa y, puesto que lo pienso compartir con usted, tocaremos a más". 13

Entretanto Segovia estrenó el "Fandango" de las *Tres piezas españolas* en el teatro Colón de Buenos Aires en julio de 1957,¹⁴ y lo presentó también en el Festival Hall de Londres, completamente lleno con cerca de 4 000 espectadores, siendo "una de las piezas más aplaudidas, en una noche de aclamaciones incesantes" (Miquelarena, 1957, p. 35). Jordá, por su parte, había presentado al público de San Francisco, el 27 de febrero de 1957, la *Zarabanda lejana y villancico* para cuerdas de Rodrigo, aunque en un arreglo para orquesta de cámara del compositor catalán, afincado en Nueva York, Carlos Suriñach.¹⁵ La versión original de Rodrigo ya la había presentado Leopold Stokowski el 17 de septiembre de 1955 en el Pacific Coast Music Festival de Santa Barbara (Houk, 1955, p. 79) pero, como se verá más adelante, ese no fue su estreno en EEUU.

Por fin, el 27 de febrero de 1958, Rodrigo salió hacia San Francisco para asistir al estreno de su *Fantasía para un gentilhombre* en el War Memorial Opera House con la San Francisco Symphony dirigida por Enrique Jordá con Segovia como solista. Este segundo viaje de Rodrigo a los EEUU se prolongó hasta finales de abril. De San

¹³ Carta de Andrés Segovia a Rodrigo, Estocolmo, 11-10-1957. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

¹⁴ Carta de Andrés Segovia a Rodrigo, Buenos Aires, 10-07-1957. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

¹⁵ Información proporcionada por la oficina de documentación de la San Francisco Symphony.

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Francisco fue a Los Angeles, luego a Nueva York y, finalmente, a Washington D.C. donde la embajada española organizó una recepción en su honor (Anon., 1958, p. 13). En todas esas etapas coincidió con Segovia, pero no pudo quedarse a la grabación de la *Fantasía para un gentilhombre* que realizaron Segovia y Jordá con la Symphony of the Air, una de las orquestas más famosas de todos los tiempos. Esta grabación (DECCA DL 10027) fue incluida junto al "Fandango" de las *Tres piezas españolas* en el álbum triple Segovia Golden Jubilee (DECCA DXJ-148), un disco que marcó una época en la historia de la discografía guitarrística.

3. Iturbi, embajador de la música española en EEUU

José Iturbi, que también tenía la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio desde 1948, pertenecía al círculo de músicos valencianos en el que se formó Rodrigo hasta que el éxito fulgurante de su carrera le llevara a EEUU, donde se convirtió en un músico de masas, antes incluso de que su participación en algunas películas de Hollywood en los años 40 lo elevara al Olimpo de la fama. En 1931 Rodrigo le dedicó una Serenata para piano, que desconocemos si Iturbi llegó a estrenar. Cuatro años más tarde, este se encontró con Rodrigo en París y allí debieron de hablar de una obra más del gusto del pianista: el poema sinfónico Per la flor del lliri blau. Durante sus vacaciones de 1935 en Valencia, Iturbi pudo examinar la partitura, conocer opiniones de primera mano e informarse del éxito revalidado que había alcanzado en su estreno en Madrid por la Orquesta Filarmónica, en noviembre de 1934. Aunque un poco tarde, habían llegado ecos hasta Nueva York del estreno madrileño a través de una notable reseña que publicó *The New York Times* (Anon., 1935a, p. X6).

Iturbi decidió entonces programar el estreno en EEUU de *Per la flor del lliri blau* en la serie de conciertos que iba a dar como director, en julio de 1935, en el Lewisohn Stadium. Sin embargo, la obra no se pudo interpretar porque no llegaron a tiempo los materiales orquestales. El caso es que Iturbi había programado la misma pieza unos días antes en el Robin Hood Dell de Filadelfia y, unos días después, en el Woodland

BSERVATORIO

de la lempua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Theatre de Hillsborough (California), con el mismo resultado: cancelación en el último momento, después de que toda la prensa anunciara el estreno (Anon., 1935b, p. 52; Anon., 1935c, p. X5; Anon., 1935d, p. 5; Anon., 1935e, p. 14; Anon., 1935f, p. 41).

Aunque no pudo ser con *Per la flor del Iliri blau*, el 13 de agosto de 1937, Iturbi dirigió a la Philadelphia Orchestra en el Robin Hood Dell, ante una audiencia de unas 3.500 personas, interpretando otra obra de Rodrigo: la *Zarabanda lejana y villancico* (S.I.S., 1937, p. 3). Esta pieza se tocaría bastantes más veces en EEUU para regocijo del público norteamericano, que no deja de apreciar un inesperado y fortuito parecido entre el tema del villancico y la canción "Pop Goes the Weasel".

Antes de la interpretación de Iturbi, solo tenemos constancia de que se escuchara en Estados Unidos una obra de Rodrigo: su versión para piano de la Zarabanda lejana, originalmente compuesta para guitarra y posteriormente orquestada. Esta pieza la tocó mucho el compositor y pianista Joaquín Nin-Culmell, desde la primera interpretación el 24 de enero de 1936 en el Town Hall neoyorquino (Anon., 1936, p. 18). En esos años, solo hemos registrado la interpretación de otra obra de Rodrigo en EEUU: su canción con acompañamiento de piano Serranilla, que interpretó Sarita Fajardo en el servicio de Vísperas de la Whatchung Avenue Congregational Church en New Jersey el 28 de mayo de 1939 (Anon., 1939, p. 12).

4. Rodrigo y la Orquesta de Louisville

En 1948, Rodrigo afirmaba en una entrevista para un periódico de Tennessee "que la ayuda y el apoyo del gobierno a las orquestas nunca ha sido tan grande como en el presente. Sin embargo, [...] los compositores no tienen suficiente ayuda para llevar a cabo sus tareas artísticas", declaración que se reprodujo después incontables veces en la prensa norteamericana (Anon., 1948a, p. 12). 16 La beligerancia de Rodrigo para

¹⁶ Primera vez que encontramos esta noticia que se repetirá incontables veces durante el último trimestre de 1948.

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

reivindicar la figura del compositor frente a los intérpretes, formaba parte de un movimiento renovador que pretendería desplazar el peso desde la tiranía de los divos hacia una neoclásica, o platónica, defensa de la primacía del compositor y sus ideas. Exactamente al mismo tiempo, la Louisville Philharmonic Orchestra divulgaba una iniciativa en el mismo sentido:

La Philharmonic Society de Louisville, que presentará seis pares de conciertos de subscripción esta temporada bajo la dirección de Robert Whitney, ha anunciado un cambio en el aceptado sistema de programación basado en 'solistas-estrella'. La orquesta ahora pretende construir su temporada en torno a la figura del compositor (Anon., 1948c, p. 120).

Efectivamente, la temporada iba a tener como protagonistas, en lugar de célebres solistas, seis compositores. A cada uno se le comisionó la composición de una obra de diez minutos de duración por 500 dólares (Anon., 1949, p. 9). Los compositores seleccionados habían sido los americanos Virgil Thomson, Roy Harris y Claude Almand, el francés Darius Milhaud, el italiano Gian Francesco Malipiero, y Joaquín Rodrigo. Además, la orquesta alardeó de que en esa temporada solo iban a contratar tres solistas, entre ellos, la soprano de coloratura española Marimí del Pozo, que debutaría en EEUU cantando, en estreno absoluto, la versión con orquesta de los *Cuatro madrigales amatorios*. Este fue un momento histórico del sinfonismo moderno, pues la política de encargos que inauguró la orquesta de Louisville siguió en las siguientes temporadas, tuvo mucha transcendencia y fue un ejemplo para otras formaciones.

Marimí del Pozo volvió a cantar el 29 de diciembre los *Cuatro madrigales* amatorios en un concierto popular de la Symphony Orchestra de El Paso dirigida por Hine Arthur Brown (Anon., 1948b, p. 1). Y, ya en los primeros años cincuenta, la histórica soprano de coloratura afroestadounidense, Mattiwilda Dobbs, tuvo en su repertorio los *Cuatro madrigales amatorios* en la versión original con piano.

A finales de los cincuenta, la orquesta de Louisville amplió su ambicioso programa con la grabación de las obras que había ido comisionando dentro de un sello

BSERVATORIO

• de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

discográfico propio. El disco de esa orquesta, interpretando los *Cuatro madrigales amatorios*, salió en 1960 con Whitney como director y la norteamericana Audrey Nossaman como soprano (LOU 606). En febrero de 1961, el mismo director, con su hermana Grace Whitney como solista, realizó la primera grabación comercial del *Concerto in modo galante* para violonchelo y orquesta de Rodrigo (LOU 613).

5. Y, por fin, el Concierto de Aranjuez

Victoria Kamhi relató en sus memorias cómo, en la primavera de 1956, el director Robert Shaw, de gira por Europa con su célebre coro, visitó a finales de abril su casa para conocer las obras de Joaquín Rodrigo:

Se quedó entusiasmado por el *Concierto de Aranjuez* y declaró que era ridículo que no se hubiera estrenado aún en los Estados Unidos. Dio la casualidad de que por aquellos días se encontraba en Madrid el guitarrista Rey de la Torre, radicado en Nueva York. Pudo hablar con Shaw la misma noche y ambos fijaron la fecha del estreno en Nueva York. (Kamhi, 1995, 206)

En 1949, el guitarrista cubano José Rey de la Torre escribió una carta al compositor que nos da información interesante sobre la situación del estreno estadounidense del *Concierto de Aranjuez*: "Antonio Iglesias me informó de su compromiso con Andrés Segovia en relación con el *Concierto*, así como de su decisión de usted de autorizarme a presentarlo en este país si, por cualquier circunstancia, Segovia no lo hiciera en la próxima temporada". 17

Este negocio coordinado por Iglesias no Ilegó a ningún puerto, aunque Segovia no tocó el *Concierto de Aranjuez*, ni en Estados Unidos, ni en ningún otro sitio. Rey de la Torre se conformó con tocar ampliamente la *Zarabanda lejana* y la grabó en su disco *The Romantic guitar* en 1959 (CBS-Epic Gold Label Records, LC 3564). Su primera interpretación de esta pieza la hemos registrado en el

¹⁷ Carta de José Rey de la Torre a Rodrigo, Aspen (Colorado), 26-07-1949. Madrid, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

igua espanoia y ias cuitutas inspanicas en tos Estados Ontoos

Carnegie Hall el 29 de junio de 1951 (H.C.S., 1951, p. 9), pero es a partir de 1955 cuando aparece con más frecuencia en sus recitales. En 1956, después de su gira por Europa, Rey de la Torre tuvo unos problemas físicos que dificultaron mucho su carrera concertística. Por ello se demoró tanto su estreno en Estados Unidos del *Concierto de Aranjuez*, que tuvo lugar en Cleveland bajo la batuta de Robert Shaw el 19 de noviembre de 1959. También por eso, seguramente, no tuvo demasiada repercusión.

Sin embargo, el impacto real del *Concierto de Aranjuez* en el público norteamericano estaba a punto de producirse de una manera inesperada: la versión jazzística de *Sketches of Spain* (CBS 320230) de Miles Davis y Gil Evans grabada entre noviembre de 1959 y marzo de 1960. Pese a la coincidencia cronológica, no fue el estreno de Rey de la Torre lo que dio a conocer la obra de Rodrigo a Miles Davis, sino la grabación que hizo Narciso Yepes en 1957 con la Orquesta Nacional de España dirigida por Ataúlfo Argenta (Alhambra MCC 30054), seguramente a través de la edición de London Records en su serie "España" (LL 1738).¹⁸

6. Conclusiones y epílogo

La importancia de la música grabada en la difusión de la obra de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos es una especie de subtexto del trabajo presentado. No solo es un disco lo que suscitó el interés de Miles Davis por el *Concierto de Aranjuez*; un disco fue también el último servicio que hizo Iturbi a la música de Rodrigo, cuando grabó para RCA Victor (3L1672) el *Homenaje a la Tempranica* en 1951. En ese mismo año, el violinista Christian Ferras, con la Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, bajo la dirección de George Enescu, grabó para DECCA (LXT 2678) el *Concierto de estío* de Rodrigo, algo que se debe poner en relación con la

¹⁸ Una reseña de esta edición en la prensa norteamericana se puede ver en Hood (1958).

BSERVATORIO

Up de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estado

BSERVATORIO

↓ de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

primera interpretación en Estados Unidos de esa obra en el Carnegie Hall neoyorquino el 3 de octubre de 1952, con Ruggiero Ricci como solista y la Philharmonic-Symphony Orchestra de Nueva York dirigida por Charles Paul (H.C.S., 1952, p. 15). Por lo que respecta a la *Fantasía para un gentilhombre*, tan importante como su tardío estreno en San Francisco fue su pronta grabación con la Symphony of the Air. Y, como se ha señalado, las primeras grabaciones de los *Cuatro madrigales amatorios* en su versión orquestal y del *Concerto in modo galante* se debieron a la Louisville Philharmonic Orchestra.

El público filarmónico norteamericano, por su extraordinaria amplitud y dispersión, resultaba más accesible a través de su propia industria discográfica y del gran mercado que esta había generado. En este sentido, el estreno en EEUU del *Concierto serenata* para arpa de Rodrigo, que realizó el 17 de marzo de 1957 el gran arpista Nicanor Zabaleta en Hawaii con la Honolulu Symphony dirigida por George Barati, es un acontecimiento que debemos señalar (Davenport, 1957, p. 6). Pero tuvo indudablemente mucho menos impacto sobre el público estadounidense en general que la grabación que realizó el mismo intérprete en 1960 para el sello Deutsche Grammophon (SLPM 138,118), con Ernst Märzendorfer y la Rundfunk-Sinfonieorchester, que llegó a anunciarse con una foto del compositor en *The San Francisco Examiner* (A.L.B., 1961, p. 187).

Y en realidad, por más que Rodrigo reivindicara la figura del compositor dentro del sistema musical, serían los grandes intérpretes las claves fundamentales para la difusión de su música. El hecho de que intérpretes jóvenes tan fenomenales como fueron Victoria de los Ángeles y Alicia de Larrocha grabaran y tuvieran en su repertorio de concierto música de Rodrigo fue también una buena vía para su difusión en EEUU en los años cincuenta y en adelante.

La visita de Estado del presidente Eisenhower a España el 21 de diciembre de 1959 –cuando Miles Davis y Gil Evans estarían realizando su versión del *Concierto de*

mayor.

A.L.B. (1961). Joyous, gentle music for harp. The San Francisco Examiner, p. 187.

Aranjuez - marca la normalización de las relaciones diplomáticas entre los dos países.

Resuelto ese frente, la política exterior española tuvo que concentrarse en el entorno

europeo, donde la singularidad del régimen franquista resultaba difícilmente

aceptable. Areilza concluyó en 1960 su etapa como embajador en Washington D.C., y

pasó a la embajada de París desde 1960 hasta 1964. En 1960, el Gobierno francés

concedió a Rodrigo la orden de Officier des Arts et des Lettres y en 1963 la de

Chevalier de la Légion d'Honneur. Sin embargo, hay que ser cautos a la hora de sacar

conclusiones de las "pruebas circunstanciales" que se ponen de manifiesto en este

trabajo. Rodrigo fue un instrumento de propaganda de la cultura y la civilización

española en unos contextos, muchas veces hostiles, en los que se cuestionaban esa

cultura y esa civilización, pero muy rara vez ostentó una representación oficial. En los

años cuarenta y cincuenta el compositor se representó generalmente a sí mismo, con

los escasos recursos que tenía, con el fin fundamental de promocionar su música.

Quizá, desde esa independencia, la eficacia de su mensaje era, en términos políticos,

Anon. (1935a). Some Spanish Novelties. The New York Times, p. X6.

Anon. (1935b). Iturbi leads 3 concerts. The Philadelphia Inquirer, p. 52.

Anon. (1935c). Iturbi's final week at the Stadium. The New York Times, p. X5.

Anon. (1935d). Change in concert program. The San Francisco Examiner, p. 5.

Anon. (1935e). Iturbi to play an interesting program at Woodland Sunday. *The San Francisco Examiner*, (July 31), p. 14.

Anon. (1935f) Woodland concert: Iturbi will conduct Joaquin Rodrigo composition.

The San Francisco Examiner, p. 41.

Anon. (1936). Debut by Nin-Culmell. The New York Times (January 25), p. 18.

- Anon. (1939). Congregational Church to hold Vesper service. *The Montclair Times*, New Jersey, (May 26), p. 12.
- Anon. (1948a). Urges Spain to aid music. The Bristol News Bulletin, Tennessee, p. 12.
- Anon. (1948b). *Pop* concert will honor Sun Court. *The El Paso Times*, Texas, (September, 12), p. 1.
- Anon. (1948c). Music notes. Chicago Tribune, (October, 17), p. 120.
- Anon. (1949). Louisville Philharmonic Orchestra to give third of Concert Series.

 Messenger-Inquirer, Kentucky (February 26), p. 9.
- Anon. (1950). Los Coros y Danzas, de nuevo en América. La Vanguardia, p. 3.
- Anon. (1956a). Jordá given Spain honor. *The San Francisco Examiner*, (November 30), p. 17.
- Anon. (1956b). Spain Honors S.F. Musician. *The Times*, San Mateo (California), (November 30), p. 6.
- Anon. (1958). Músicos españoles en Norteamérica. Abc, p. 13.
- Cavia, M. V. (2008). Música y músicos españoles en Estados Unidos: 1950-60, en Suárez-Pajares, Javier. *Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música española de los años cincuenta*. Valladolid: SITEM-Glares.
- Ferrer Cayón, J. (2015). Del Hollywood Bowl a los Festivales de España: José Iturbi o Bienvenido, Mister Marshall. En Bengochea Tirado, Enrique, et al. Relaciones en conflicto. Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la historia. Valencia: Universitàt de València-Asociación de Historia Contemporánea.
- Davenport, William W. (1957). Final Symphony concert tops past triumphs. *The Honolulu Advertiser* (Hawaii), p. 6.
- Gessler, C. (1957). Symphony Season. Novelties to spice Jorda's Programs. *Oakland Tribune* (California), (September 9), p. 73.
- Goldberg, A. (1950). Music of Spain. Los Angeles Times, p. 61.
- H.C.S. (1951). Guitarist presents program at Carnegie Recital Hall." *The New York Times*, p. 9.
- H.C.S. (1952). Ricci pop soloist at Carnegie Hall. The New York Times, p. 15.

- Hood, Sam. (1958). Flavor of Spain in new Records. *The Pittsburgh Press,* (January 26), Pennsylvania, p. 76.
- Houk, N. (1955). Setting's fine but music is too scholarly. *Star Tribune*, Minneapolis, p. 79.
- Kamhi, V. (1995). De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.
- Kamhi, V. (1992). Hand in hand with Joaquín Rodrigo: my life at the maestro's side.

 Translation by Ellen Wilkerson. Pittsburgh (Pennsylvania): Latin American Literary Review Press.
- Miquelarena, J. (1957). Andrés Segovia vuelve a triunfar en Londres. *Abc*, Sevilla, p. 35.
- Neri de Caso, L. (2013). Regino Sainz de la Maza y el renacimiento español de la guitarra en el siglo XX. Tesis doctoral dirigida por J. Suárez-Pajares y C. Villar, Universidad de Valladolid.
- S.I.S. (1937). Spanish program given at the Dell. The Philadelphia Inquirer, p. 3.
- Suárez-Pajares, J. (2013). Festivals and Orchestras. Nazi Musical Propaganda in Spain during the Early 1940's. En G. Pérez Zalduondo, y G. Gan Quesada (eds.). *Music and Françoism*, Brepols: Thurnhout (Bélgica), Speculum Musicae n°. 21.

49

Las obras para piano de Joaquín Rodrigo¹

Douglas Riva

Artista e investigador en residencia Foundation for Iberian Music, City University of New York (CUNY)

Resumen

Este estudio describe y comenta las obras para piano de Joaquín Rodrigo, la relación entre sus obras para piano con obras pianísticas españolas anteriores, su estilo individual del siglo XX sus fuentes de inspiración, la relación entre su *A l´ombre de Torre Bermeja* con *Torre Bermeja* de Isaac Albéniz con ejemplos musicales, así como sus obras pedagógicas.

Palabras clave

Música española para piano, estilos de música para piano del siglo XIX, estilos de música para piano del siglo XX, fuentes de inspiración, técnicas pianísticas, obras pedagógicas.

[[]¹ Nota de los editores: Traducción al español, ofrecida por el Observatorio, del original inglés remitido por el autor (véase 055-11/2019EN).]

(SBSERVATORIO

■ de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Joaquín Rodrigo compuso un catálogo extenso y muy variado de obras para piano, que incluye 50 composiciones para piano solo, dos conciertos para piano y orquesta, cuatro obras para piano a cuatro manos y una para dos pianos. Su enorme contribución al repertorio pianístico español es única.

Rodrigo fue un pianista «nato» con una extraordinaria facilidad técnica natural en el teclado. Aunque no se dedicó a una carrera como solista, su técnica pianística le proporcionó una libertad total a la hora de componer para piano. Aún más importante resulta su profundo conocimiento de la música para teclado española de épocas anteriores, el cual le proporcionó una perspectiva única que lo llevó a crear sus propias obras personales para piano. Rodrigo comentaba que el piano era muy,

importante para expresar las necesidades emocionales de los músicos en el siglo XIX, cuando encontraron en el piano el instrumento y vehículo ideal para [canalizar] esas emociones. Sin embargo, por varias razones, España no tuvo conexiones con el instrumento durante este siglo y resulta muy difícil encontrar música escrita para piano que merezca ser preservada en los primeros ochenta años del siglo XIX [en España].²

Rodrigo desestimó de forma algo dura casi todas las obras españolas para piano compuestas durante los primeros ochenta años del siglo XIX, al juzgar que no tenían ningún valor real. Al mismo tiempo, consideraba que solo después del año 1880 se comenzaron a componer obras españolas para piano de verdadera importancia. Rodrigo se refería, fundamentalmente, a las obras de Isaac Albéniz (1860-1909) y de Enrique Granados (1867-1916).

Por supuesto, era muy consciente de que, durante la última década del siglo XIX, Granados había sido el compositor que le dio a España un periodo glorioso de obras maestras para piano del Romanticismo tardío. Si bien la forma de componer para piano de Granados era distintiva y se basaba en el estilo pianístico desarrollado

² Citado en Calcraft and Matthews (2016), p. 220.

tola y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

durante la última mitad del siglo XIX, esta no definió un nuevo tipo de técnica pianística, como sí lo hicieron las obras para piano de Franz Liszt (1811-1886), Isaac Albéniz (1860-1909) o Claude Debussy (1862-1918).

Rodrigo no era un compositor romántico por naturaleza, sino que era moderno y progresista. Es por eso por lo que se quedó profundamente impresionado con una obra que, en el momento de su composición, resultó increíblemente moderna: la monumental suite *lberia* de Albéniz. Rodrigo describió esta obra maestra como una pieza «de enorme importancia internacional para el piano»³ y la «música más exquisita jamás escrita para el piano español»⁴. Para Rodrigo, lo que la música de Albéniz «representa para Europa es la incorporación de España o, mejor dicho, la reincorporación de España al mundo musical europeo».⁵

En *Iberia*, Albéniz creó un concepto completamente nuevo y moderno de la música para piano, con texturas pianísticas densas y extremadamente complejas, junto a armonías modernas. Esto exigía técnicas nuevas y muy desarrolladas a los pianistas que quisieran interpretar las doce gloriosas, e increíblemente difíciles, obras que forman la suite *Iberia*.

Debido a que Rodrigo no quería seguir ni los pasos de los músicos del Romanticismo ni los de Albéniz, se encontró enfrentando un difícil problema en el momento de componer para piano. Sobre esto, comentó: «Por un lado, estaba la formidable suite *Iberia* y, por el otro, el increíble piano del impresionismo francés de [Claude] Debussy y [Maurice] Ravel (1875-1937), lo que dificultaba [a todos los compositores] componer para [piano] de forma personal».⁶

4 Ibid. p. 221.

³ Ibid.

⁵ En Rodrigo y León Ara (2019), p. 208. (Textos revisados y actualizados por Carlos Laredo Verdejo).

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispámicas en los Estados Unidos

De este modo se inspiró Rodrigo para formar su propio y distintivo estilo de piano del siglo XX, basado en lo que él describió como «eliminación», 7 lo que le condujo, en sus propias palabras, a texturas «mucho más reducidas [y] mucho más claras»8. Utilizando un término muy popular en la actualidad, algunos dirían que «deconstruyó» la música que lo precedió. Para evitar lo que solía describir como «el piano magnífico de Albéniz», buscó inspiración en las *Sonatas* que compuso Doménico Scarlatti (1685-1757) durante los muchos años que el compositor italiano vivió en España. Las texturas claras, las excentricidades del uso del teclado y el virtuosismo de las *Sonatas* de Scarlatti tuvieron una influencia profunda en la música de Rodrigo, al igual que la gran expresividad y el potencial técnico de los pianos fabricados en el siglo XX. Las obras para piano tan características de Rodrigo requieren una técnica pianística flexible, perfeccionada y virtuosa. Con frecuencia, las texturas son a dos voces y, al igual que ocurre en las obras de Scarlatti, quizás no tengan abundancia de notas, pero cada una de ellas es importante.

Las exigencias que suponen las obras de Rodrigo para los pianistas son producto de su imaginación casi ilimitada, la cual creó un mundo musical donde cualquier cosa es posible. Su música es totalmente diferente a las obras de virtuosismo, tales como los *Etudes* de Frédéric Chopin (1810-1849) y Franz Liszt, que tienden a enfocarse en una dificultad técnica en particular a lo largo de toda la obra, lo cual exige vigor para realizar una interpretación eficaz. En las obras para piano de Rodrigo, el pianista necesita siempre estar preparado para desafíos técnicos, en ocasiones numerosos y, a menudo, cambiantes, para poder seguir el camino musical por el que nos conduce su imaginación ilimitada.

Cecilia Rodrigo, la hija del compositor, ha comentado con frecuencia que casi todas las composiciones de su padre se crearon para un intérprete específico o con un concierto o acontecimiento particular en mente. Un ejemplo de esta conexión

⁷ Citado en Calcraft y Matthews (2016), p. 221.

⁸ Ibid.

personal, que, además, es un ejemplo ideal de los métodos a menudo inusuales de Rodrigo para encontrar inspiración, es *A l'ombre de Torre Bermeja* (*A la sombra de Torre Bermeja*). Esta es una obra emblemática de Rodrigo por varias razones muy interesantes e inusuales. La Torre Bermeja a la que se hace referencia en el título es una fortificación cercana a la Alhambra en Granada, España. Sin embargo, el título de Rodrigo no se refiere a la Torre Bermeja en sí, sino, más bien, a la obra para piano de Isaac Albéniz titulada *Torre Bermeja*. Por lo tanto, el título de la obra de Rodrigo quiere expresar que este estaba componiendo «a la sombra» de Albéniz. Rodrigo afirmó que este título algo curioso, parte en francés y parte en español, evoca el hecho de que, algunas veces, Albéniz usó títulos parecidos. No he verificado personalmente esta afirmación, pero resulta fascinante.

Cuando era niño, Rodrigo había presenciado un concierto del gran pianista español Ricardo Viñes (1875-1943) en Valencia, durante el cual experimentó «[mis] primeras emociones ante el gran piano de Albéniz, el sutil de Debussy y de Ravel».9 Más adelante, en 1927, mientras Rodrigo estaba estudiando en París, conoció a Viñes y se hicieron amigos. Rodrigo le dedicó a este la que consideraba su obra para piano más importante: *Preludio al gallo mañanero*.¹0 Tras la muerte de Viñes, un grupo de compositores quiso rendirle un homenaje componiendo una colección de obras en su memoria. Para su contribución a este tributo a Viñes, Rodrigo se inspiró en una obra que había grabado el difunto y que, según Rodrigo, había disfrutado mucho tocando: *Torre Bermeja* de Isaac Albéniz. En la actualidad, *Torre Bermeja* no es una obra que interpreten con frecuencia los pianistas sino que a menudo se la interpeta en transcripción para guitarra. Los pianistas modernos tienden a preferir otras obras de Albéniz que Viñes también grabó, como por ejemplo *Granada*, *Seguidillas* y *Serenata española*.

⁹ Citado en Rodrigo y León Ara (2019), p. 231.

¹⁰ Ibid. «. . .fue para mí un honor poderle dedicar la que considero mi más importante obra para piano, *Preludio al gallo mañanero. . . .*».

BSERVATORIO

Ge la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unide

Rodrigo decidió hacer de su homenaje a Viñes un ejercicio intelectual al componer un tipo de comentario o paráfrasis de la obra *Torre Bermeja* de Albéniz. La atmósfera de la pieza de Albéniz le inspiró. Sin embargo, no citó directamente ninguna parte del original de Albéniz, sino que compuso su propia versión distintiva, que es, en esencia, un homenaje tanto a Albéniz como a Ricardo Viñes. Es fascinante comparar la interpretación de Viñes de *Torre Bermeja* con la que hace Rodrigo de su *A l'ombre de Torre Bermeja*. ¹¹

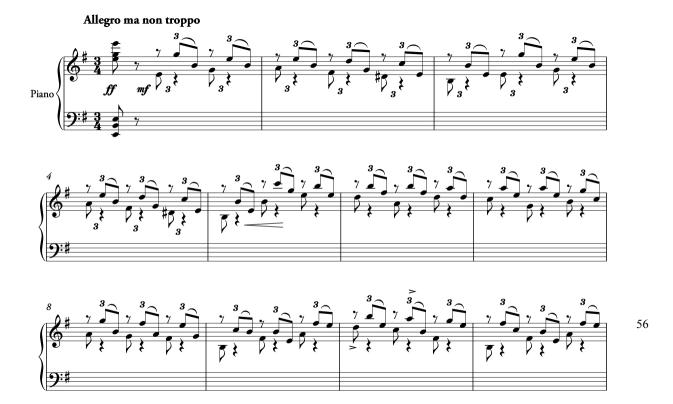
Una comparación de tres pasajes breves de *Torre Bermeja* de Albéniz y *A l'ombre de Torre Bermeja* de Rodrigo revelan tanto las similitudes como las diferencias entre las dos obras. En *Torre Bermeja*, Albéniz incluyó tres melodías principales tanto en Mi mayor como en Mi menor. Rodrigo utilizó la misma tonalidad de Mi, pero alternó el orden de los modos mayor y menor que usó Albéniz. Ambos compositores usaron la misma métrica en sus obras. Aunque el compás es diferente en las dos piezas (en la de Albéniz es de 3/8, y en la de Rodrigo de 3/4), la diferencia es solo una cuestión de notación, ya que ambos compases producen un efecto idéntico. Al comparar el inicio de las dos obras (Ejemplos 1 y 2), vemos que Rodrigo compuso esta sección en Mi menor y no en Mi mayor, como lo hizo Albéniz. Sin embargo, en el compás 1, Rodrigo cambió la primera nota de la melodía de Albéniz del Sol # original a Mi y, en el compás 3, cambió la primera nota de Mi a Si. En compases posteriores, agrega material melódico nuevo.

¹¹ Ambas obras pueden oírse mediante los vínculos a continuación: Albéniz, *Torre Bermeja*, interpretada por Ricardo Viñes, https://www.youtube.com/watch?v=MxTj6epPcoE. Rodrigo, *A l'ombre de Torre Bermeja*, interpretada por el compositor, https://www.youtube.com/watch?v=1aPcLGn gH8.

Ejemplo 1Albéniz, *Torre Bermeja*, compases 1-13



Ejemplo 2



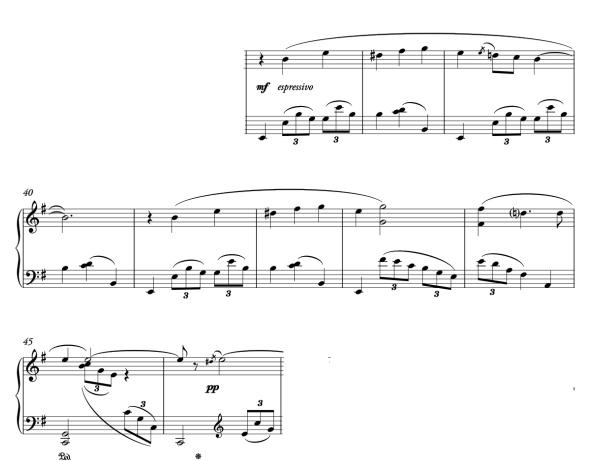
Después del comienzo, Albéniz compuso una melodía cautivadora que evoca el pasado árabe de la fortificación que le da nombre a la pieza. El segundo tema de Rodrigo es una interpretación o paráfrasis de la melodía de Albéniz que captura el tono evocador de esta última sin copiarlo. Rodrigo transforma el tema de Albéniz a su propio estilo característico, como ilustran los Ejemplos 3 y 4:

Ejemplo 3

57

Ejemplo 4

Rodrigo, A l'ombre de Torre Bermeja, compases 37-46



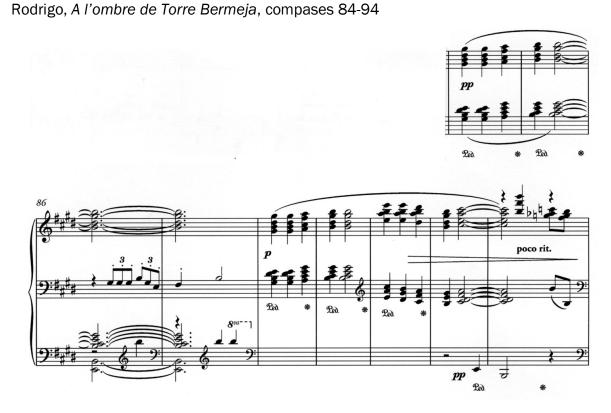
Rodrigo usa la tercera melodía de *Torre Bermeja* de Albéniz, en Mi mayor (Ejemplo 5), como punto de partida para crear un fragmento melódico exquisito que desarrolla hasta el clímax de su homenaje a Albéniz y Viñes (Ejemplo 6):

Ejemplo 5

Albéniz, Torre Bermeja, compases 85-99



Ejemplo 6





A l'ombre de Torre Bermeja es solo un ejemplo del catálogo de obras para piano de Rodrigo. Es llamativo que la primera grabación de sus obras completas para piano se realizó en Estados Unidos con los pianistas Gregory Allen y Anton Nell: Joaquin Rodrigo: The Complete Music for Piano (1991), Bridge Records, 9027 A/B. Rodrigo comentó al respecto: «La grabación de Gregory Allen de mis obras para piano es excelente. Su magnífica técnica y sus interpretaciones magistrales me satisfacen por completo».

60

BSERVATORIO

The la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Para finalizar, es importante destacar un aspecto particularmente inusual de las obras para piano de Rodrigo: su música para niños, algo bastante raro para un compositor de su genialidad. Rodrigo compuso obras que expresan emociones infantiles y que fueron concebidas específicamente para que las interpretaran los niños. Aunque algunos grandes compositores escribieron obras recordando su infancia (tales como *Cuentos de la juventud*, DLR IV:2, de Enrique Granados, y *Kinderszenen*, Op. 15 de Robert Schuman), estas no se hicieron con el propósito de ser interpretadas por niños. Además, las emociones de adultos expresadas en estas obras son, ante todo, remembranzas nostálgicas de la juventud. Por otro lado, las obras para niños de Rodrigo, si bien no son técnicamente simples, sí son adecuadas para niños tanto a nivel técnico como emocional.

Para estudiantes de piano más serios y mayores, las obras de Rodrigo tienen una cualidad distintiva que es importante para el desarrollo musical en el mundo moderno. Es de esperar que esta publicación y los eventos que se están celebrando por todo el mundo con motivo del vigésimo aniversario del fallecimiento de Rodrigo motiven a los pianistas, tanto profesionales como aficionados, así como a los educadores y estudiantes, a explorar e interpretar este rico catálogo de importante música.

Referencias

Calcraft, Raymond y Matthews, Elizabeth (Eds., Trans.). (2016). *Joaquín Rodrigo: Voice and Vision*. Bath: CMC.

Calcraft, Raymond (Ed.). (2013). *Joaquín Rodrigo Catálogo.* Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.

Rodrigo, Cecilia y Agustín León Ara (Eds.). (2019). *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.

63

BSERVATORIO de la lenna esenitola v las culturas hispainicas en los Estados Unidos

Fusiones y confusiones del Concierto de Aranjuez en el jazz: reflexiones de un oyente¹

Antoni Pizà

Foundation for Iberian Music, City University of New York (CUNY)

Resumen

Este artículo lo conforman una serie de reflexiones sobre *Sketches of Spain* (1960) de Miles Davis y Gil Evans, centrándose en su versión del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo (1940). Inspirándose en los escritos de Edward Said y Homi K. Bhabha, el autor analiza la grabación como un artefacto cultural caracterizado por su "inestabilidad formal" y su "indefinición" o "condición intermedia" (*in-betweenness*) convirtiéndolo en un álbum que no es ni clásico ni jazz; ni español ni no-español; ni tradicionalista ni moderno, entre otras dualidades. *Sketches* es una obra de arte que desafía categorías y habita los intersticios de las expectativas culturales.

Palabras clave

Joaquín Rodrigo; Concierto de Aranjuez; Miles Davis; Gil Evans; Sketches of Spain

[[]¹ Nota de los editores: Traducción al español, ofrecida por el Observatorio, del original inglés remitido por el autor (véase 055-11/2019EN).]

RIO

1. Introducción

Hace un tiempo, mientras escuchaba Sketches of Spain (1960) y, concretamente, la primera pista, la más larga y posiblemente más influyente, «Concierto de Aranjuez (Adagio)», recordé a Edward Said y su famosa declaración sobre la escritura palestina. «Lo llamativo de la prosa y de la ficción en prosa palestina», escribe, «es su inestabilidad formal» (1986, p. 38). El tropo «inestabilidad formal», que entendemos aquí como cierta reticencia a sentirse cómodo en marcos de referencia y categorizaciones nítidas, es pues lo que definiría a la famosa colaboración entre Miles Davis y Gil Evans. Sin duda, Sketches es una obra refinada, donde todos los principios musicales, incluida la forma, están cuidados con escrupuloso detalle, desde la estructura general a las voces de la armonía, el control de los matices y a las técnicas de grabación, al mismo tiempo sofisticadas e innovadoras. Sin embargo, su éxito y longevidad no dependen de estos logros cuantificables, sino más bien de su categorización no concluyente, de su cualidad de híbrido en muchos niveles diferentes. Sketches se crece en su «indefinición», en sus «intersticios» ontológicos, por emplear los términos de Homi K. Bhabha (1994, p. 1; 1996, pp. 53-60). Su hibridez no es una anomalía, sino más bien su raison d'être.

2. Ni jazz ni clásico. Entonces, ¿qué?

Sketches of Spain a menudo se atribuye a la "tercera corriente" estética del jazz (third stream), es decir, a «un género de música que se encuentra a mitad de camino entre el jazz y la música clásica», como lo definió Gunther Schuller, su mayor defensor (Schuller, 1986, p. 114). Esto es particularmente relevante en el caso de «Concierto de Aranjuez (Adagio)», pista que, como se sabe, está basada en el tema principal del adagio del famoso concierto para guitarra de Joaquín Rodrigo, el Concierto de Aranjuez (1940).

Ni jazz ni clásico, el arreglo de Evans habita en tierra de nadie. Se encuentra en una grieta desconocida en el entramado de las expectativas culturales. «Como todas las colaboraciones de Gil Evans [con Miles Davies]», escribe Jeremy Yudkin, *Sketches* «es exitosa solo en parte, ya que la banda no toca con la precisión de una orquesta clásica ni con la libertad de una banda de jazz» (Yudkin, 2008, p. 54). Otro crítico célebre, Martin Williams, aunque más satisfecho con la interpretación de Davis, también expresa dudas importantes con respecto al arreglo, el cual, a su modo de ver, es «una mezcla de curiosidad y fracaso, como se confirmaría al compararlo con cualquier buena interpretación del movimiento realizada por un guitarrista clásico» (Williams, 1993, p. 204).

Esto deja a *Sketches*, en general, y a «Concierto», en particular, con un signo de interrogación por lo que respecta al género: ¿se trata de jazz? ¿De música clásica? ¿De música ambiental? ¿De «músicas del mundo»? (Harrison, 1997, p. 81) ¿Quizás de flamenco? «En los últimos años», escribe John Szwed, uno de los biógrafos de Davis, «algunos han criticado las colaboraciones entre Davis y Evans y las han categorizado como música ambiental, *easy-listening*, música de ascensor o como cultura barata para anuncios de televisión» (Szwed, 2002, p. 213). En cierta ocasión, confundido por su condición híbrida, un periodista británico preguntó a Miles Davis si *Sketches* era «jazz de verdad», a lo que el músico respondió «Creo que sí» (Chambers, 1998, p. 25). Pero, en realidad, no se puede afirmar que *Sketches* se adapte a ningún género musical determinado; algunas de las otras pistas del disco han sido despachadas como muestras de «falso flamenco» (Chambers, 1998, p. 12).

Sketches podría ser parte de un género musical nuevo o de un género intermedio: un género sin un autor individual monolítico, entre otras cosas, que es lo normal en la mayoría de los géneros clásicos. En 1961, la obra recibió un Grammy en la categoría de «Mejor composición de jazz de más de cinco minutos de duración». ¿Es Sketches una «composición» de verdad? Si lo es, ¿quién es el compositor? Por ejemplo, «Concierto» puede atribuirse a Rodrigo, Evans o Davis; y lo mismo puede

decirse sobre las otras pistas. En los Grammy de 1961, se premió en su mayoría a obras musicales largas con orquestaciones complejas, como las de Duke Ellington y Lalo Schifrin, cuyas creaciones entrarían en la categoría de la tercera corriente del jazz. Obviamente, en el jazz, «componer» constituye una categoría fluida que a menudo se superpone con la improvisación y los arreglos. Sin embargo, el hecho es que, en esencia, *Sketch*es no tiene composiciones, si por composición nos referimos a la creación de música nueva y totalmente original. Algunas fuentes de *Sketch*es son clásicas, incluido el adagio de Rodrigo. Las otras son elaboraciones de materiales folklóricos. Podríamos decir que no es una cosa ni otra. *Sketch*es se encuentra más allá del concepto tradicional occidental de autoría. En esta obra, la autoría se encuadra en un intermedio y, en ese proceso, crea un contorno de inestabilidad formal.

3. Un concierto para guitarra sin guitarras

Las decisiones instrumentales del arreglo de Evans para el *Concierto* original también exponen su cualidad de indefinición taxonómica. Si bien, de manera general, las composiciones clásicas están unidas a un sonido muy específico, muchas obras no clásicas no son particulares en lo que se refiere al timbre, y el arreglista tiene ahí un gran margen de libertad. Como pieza «clásica», el *Concierto de Aranjuez* se orquestó con oficio y su timbre es un componente esencial de su identidad. Obviando este hecho, en su partitura, Gil Evans trastoca la instrumentación original del *Concierto*. Incluye castañuelas, un significante cultural español demasiado obvio que Rodrigo evitó, ya que, de hecho, no usó nada de percusión. Las castañuelas al comienzo de la pista (probablemente un sonido agregado por *overdubbing*), casi forzosamente superpuestas a las otras pistas, no siguen la métrica del compás. No hay marcación de primeros tiempos ni acentos como en la mayoría de la música española que las incluye. Ni siquiera se pretende que suenen como castañuelas. Más bien, crean un fondo, un ambiente, una pista de audio, por así decirlo, como las gotas de lluvia o el viento que hace crujir las hojas de los árboles.

Por otro lado, el memorable solo de Miles Davis (realizado primero por un fliscorno y, luego, por una trompeta con sordina) sustituye el elaborado solo de guitarra al principio del movimiento. El arpa aspira a imitar el rasgueo de la guitarra. Así, los oyentes podrían preguntarse: ¿por qué no usar una guitarra real? En unos breves segundos, el oyente percibe que la guitarra está ausente de esta grabación. Es digno de destacar el hecho de que Evans tuviera la audacia de evitar la guitarra en la que se convertiría en la composición más querida del repertorio de este instrumento. Sin duda funciona, porque el fliscorno y la trompeta no evocan la guitarra del *Concierto* original sino lo que parece haberla inspirado: el canto, de forma abstracta, de un aria neobarroca, quizás una referencia remota e inconsciente a una zarabanda, la antigua danza española. Según Javier Suárez-Pajares, en esa época Rodrigo estaba fascinado por las formas innovadoras de Stravinski de incorporar la música barroca y neobarroca a sus composiciones, y el adagio es la lectura que el español hizo de esta tendencia (comunicación personal, 12 de septiembre de 2019).

4. Fusiones nacionales y confusiones geográficas

El milagro de «Concierto de Aranjuez (Adagio)» de Evans y Davis (su paradójico éxito) es el revoltijo de diversos errores de atribuciones nacionales culturales y geográficas. Para los oyentes, acaba siendo una bendición. El título del disco, la cubierta, las fuentes musicales y el arreglo (incluidas las ya mencionadas castañuelas, junto con otros instrumentos que no están presentes en el original) son «españoles». Además, Gil Evans a menudo se refería a la grabación como un «disco español» (Stein Crease, 2001, p. 206). Miles Davis también creía (resulta que equivocadamente) que la grabación incluía música de Perú: «Contábamos con un disco de música peruana folklórica...», declaró en su autobiografía (Davis, 1989, p. 241), mencionando también después que, durante las sesiones de grabación de *Sketch*es, un trompetista estaba «intentando tocar una melodía mexicana» (Davis, 1989, p. 242). Iban a incluir también una pista brasileña, pero acabó quedando fuera del corte final.

Parece necesario aclarar algunas de esas declaraciones. La pista «brasileña» era "Song of our Country", basada en Bachianas Brasileiras, No. 2 («Aria: Canto da Nossa Terra») de Heitor Villa-Lobos. Sin embargo, el tema no se incluyó en el disco original de 1960. Se la incorporaría en reediciones posteriores, comenzando con Directions (1981), el disco recopilatorio doble de Miles Davis. Posteriormente se reeditó muchas veces más. Por otro lado, lo que Davis llama «música peruana» era la pista titulada «The Pan Piper» (cara 2 - pista 1). Algunos estudiosos y comentaristas, incluidos dos de los biógrafos de Gil Evans (Hicock, 2002, p. 108; Stein Crease, 2001, p. 209), se han equivocado al atribuir su fuente, quizás debido a la autobiografía de Davis, a una melodía peruana que cantaban vendedores ambulantes en los Andes. Nat Hentoff, más perspicaz o mejor informado (pues estuvo presente durante algunas de las sesiones de grabación), ya había observado en sus notas originales de la cubierta del disco que en la pista se utiliza «una melodía folklórica [que] Gil había oído en una grabación étnica». La fuente, identificada y analizada en detalle por Iván Iglesias (Iglesias, 2010, pp. 312-333), es «Alborada de Vigo», una melodía folklórica incluida en las grabaciones de campo de Galicia (España) realizadas por Alan Lomax y editadas en 1956 como parte del disco The Columbia World Library of Folk and Primitive Music.

Tampoco hay ninguna «melodía mexicana» en *Sketches*. Davis podría haberla confundido con una melodía popular presuntamente compilada por Carlos Chávez y que Davis y Evans usaron en el «Blues for Pablo» del disco *Miles Ahead* (1957). En la autobiografía, en la parte dedicada a comentar las sesiones de grabación de *Sketches*, la alusión de Davis a una «melodía mexicana» solo puede ser considerada un error freudiano cultural y geográfico, que confunde las categorías «española» y «mexicana». En todo caso, la fuente principal del «Blues for Pablo», tema cuyo título hace honor a un héroe caído en la Guerra Civil española de 1936-1939, es «Por la noche canta el cuco» (Iglesias, 2010, p. 306) de la obra *El sombrero de tres picos* (1919) del compositor Manuel de Falla. En ocasiones, «Blues for Pablo» se atribuye erróneamente (Hicock, 2002, p. 110) a la partitura de *El amor brujo* (1915) de este mismo

está basada en *El amor brujo*.

Pero aún hay más, en esta confusa gira musical mundial. Miles Davis sintió una conexión con la «negritud» de España que expresaban, según creía, las fuentes de la música de *Sketches*. Consideraba la pista «Saeta» (*Sketches*, cara 2 - pista 2) como una pieza difícil de interpretar debido a «todas esas escalas musicales árabes [la

compositor. Al mismo tiempo, volviendo todavía más confusa esta cuestión, la fuente de «Will o' the Wisp» (Sketches, cara 1 - pista 2), la pista que sigue a «Concierto», sí

saeta], escalas africanas que se pueden oír en ella. Modulan, doblan, retuercen, serpentean y se mueven por todos lados. Es como estar en Marruecos» (Davis, 1989, p. 242). Con respecto a «Solea» (*Sketches*, cara 2 - pista 3), Davis consideraba que estaba « cerca del sentimiento afroamericano del blues. Viene de Andalucía, por lo que su base se encuentra en África» (*ibid.*). No hace falta decir que los orígenes árabes no se encuentran en África, sino en Asia, que es prácticamente la única región del mundo

5. De la España festiva a la España mística: estar «desprovisto de toda emoción»

Aunque es una composición original, el adagio de Rodrigo ha sido vinculado con el género popular de la saeta (Wade, 2006, p. 273), la canción lúgubre y sin acompañamiento que se interpreta a menudo desde un balcón durante las procesiones de Semana Santa en Andalucía. Este no es el caso aquí, ya que, como mencionamos antes, dicho movimiento parece evocar el período barroco a través de la influencia de Stravinski. De cualquier modo, sea la fuente la saeta, sea la música barroca, lo interesante es que aquí se añade un tropo más al estereotipo de la España festiva: el de la España mística.

Así, el misticismo es lo que, al fin y al cabo, conecta el «Concierto» con el Concierto en un nivel profundo. Rodrigo debe su concepto de la música española en parte al hispanista francés Henri Collet. Autor de varios estudios sobre la polifonía

que Davis no menciona.

spañola y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

española, Collet había sido amigo y protector de Rodrigo en París, donde le presentó a Paul Dukas, principal maestro del español en Francia. Collet también fue uno de los impulsores principales de la idea de una España «mística», un país según él mejor representado por el espíritu de Castilla que por el de Andalucía (Llano, 2012, pp. 65-77). El mismo Rodrigo expresó su preferencia por las obras «castellanas» de Manuel de Falla, como *El retablo de Maese Pedro* (1923), antes que las de marcados andalucismos, como *El sombrero de tres picos* (Moreda Rodríguez, 2017, p. 52).

Es fácil imaginar a los entusiastas de la década de 1960 tomando en sus manos el LP de *Sketch*es en una tienda de discos y leyendo las fervientes notas de Nat Hentoff en la cubierta: «Un sonido y un sentimiento español inquietante y dramático impregna todas las obras de este disco». En realidad, esto ocurre. Ciertamente, Miles Davis también lo sintió. Según las notas de Hentoff, después de finalizar las sesiones de grabación de *Sketches*, Davis comentó a Evans: «Nuestro próximo compromiso de grabación será el silencio» (Hentoff, 1960, n. p.) «Cuando acabamos de trabajar en *Sketches of Spain*», afirma Davis en su autobiografía, «no había ya *nada* dentro de mí. Quedé desprovisto de toda emoción...» (Hentoff, 1960, p. 244).

6. La forma de llegar a los modernos

«The way to reach the moderns» es un folleto de la década de 1920 insertado en el periódico *New York American* en el que se aseguraba a los lectores que, a través de la publicidad, llegarían a un grupo de clientes a la última y que también eran amantes del jazz. Desde el tema *stride* de James P. Johnson de 1923, «You Got to Be Modernistic», en adelante, el jazz se promocionó a sí mismo explícitamente como modelo de modernidad y estilo urbano. En cambio, el *Concierto* de Rodrigo parece defender los valores tradicionales, sencillos y rurales. *Sketches* necesitaba gestionar esos dos tipos de valores. Algo de esto se logró a través de la cubierta del disco.

7. Un desvío catalán

La historia de cómo llegó a crearse *Sketch*es se ha contado en varias ocasiones. En pocas palabras, Davis desarrolló su amor por la música española gracias a la actriz Beverly Bentley, con quien tenía una relación. Ella había pasado tiempo en España filmando una película e, incluso, asistió a una fiesta de cumpleaños en honor a Hemingway, gran amante del país. En 1958, llevó una grabación de una antología de guitarra flamenca a los Estados Unidos como obsequio para Davis (Szwed, 2002, p. 207). En 1959, el trompetista también asistió a un espectáculo en Nueva York del *Ballet español*, dirigido por el bailarín mexicano Roberto Iglesias. Al regresar a su casa, se detuvo en una tienda y compró «todos los discos de flamenco que había allí» (Szwed, 2002, p. 207).

Consideremos ahora a Mark Rothko y el expresionismo abstracto. La cubierta

del disco, primer elemento físico con que se encontraba un potencial comprador en

los sesenta y elemento crucial de su promoción, incluye a Miles Davis evocando la

imagen de un matador con una trompeta (como personificación del estoque) sobre un

fondo de tres franjas. Esta iconografía evoca la bandera española, pero ejecutada con

el estilo expresionista abstracto de las pinturas de franjas o «multiformes» distintivas

de Mark Rothko, que aún estaban de moda en la década de 1960. En cualquier caso,

la obra parece representar dos espacios culturales diferentes y, aparentemente, opuestos: por un lado, la identidad nacional y la tradición (el matador, la bandera, etc.)

y, por otro, la modernidad (el expresionismo abstracto). Por cierto, el director de cine

Pedro Almodóvar, en las bandas sonoras de Tacones lejanos (1991) y La flor de mi

secreto (1995), también juega con esta dualidad al usar música de Sketches («Saeta»

y «Solea»), apuntando así a las raíces nacionales pero con un giro moderno potente.

Español, sí, pero, también, actual y a la moda: una forma de alcanzar a los modernos.

La genialidad de Sketches depende de esta dualidad oscilante, de la fluidez entre las

raíces y lo moderno, y de la inestabilidad formal que esto genera.

Unos meses después, en 1959, mientras visitaba Los Ángeles y con el apetito ya despierto por todo lo español, Davis oyó el *Concierto* de Rodrigo por primera vez. Su amigo y colega Joe Mondragon le hizo escuchar el disco, probablemente en la versión grabada por el virtuoso guitarrista Narciso Yepes (Iglesias, 2010, p. 309), y Davis quedó cautivado de inmediato. «Maldita sea, estas líneas melódicas son potentes. Supe justo en ese momento que tenía que grabarlo, porque se quedaron en mi cabeza» (Davis, 1989, p. 241). Efectivamente, lo grabó, pero Columbia Records, al ser Columbia, olvidó pedirle autorización a Rodrigo.

El compositor descubrió Sketches gracias a Tete Montoliu, el excepcional pianista catalán de jazz que era invidente. En 1960, Rodrigo, su hija Cecilia y el futuro esposo de esta, Agustín León Ara, habían quedado con Montoliu en un club de jazz de Madrid. El músico de jazz, quien afirma haber sido el primero en España en tener una copia de Sketches (Jurado, 1992, p. 18), informó con mucho entusiasmo a la familia Rodrigo acerca del disco. Pero el compositor, comprensiblemente, se enfureció con la compañía discográfica estadounidense por haber hecho uso de su música sin permiso (Moyano Zamora, 1999, p. 123), así que pidió a Montoliu que fuera a su casa y le llevara el disco para poder escucharlo. Así lo hizo el músico catalán, quien contó después que, además de sentirse molesto por el uso ilegal de su música, a Rodrigo no le gustó el arreglo de jazz que oyó (Jurado, 1998, p. 18). Con el tiempo, el compositor cambió de idea y llegó a aceptar esta y las posteriores grabaciones de jazz de su música, en parte porque se resolvieron las condiciones de uso legales (Ediciones Joaquín Rodrigo es ahora propietaria del arreglo de Gil Evans) y en parte porque estas versiones, lejos de borrar el concierto para guitarra original, ayudaron a difundirlo.

Montoliu recuerda que su relación con Rodrigo se remonta a sus primeras clases de piano con Petri Palou. Esta última era una amiga íntima del compositor Frederic Mompou, un viejo conocido de Rodrigo. Según los recuerdos de Montoliu recogidos en su autobiografía, Mompou le pidió consejo a Rodrigo sobre si Palou debería aceptar a ese joven estudiante ciego de gran talento (Montoliu). Rodrigo

BSERVATORIO

Le la lengua esnañola y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

respondió que la ceguera no debería suponer diferencia alguna, solo el talento y el potencial del estudiante. «Enseñarle a un estudiante ciego» le dijo Rodrigo a Mompou, según recuerda Montoliu, «no es ni más ni menos difícil [que enseñar a estudiantes videntes], solo se necesita la voluntad de hacerlo» (Jurado, 1998, p. 50).

A pesar de la deuda reconocida de Montoliu con Rodrigo por haberlo recomendado indirectamente a Petri Palou, iniciando su educación musical y ayudándolo a superar algunos de los obstáculos de su discapacidad, Montoliu siempre tuvo sentimientos encontrados con respecto al *Concierto* en particular y a la música de Rodrigo en general. Aun así, grabó la melodía del adagio para un disco japonés, aunque lo hizo con reticencias. «Mi *Aranjuez...* en la grabación japonesa», sostiene Montoliu, «no tiene nada que ver con el original. Es un fragmento de la melodía y, luego, improviso un blues. Me lo impusieron y no supe qué hacer con ello» (Jurado 1992, p. 18).

8. Apropiarse de la apropiación

La falta de entusiasmo de Montoliu por el adagio de Rodrigo y sus versiones jazzísticas constituye una excepción a lo que sintieron la mayoría de los músicos de jazz y el público español. Desde el principio, por contarlo brevemente, aceptaron «Concierto» como una expresión musical genuina del «jazz español», a pesar de que *Sketches*, con sus fusiones y confusiones culturales, presentaba una visión orientalista y extranjera de España. Quizás fuera así, pero, incluso desde el primer momento de la edición del disco, el público y los músicos españoles se apropiaron de este como si fuera propio, sin importar lo extranjeros y exóticos que resultaban sus tropos. En resumen, se apropiaron de la apropiación.

Tras el enorme triunfo de *Sketches* y, especialmente, de «Concierto», el tema principal del Adagio ha sido interpretado y grabado con gran éxito por docenas de músicos de jazz, entre los que se encuentran Don Hill, Chet Baker, Al Jarreau, Bobby

9. Una coda: la inconmensurabilidad

332).

(Manuel, 2016, p. 33; Zagalaz, 2012, pp. 33-54).

Como ocurre con los estereotipos sobre todo gran arte, *Sketches*, en última instancia, desafía todas las categorías. El disco es un éxito no solo por su resistencia a una definición, sino también por su fluidez taxonómica, su inestabilidad formal y su indefinición. Por supuesto, la hibridez es la esencia de toda creatividad y *Sketches* refleja completamente esta idea. La "criollización" siempre es fuente del trabajo creativo y de la localización de la cultura y el arte. Términos como «mestizaje, adulteración, corrupción» y muchos otros «términos de inconmensurabilidad», en palabras de John Szwed, deben verse bajo la luz positiva con que se perciben otros como «préstamo, influencia [...], montaje, fusión y *collage*» (Szwed, 2011, p. 20). *Sketches* se encuadra en medio de todas las categorías posibles: ¿cuál es su género? ¿Cuál es su identidad nacional como «disco español»? ¿Por qué se evita la guitarra en

Mcferrin y Chick Corea. De hecho, «Spain», el tema de Corea inspirado en la

colaboración entre Davis y Evans, se ha convertido en un identificador cultural del «jazz

español». Músicos, estudiosos y público lo consideran incluso uno de los pilares

fundamentales del «jazz flamenco», uno de los estilos de jazz propios de España

representación estadounidense del «carácter español» realizada por las obras de

Davis, Evans y Corea. No hace falta decir que la autenticidad es un mito (Llano, 2010,

pp. 1-15). Hasta cierto punto, los músicos de jazz y el público español ahora se ven a sí mismos a través de la obra de artistas extranjeros, como hicieron los compositores

españoles de los primeros años del siglo XX cuando adoptaron los modelos franceses

del carácter español (Llano, 2010, pp. 1-15). Si regresamos un momento a Almodóvar,

el hecho de que haya utilizado pistas de Sketches también hace pensar que él, como

español, se siente cómodo con los tropos extranjeros sobre España (Iglesias, 2010, p.

Por consiguiente, el jazz español «auténtico» es, en última instancia, la

BSERVATORIO

Le la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

una composición para guitarra? Además, las identidades peruana, mexicana, brasileña, árabe, marroquí, africana y negra se desintegran, fusionan y confunden por motivos artísticos o, incluso, con fines publicitarios: un matador presentado como una imagen de Rothko, y el expresionismo abstracto evocando corridas de toros. En parte es improvisado, pero, al mismo tiempo, es orquestado y grabado cuidadosamente con técnicas innovadoras en ese momento como el overdubbing. ¿Quién es el autor del «Concierto»? ¿Rodrigo? ¿Miles Davis? ¿Gil Evans? Mestizaje o adulteración, lo cierto es que *Sketches* no es puro ni auténtico; pero nadie puede decir que no sea genuino. Se basa en apropiaciones culturales y musicales, y los mismos españoles lo han adoptado como modelo a seguir. Al fin y al cabo, *Sketches* es arte inconmensurable.

Referencias

- Bhabha, Homi K. (1994). The Location of Culture. Nueva York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1996). «Culture's in Between». En *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall y Paul du Gay (eds.). Londres y Nueva Delhi: Sage, pp. 53-60.
- Chambers, Jack (1998). *Milestones: The Music and Times of Miles Davis* (reimpresión). Nueva York: Da Capo Press.
- Collet, Henri (1913). Le mysticisme musical espagnol au XVI e siècle. París: F. Alcan.
- Davis, Miles, y Quincy Troupe (1989). *Miles. The Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Harrison, Max (1997). «Sheer Alchemy for a While». *A Miles Davis Reader*. Bill Kirchner (ed.). Washington: Smithsonian Institution, pp. 74-103.
- Hentoff, Nat (1960). Anotaciones de Sketches of Spain. Columbia CS 7281.
- Hicock, Larry (2002). Castles Made of Sound. The Story of Gil Evans. Cambridge, MA: Da Capo.
- Iglesias Iglesias, Iván (2010). «Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)» Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

(DBSERVATORIO

■ de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Un

- Jurado, Miquel (1998). Tete. Quasi autobiografia. Barcelona: Proa.
- Jurado, Miquel, Tete Montoliu, Patrícia Gabancho. (1992). Tete Montoliu, Miquel Jurado (Diàlegs a Barcelona). Barcelona: Ajutament de Barcelona.
- Llano, Samuel (2010). «España en la vitrina: Maurice Ravel, el mito de la autenticidad y el neoimperialismo español en Latinoamérica». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11/1, 1-15
- Llano, Samuel. (2012). Whose Spain?: Negotiating «Spanish Music» in Paris, 1908-1929. Nueva York: Oxford University Press.
- Lomax, Alan (1956). *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music*. Vol. 4, «Spain». Columbia KL 216.
- Manuel, Peter (2016). «Flamenco Jazz: An Analytical Study». *Journal of Jazz Studies*, 11/2, 29-77.
- Moreda Rodríguez, Eva (2017). *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*. Nueva York: Oxford University Press.
- Moyano Zamorano, Eduardo (1999). Concierto de una vida: Memorias del Maestro Rodrigo Barcelona: Planeta.
- Said, Edward (1986). After the Last Sky: Palestinian Lives. Nueva York: Pantheon Books.
- Schuller, Gunther (1986). *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Nueva York: Oxford University Press.
- Stein Crease, Stephanie (2001). *Gil Evans: Out of the cool—His life and music*. Chicago: A Cappella.
- Szwed, John. (2002). So What: The Life of Miles Davis. Nueva York: Simon & Schuster.
- Szwed, John. (2011). «Metaphors of Incommensurability». *Creolization as Cultural Creativity*, Robert Baron y Ana C. Cara (eds.). Jackson, MS: University Press of Mississippi, 20-31.
- Wade, Graham (2006). Joaquín Rodrigo A Life in Music: Travelling to Aranjuez: 1901-1939. GRM Publications.
- Williams, Martin T. (1993). *The Jazz Tradition* (2^a ed. rev.). Nueva York: Oxford University Press.

77

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Yudkin, Jeremy (2008). *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop.*Indiana University Press.

Zagalaz, Juan (2012). «The Jazz–Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982». *Journal of Jazz Studies*, 8 (1), 33-54.

79

SERVATORIO de la lengua española y las culturas hisnámicas en los Estados Unidos

Reflejo de Joaquín Rodrigo y su música en la crítica estadounidense

Isabel Pérez Dobarro Concertista de piano

Resumen

La música de Joaquín Rodrigo ha gozado de un gran éxito y una presencia continuada en los Estados Unidos. Su obra más conocida, el Concierto de Aranjuez, ha sido objeto de todo tipo de arreglos para distintas instrumentaciones y estilos, y las principales orquestas americanas programan su obra con gran frecuencia (solo en el año 2019 más de sesenta formaciones estadounidenses incluyeron una pieza de Rodrigo en sus conciertos). Por ello, Joaquín Rodrigo ha despertado también el interés de la prensa de este país, a través de críticas, crónicas y entrevistas en distintos medios. Nuestra intención con este artículo es ofrecer un primer análisis sobre la evolución de la recepción crítica de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos hasta el año 1999, estudiando, para ello, una selección de publicaciones escritas entre las que se encuentran el New York Times, el Washington Post o el Chicago Tribune, entre otros. Tras nuestro estudio hemos comprobado que la recepción crítica de Rodrigo hace especial hincapié en la música para guitarra (en particular el Concierto de Aranjuez), destaca profusamente su ceguera y el carácter español de sus obras, y tanto alaba su maestría en la composición de sus piezas como, por lo general, aunque no en todos los casos, critica el conservadurismo de su lenguaje. Además, hemos comprobado la presencia de tópicos asociados a España, usados para describir su obra.

Palabras clave

Joaquín Rodrigo, recepción, crítica, Estados Unidos.

BSERVATORIO de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

1. Notas sobre la recepción crítica de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos

Definiendo la recepción de la música de Messiaen, Dingle y Fallon señalaban que "la recepción de un compositor consiste en lo que la posteridad recuerda y, por ello, influye mucho más en su música de lo que el compositor pueda controlar" (Dingle & Fallon, 2013, p. 277). En este análisis de lo que perdura o, por el contrario, de lo que la memoria colectiva olvida, la prensa juega un papel esencial, pues actúa como formador y archivo de opinión. Así, en aquellos casos en los que el público no tiene previo conocimiento o información detallada sobre un tema en particular, los medios de comunicación suponen una de sus principales fuentes, delimitando el contexto y la perspectiva con la que aprehenden un hecho específico, centrando su atención en determinados aspectos del mismo (Happer & Philo, 2013). Asimismo, la hemeroteca permite revisitar acontecimientos, recoger opiniones del pasado y comprobar su evolución. Por este motivo, creímos pertinente realizar una primera aproximación a la recepción crítica de la obra de la vida y obra de Rodrigo dentro de este trabajo conjunto que estudia su presencia en los Estados Unidos.

Este análisis se centra en las publicaciones de medios escritos estadounidenses llevadas a cabo en vida del compositor, remitiendo a futuros estudios la recepción contemporánea de su obra. La presente investigación, asimismo, está acotada a una selección de medios, a saber: The American Hebrew & Jewish Messenger, The American Israelite, The Atlanta Constitution, Atlanta Daily World, The Baltimore Afro-American, The Boston Globe, Chicago Defender, Chicago Tribune, The Christian Science Monitor, Hartford Courant, The Jewish Advocate, The Jewish Exponent, Los Angeles Times, Newsday, New York Amsterdam News, New York Times, New York Tribune, The Philadelphia Inquirer, Philadelphia Tribune, Pittsburgh Courier, Pittsburgh Post-Gazette, San Francisco Chronicle, The Wall Street Journal, y The Washington Post entre las fechas del uno de enero del año 1910 hasta el uno de

enero del 2000.¹ Para realizar la búsqueda y recopilación de fuentes empleé la base de datos de ProQuest – Historical Newspapers usando como palabra clave Joaquín Rodrigo o J. Rodrigo. La búsqueda emitió 486 resultados sobre los cuales se llevó a cabo el presente análisis.

Hemos dividido el estudio en tres partes: las primeras menciones a la música de Joaquín Rodrigo antes de la publicación de la grabación de Miles Davis Sketches of Spain, esencial en la difusión de la música del compositor en los Estados Unidos, un segundo bloque dedicado al salto a la fama del compositor en este país y por último su consolidación en las últimas dos décadas del siglo XX.

2. Rodrigo en E.E.U.U antes del Concierto de Aranjuez

Las primeras menciones a Rodrigo en la prensa estadounidense ya lo situaban entre los compositores españoles más destacados. Así, en la edición del 2 de diciembre de 1928 del New York Times (NYT), Raymond Hall incluye a Joaquín Rodrigo entre los compositores catalanes jóvenes más prometedores (Hall, 1928, p. 146). Este error geográfico (pues Rodrigo era valenciano) es subsanado en posteriores textos, donde no solo se señala el lugar de origen del compositor, sino que además se enfatiza el uso de folklore típico de la zona levantina:

La primera novedad española presentada esta temporada por Bartolomé Pérez Casas y su Orquesta Filarmónica fue un poema sinfónico, *Por la Flor del Lirio Azul*, del joven valenciano Joaquín Rodrigo. (...) El carácter va desde un brío colorido hasta el lirismo nostálgico. Es una pieza delicada, con un marcado carácter levantino, y al mismo tiempo personal, quitada alguna influencia del modernismo francés. Buen material, gusto y técnica a lo largo de la pieza. Es lo mejor que ha salido de la pluma de Rodrigo y lo reafirma en lo más alto de la joven España. El compositor ciego, presente, fue aclamado. (Hall, 1935b, p. X6)

Así, primero, se destaca el lugar de origen del compositor. A continuación, el color y lirismo evocador, características que repetirán muchas críticas posteriores.

¹ Si bien el compositor falleció el 6 de julio de 1999, se han incluido artículos hasta finales de ese año, por la presencia de obituarios y artículos de mayor extensión sobre él con motivo de la muerte del artista.

BSERVATORIO

Le la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

También, la fusión entre el folklore español y el modernismo francés conjugado con su buena técnica compositiva. Finalmente, se destaca su ceguera, característica diferenciadora y excepcional. Todos estos elementos vuelven a entrar en juego en una crítica de Hall de la interpretación de la *Zarabanda Lejana y Villancico* por parte de Enrique García Arbós dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Madrid, unos meses después:

La orquestación muestra el refinamiento armónico y elegancia de factura propios de un discípulo de Dukas, no se pierde el sutil aroma arcaico evocador del original. Particularmente, la sarabanda confirma la sensibilidad poética del joven compositor ciego de Valencia; su tratamiento muestra muchas analogías con la Pavana de Ravel (Hall, 1935a, p. X4).

A partir de este mismo año de 1935 comienzan a aparecer reseñas de conciertos donde se programan obras de Joaquín Rodrigo en territorio estadounidense. Los ejemplos más tempranos los encontramos, entre otros, en los anuncios del cancelado estreno de la *Per la flor del Iliri blau* (1935) y las exitosas *premieres* americanas del *Preludio del Gallo Mañanero* (1931) y la *Zarabanda Lejana y Villancico* (1937) a cargo del célebre pianista y director José Iturbi (Anon., 1935a, p. 11; Anon., 1935b, p. 52; Anon., 1935c, p. X5; Anon., 1937, p. 3; Many Recitalists, 1931, p. 138),² y los recitales del pianista Joaquín Nin-Culmell en el Town Hall de Nueva York (1936 y 1938) y en el Paine Hall de la Universidad de Harvard (donde se incluyeron una transcripción al piano de la mencionada *Zarabanda* y la *Siciliana*) (I.S., 1936, p. 18; Downes, 1938, p. 8; Anon., 1940, p. 5). En sus críticas, los periodistas estadounidenses ven a Rodrigo todavía como un desconocido para el público americano y lo incluyen dentro del Grupo de compositores de la República, sin destacada diferenciación (Brown, 1941, p. L6).

² Para un análisis detallado del proyecto del estreno de *Per la Flor de Lliri* por parte de José Iturbi ver Suárez-Pajares, Javier, «Notas sobre la recepción de Joaquín Rodrigo en los Estados Unidos» del presente volumen.

A finales de la década de los 40, sin embargo, un encargo de la Orquesta de Louisville, la cual en su temporada 48–49 había decidido cambiar el foco de su programación de intérpretes a compositores, sitúa a Rodrigo junto a alguno de los compositores más destacados de su tiempo, tales como Virgil Thomson o Darius Milhaud (Anon., 1948, p. f22). El resultado de esa comisión fue la pieza *Cuatro Madrigales Amatorios*, que tanto en su versión orquestal como de cámara gozó, a partir de ese momento, de gran popularidad en los Estados Unidos.

A pesar de la extraordinaria fama posterior del Concierto de Aranjuez, curiosamente había sido el Concierto de Estío para violín y orquesta el que había captado la atención del célebre crítico Harold Schonberg del NYT en el año 1952, en sendas críticas sobre la grabación de la obra por parte de Christian Ferras y la Conservatoire Orchestra bajo la dirección de George Enesco, y posteriormente en la interpretación del violinista Ruggiero Ricci con la Filarmónica de Nueva York en Carnegie Hall. Schonberg destaca "el ferviente lirismo, los coloridos ritmos españoles y la textura armónica conservadora" (Schonberg, 1952, p. X6)³ en su primera crítica, a lo que añade que "es una efectiva pieza de lucimiento" que evita "las derivaciones obvias del estilo de tango y castañuelas de club nocturno" y "aunque predominantemente conservadora, es una obra sincera y singular" (Schonberg, 1952, p. 15). Vemos aquí las ideas de lirismo y color ya presentes en artículos de los años 30. A esto se añade por primera vez el conservadurismo del lenguaje. Se ha de entender que en esta época, la "Escuela de Darmstadt", antítesis del estilo de Rodrigo, se hallaba en pleno apogeo.⁴ Por último, aparece el carácter derivativo, del cual la obra de Rodrigo se salva, un tópico constante en las críticas de la música española.

³ Todas las traducciones de las citas originales en inglés son obra de la autora de este estudio.

⁴ Se denomina Escuela de Darmstadt a la música serial escrita en los años 50 por compositores como Nono, Boulez Maderna, Stockhausen y promocionada por ellos en la ciudad alemana durante esos años. La denominación proviene de una conferencia de Luigi Nono titulada "Die Entwicklung der Reihentechnik" (el desarrollo de la técnica serial).

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

El Concierto de Aranjuez llega a la crítica analizada en el año 1955 a través de la grabación de London con Narciso Yepes donde también se incluyen las Noches en los Jardines de España de Manuel de Falla. Se indica que la obra se sustenta "orgullosa, con una especie de dignidad española con un matiz moro" (Cassidy, 1955, p. h4). Como se puede observar, aparecen aquí numerosos tópicos asociados con el exotismo español y la influencia musulmana, reincidentes en buena parte de la recepción crítica americana.

En abril y mayo de 1957, Joaquín Rodrigo realiza su primer viaje a los Estados Unidos, en compañía de su esposa, la pianista Victoria Kahmi. Tras dar unas conferencias en Puerto Rico se trasladan a Nueva York, donde, además de tratar cuestiones editoriales, se dedican "a la vida social" de la mano de Carlos Suriñach y Andrés Segovia (Laredo Verdejo, 2011, pp. 337-338). Del segundo viaje, al año siguiente, encontramos evidencias en la prensa escrita. Así, se recogen las conferencias-concierto del maestro bajo el título "La música contemporánea española" en distintas ciudades y su asistencia al estreno de la Fantasía para un Gentilhombre por Andrés Segovia junto a la Orquesta de San Francisco (Anon., 1958a, p. 30). El Washington Post, con motivo de estos eventos, entrevista al compositor, destacando su ceguera y su estilo musical, que Rodrigo describe como un "intento de capturar el espíritu de los siglos XVI, XVII y XVIII en España y (...) ponerlo en música pero no tradicional española, pues lo modernizo e intelectualizo" (Salem, 1958, p. 1). Con motivo de esta gira, el Boston Globe dedica un breve artículo al "compositor español ciego (como empieza a ser conocido) en su sección Cosas Curiosas del Mundo (Anon., 1958b, p. 12).

A pesar del aparente éxito del estreno de la *Fantasía para un Gentilhombre*, este apenas se menciona en la prensa analizada, figurando únicamente la interpretación de Segovia en su grabación jubilar de 1959 (Salzman, 1959, p. 1). No obstante, a partir de este momento, se convierte en una obra tocada frecuentemente

BSERVATORIO

• de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

en los teatros americanos que hace, junto al *Concierto de Aranjuez*, que el nombre de Rodrigo se asocie definitivamente a la guitarra.

3. Sketches of Spain y el Concierto de Aranjuez

En 1960, la grabación de Sketches of Spain por parte de Miles Davis y Gil Evans, la cual incluye un arreglo del segundo movimiento del Concierto de Aranjuez, catapulta la fama de Rodrigo mucho más allá del ámbito de la música clásica. La alta calidad de la reorquestación hace que el prestigioso crítico de jazz Tony Gieske afirme que el arreglo es "único" y que Gil Evans "se ha metido en la mente de Rodrigo" en una simbiosis reforzada por su común admiración por "Debussy, Ravel y el primer Stravinsky" (Gieske, 1960, p. 1). Con el éxito de la grabación, el Adagio se incluye en todo tipo de medios, desde anuncios de televisión hasta películas. Y así, a raíz de esta inusitada fama, la obra del compositor español se convierte en referente en el repertorio de cualquier guitarrista. Victor Messer lo incluye en su recital en Carnegie Hall en octubre de 1960 (Anon., 1960, p. 36), el dúo de guitarras de Ida Presti y Alexandre Lagoya programa el Menuetto Pomposo en el Town Hall (Ericson, 1961, p. 43), Renata Tarrago realiza el estreno del Concierto de Aranjuez en Filadelfia en 1962 (Singer, 1962, p. 67) y Alirio Díaz interpreta el Aranjuez con la Filarmónica de Nueva York en 1970 (Ericson, 1970, p. 33), solo por mencionar algunos ejemplos de la época.

No obstante, dos solistas destacan sobre el resto: Andrés Segovia y Narciso Yepes. El primero sobresale en la *Fantasía Para un Gentilhombre*, a él dedicada, mientras que el segundo es referente tanto en la *Fantasía para un Gentilhombre* como en el *Concierto de Aranjuez*. La *Fantasía* se describe como "una obra deliciosa, un provocativo desarrollo de temas del compositor del siglo XVII de Gaspar Sanz" (Ericson, 1963, p. 127), aunque algunos críticos atacan su "pomposidad" (Salzman, 1959, p. 1).

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Por otra parte, las críticas al *Concierto de Aranjuez* son en su inmensa mayoría muy positivas, indicando que "los guitarristas clásicos deben estar agradecidos a Joaquín Rodrigo por darles el maravilloso Concierto de Aranjuez" (Pleibel, 1969, p. t30). Junto a Segovia y Yepes, jóvenes guitarristas como John Williams, Julian Bream, Ángel Romero o Christopher Parkening comienzan a interpretar obras de Rodrigo, de las cuales serán extraordinarios exponentes en las siguientes décadas (Henahan, 1968, p. D26).

Pero sin duda uno de los eventos más significativos de esta década fue el encargo por parte de Los Romeros a Rodrigo para que les compusiera un concierto para cuatro guitarras y orquesta en 1967. El *Chicago Tribune* y el *New York Times* se hicieron eco del estreno del *Concierto Andaluz* con la San Antonio Symphony, dirigida por Victor Alessandro (Anon., 1967, p. f12; Ericson, 1967, p. 59). El LP posterior con el *Concierto Andaluz* y el de *Aranjuez* recibe sin embargo desiguales críticas, que calificaban el concierto como "un intento de Rodrigo de recapturar el ambiente de guitarra y orquesta de su anterior pieza, aunque no lo consigue. Las melodías son agradables, pero sin personalidad. Aún así no cabe duda de la maestría empleada" (Pleibel, 1969, p. t30).

La obra vocal de Rodrigo (en particular los *Cuatro Madrigales Amatorios*) se convierte en una referencia del repertorio español en los Estados Unidos en los años 60. Dos voces lideran este interés por su programación: Victoria de los Ángeles y Montserrat Caballé. La primera ya gozaba de una consagrada carrera en los Estados Unidos, mientras, la segunda, había causado sensación en su debut en la Metropolitan Opera en el papel de Lucrezia Borgia (Sullivan, 1965, p. 525). Victoria de los Ángeles incluye las obras de Rodrigo en su concierto en el Harvard Square Theater, del que el *Boston Glob*e destaca su interpretación de *De los Álamos Vengo Madre* (Miller, 1963, p. 17), en el Philadelphia All Star Concert, en la National Academy of the Arts en 1963 (Schloss, 1963, p. 11) y en el Orchestra Hall de Chicago, concierto que recibe una crítica laudatoria en el *Chicago Tribun*e, aunque llena de tópicos y clichés sobre

España (aparecen desde la procesión de la Virgen de la Macarena a encierros taurinos) (Cassidy, 1964, pp. 1-b1). La prensa también se hace eco de la presencia de piezas de Rodrigo en su reconocida grabación *Cantos de España* junto a la Paris Conservatoire Orchestra dirigida por Frühbeck de Burgos (Anon., 1963, p. 143). Montserrat Caballé, por su parte, recibe críticas positivas de su grabación de obras de Montsalvatge y Rodrigo (ODEON ASDL 833). Las piezas de este último son ensalzadas por los críticos americanos, que las describen como "deliciosas a nivel individual" (Ericson, 1965, p. X21), "difíciles, dramáticas y no tan derivativas como los historiadores hacen creer" (Willis, 1966, p. g12). Otras pioneras en la programación de la música vocal de Joaquín Rodrigo en Estados Unidos fueron Audrey Nossaman, Martina Arroyo, Phyllis Curtin, Mattiwilda Dobbs, Carolyn Smith-Meyer, Susan Larson, Roberta Peters, Lewis Segal, Ok-Ja Lim y Veronica Tyler.

Repertorios como el de piano o arpa captan la atención de los críticos estadounidenses, aunque en menor medida. Así, se destaca el recital de música española de Gonzalo Soriano en Town Hall, donde interpreta en primicia las *Tres Sonatas de Castilla* descritas como "piezas de lucimiento bien escritas para el instrumento enriquecidas por el lenguaje idiomático" (B.J., 1955, p. 21). Posteriormente, Mavina Leshock interpreta en el Philadelphia Art Alliance las *Estampas Andaluzas* de Rodrigo ("atmosférico" es el adjetivo que se le da a los *Barquillos de Cádiz*) (Singer, 1965, p. 25). Asimismo, en una semblanza realizada por Raymond Hall para el *New York Times* sobre Alicia de Larrocha, se destaca su compromiso con los compositores españoles contemporáneos, entre ellos Rodrigo (Ericson, 1966, p. 87).

En cuanto al repertorio para arpa, la Orquesta de Filadelfia realiza el estreno del *Concierto-Serenata* bajo la dirección de Ormandy con Marilyn Costello, miembro de la formación, como solista en 1964, aunque no sería hasta la interpretación, años más tarde, por parte del reconocido arpista Nicanor Zabaleta cuando la pieza obtiene significativos triunfos. Paul Hume la define en el *Washington Post* como un concierto

(DBSERVATORIO

■ de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

"placentero, amigable de cuando en vez, coloreado con ritmos inusuales y punzantes momentos armónicos. Aunque esté escrito con mucha maestría para el solista y otras voces solistas de la orquesta tiene un material muy escaso. Solo tocándolo con la elegancia de Zabaleta puede ser agradable" (Hume, 1972, p. B11).

Por último, se ha de señalar que en la década de los sesenta, el camino iniciado por Miles Davis tiene su seguimiento en el ámbito del jazz, en particular a través del Modern Jazz Quartet, quienes convirtieron su arreglo del *Adagio del Concierto de Aranjuez* en un imprescindible de su repertorio. Destaca su interpretación en la recepción del Presidente Nixon al Sha de Irán en 1969. El *Washington Post-Times Herald* indica que "el plato fuerte (del evento) fue el *Adagio del Concierto de Aranjuez*, una obra en tres movimientos del compositor contemporáneo español ciego Joaquín Rodrigo. El movimiento tiene una belleza majestuosa, quizás reminiscente de un lamento español o himno (...) la interpretación recibió el mayor aplauso de la jornada y el presidente sonrió ampliamente al final de la pieza" (Hollie, 1969, p. 1). De nuevo la belleza del concierto y la ceguera del artista son códigos que reaparecen asociados a la figura del compositor.

Con esta dilatada presencia en los Estados Unidos a través del repertorio de guitarra, voz, piano y arpa, así como de los frecuentes arreglos de jazz del *Concierto de Aranjuez*, Rodrigo se implanta como "uno de los maestros creadores de la nueva música española" (Darrah, 1962, pp. 1-c9) con una música que "nunca deja de maravillar" (Ericson, 1963, p. 127).

En los años 70, la música de Rodrigo comienza a programarse de manera continuada en espectáculos de danza española en Estados Unidos. De gran importancia es la Compañía de José Greco y sus Bailarines y Nana Lorca y su Flamenco Dance Theater (Steinfirst, 1970, p. 13). Esta práctica fue adoptada posteriormente por compañías locales, tales como el Boston Ballet, la cual incluyó el *Concierto de Aranjuez* en su espectáculo del 12 al 14 de febrero de 1975 (Anon., 1975, p. 1).

4. El Compositor del Concierto de Aranjuez

En sus últimas décadas de vida, la fama internacional del *Concierto de Aranjuez* singulariza a Rodrigo y supera al resto de sus obras y actividad. De hecho, la mayoría de las críticas se refieren a él como "el compositor del Concierto de Aranjuez". Tal es su notoriedad, que autores como Robert Sherman afirman "que su segundo movimiento ha casi adquirido un estatus de tema pop" (Sherman, 1980, p. CN15) y otros como Kozinn afirman que es "no solo el más frecuentemente interpretado y grabado concierto del pequeño repertorio de la guitarra, sino que es una de las pocas composiciones para este instrumento (...) que han entrado en el repertorio orquestal" (Kozinn, 1981, p. GU27).

También a esta década corresponde el estreno del Concierto Madrigal para dos

guitarras y orquesta, en el Hollywood Bowl en julio de 1970. Por fallos del sistema de

amplificación, el resultado no es el deseable, no obstante, no impide una crítica

positiva de la obra definida como "encantadora, conservadora (de manera

legítimamente retrospectiva), repetitiva, sombría" (Bernheimer, 1970, p. a8). Otro

estreno de la época, aunque más modesto, fue la inclusión de los Tres viejos aires de

danza en los West Side Orchestral Concerts de julio de 1973 (Shepard, 1973, p. 43).

también realiza un arreglo donde se permite "una mayor libertad y alejamiento de la

clásica" (Davis, 1976, p. 62). A él se suman el guitarrista Laurindo Almeida (cuyo

arreglo encuentra sus orígenes en las frecuentes colaboraciones del músico con el

Modern Jazz Quartet) y el trompetista y cantante Herb Alpert. Kart en su crítica al

trabajo de este último en el Chicago Tribune habla de la "americanización del

concierto" que ha tenido lugar a través de todas estas versiones (Kart, 1979, pp. 1-

Siguiendo el ejemplo de Miles Davis y del Modern Jazz Quartet, Jim Hall

BSERVATORIO

The la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unido

d3).

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

De cerca le sigue la *Fantasía para un Gentilhombre*, que sin alcanzar la fama del *Concierto*, tuvo una notable repercusión en los Estados Unidos en esas décadas. Las otras obras de guitarra y orquesta (el *Concierto Andaluz* para cuatro guitarras y orquesta y el *Concierto Madrigal*) fueron programadas con cierta asiduidad, en buena parte, por el impulso que a ellas le dieron Los Romeros. Asimismo, nuevos cantantes incorporan el repertorio vocal de Rodrigo en sus recitales. Tal es el caso de Anne Turner, Judith Caldwell, Linda Schurman y Marni Nixon. La programación de los *Madrigales Amatorios* parece una característica común a casi todos ellos. Sorprende que, mientras la tendencia en épocas anteriores era la de enmarcar la música de Rodrigo dentro de repertorios estrictamente españoles, o como un subconjunto distintivo dentro del recital, en la mayoría de estas programaciones la música de Rodrigo se individualiza y se programa junto a obras tan dispares como piezas de Schubert, Stravinsky o Walton (Horowitz, 1980, p. 45).

Los hitos musicales en Estados Unidos en estas últimas décadas de la vida de Joaquín Rodrigo incluyen el estreno del *Concierto Pastoral* para flauta y orquesta, encargo de James Galway y el *Concierto como un Divertimento* para violonchelo y orquesta, dedicado y compuesto para Julian Lloyd Webber.

En la crítica del estreno *Concierto Pastoral* en el *Washington Post*, Paul Hume señala los "ecos del retablo de Falla, tanto en la delicada partitura para los vientos como las puntiagudas ideas melódicas y armónicas. También aquí había algunos pasajes rápidos, intrincados y espectaculares en la escritura para flauta y orquesta" (Hume, 1980, p. F9). He aquí uno de los códigos que aparecen constantemente en la contextualización de la música de Rodrigo: su enraizamiento en la música de Falla, con el fin de establecer una línea de continuidad. Así el propio Hume indica "que el espíritu de España y su fragancia están unidos a dos obras: el *Concierto de Aranjuez* y el *Sombrero de Tres Picos*" (Hume, 1981, p. B11).

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

Por otro lado, el *Concierto como un divertimento* es un encargo de Julian Lloyd Webber. La crítica lo describe como "un concierto romántico español, melodioso y lírico, una pieza muy agradable que debería añadirse al repertorio de violonchelo" (Robins, 1984, p. C39). Asimismo, recibe notable atención el proceso de composición de la obra. En una entrevista a Lloyd Webber, el chelista describe la colaboración con Rodrigo y cómo a pesar de la barrera del idioma, ambos lograron crear una obra maravillosa de la que el chelista se sentía muy orgulloso (Reich, 1987, p. K8).

Por último, en el repertorio de piano, hasta entonces relativamente desconocido en comparación con el de guitarra o voz, la grabación de Gregory Allen (con Anton Nel en el repertorio de cuatro manos) de la obra completa para este instrumento juega un papel fundamental en su diseminación. Así, Joseph McLellan alaba el proyecto indicando que "refuerza el peso de Rodrigo" (McLellan, 1992, p. G4) mientras que Lesley Valdés califica las obras de "encantadoras" (Valdés, 1992, p. 40).

El fallecimiento de Joaquín Rodrigo el 6 de julio de 1999 provoca que todos los principales periódicos estadounidenses incluyan un obituario del compositor. Así el Washington Post reza un día más tarde:

Joaquín Rodrigo, compositor del *Concierto de Aranjuez* (que se ha convertido en una de las piezas más conocidas del repertorio clásico del siglo XX) ha fallecido. Ciego desde la infancia escribió el concierto en 1939. Sus temas románticos, reminiscentes del pasado árabe español lo han convertido en una obra favorita del público (...) ha sido considerado como uno de los mejores compositores de su país gracias al éxito del concierto. Otra obra conocida es la *Fantasía para un Gentilhombre*, también para guitarra (Anon., 1999, p. B6).

En este breve pasaje, podemos observar ya alguna de las ideas recurrentes al analizar la recepción de Rodrigo en Estados Unidos: compositor del *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasía para un Gentilhombre*, ciego y uno de los artistas españoles más relevantes.

El obituario del *New York Times*, bajo el título "Joaquín Rodrigo, 97, maestro de la música española", se expresaba en términos similares:

Joaquín Rodrigo, una figura esencial en la música clásica española, cuya cautivadora obra maestra *Concierto de Aranjuez* ha inspirado docenas de interpretaciones en todo el mundo, incluyendo una versión jazz de Miles Davis, murió el martes en su casa de Madrid. Tenía 97 años. Maestro Rodrigo, tal y como se llamaba usualmente al compositor ciego, escribió 26 obras para la guitarra y ayudó a que el instrumento alcanzara un lugar central en los teatros. Su *Concierto de Aranjuez*, en tres movimientos, es su obra más tocada, y hay sobre unas 50 grabaciones de la misma en el mercado en la actualidad (Goodman, 1999, p. B9).

Observamos códigos muy similares al artículo anterior. No obstante, un mes más tarde, el *New York Times* le dedica un artículo mucho más extenso firmado por el compositor Pablo Zinger, en el que este hace un repaso detallado de su obra, afirmando en conclusión que Rodrigo merece ser considerado como uno de los más grandes compositores españoles del siglo XX (Zinger, 1999, p. 2).

5. Conclusiones

La presencia de Rodrigo en la prensa de los Estados Unidos ha sido continuada. Si bien entre los años 30 y 60 está se limitaba a breves menciones sobre conciertos en el extranjero (con alguna excepción) y grabaciones, a partir de *Sketches of Spain* de Miles Davis y otros músicos de jazz, junto con la actividad de Los Romeros, Segovia, Yepes, Williams y Parkening en guitarra, Montserrat Caballé y Victoria de los Ángeles en el canto, o Julian Lloyd Webber en el violonchelo, Joaquín Rodrigo alcanza un amplio reconocimiento y difusión en los Estados Unidos.

Las descripciones del compositor y de su obra suelen girar en torno a unos tópicos que se mantienen a lo largo del tiempo: ciego, español, maestro, guitarra, que adquieren mayor o menor énfasis dependiendo de la época (mientras que en sus primeras menciones todos los artículos mencionaban su ceguera, posteriormente el foco estaba en su maestría, orquestación, colorido, etc.). A pesar de que la mayoría de las críticas son favorables, en ciertas ocasiones se critica su conservadurismo y

simpleza de material. No obstante, en todas las reseñas analizadas subyace una admiración hacia su técnica compositiva y su consideración como el más grande compositor español tras Manuel de Falla.

Referencias

- Anon. (1935a). Music: Robin Hood Dell Concerts. *The Jewish Exponent* (1887-1990) (July 19), p. 11.
- Anon. (1935b). The Philadelphia Inquirer Public Ledger (1934-1969), (July 21), p. 52.
- Anon. (1935c). Program Schedule for the Week. *The New York Times (1923-Current file)*, (July 21), p. X5.
- Anon. (1937). The Philadelphia Inquirer Public Ledger (1934-1969), (August 14), p. 3.
- Anon. (1940). "MUSIC.: PAINE HALL JOAQUIN NIN-CULMELL." *Daily Boston Globe* (1928-1960), (January 13), p. 5.
- Anon. (1948). "Music Notes." Chicago Daily Tribune (1923-1963), Oct 17, p. f22.
- Anon. (1958a). "Music Notes." The New York Times (1923-Current file), (March 25), p. 30.
- Anon. (1958b). "Odd Items from Everywhere." *Daily Boston Globe (1928-1960)*, (June 05), p. 12.
- Anon. (1960). "Victor Messer Gives Recital." New York Times (1923-Current file), (October10), p. 36.
- Anon. (1963). "Artists from Spain." The New York Times (1923-Current file), (April 28), p. 143.
- Anon. (1967). "Music Notes." Chicago Tribune (1963-1996), (November 12), p. f12.
- Anon. (1975). "The Boston Ballet presents..." *The Boston Globe (1960-1988)*, (January 26), p. 1.
- Anon. (1999). "Obituaries." The Washington Post (1974-Current file), (July 07), p. B6.
- Bernheimer, M. (1970) "Rodrigo Premiere at Bowl." Los Angeles Times (1923-1995), (August 01), p. a8.

BSERVATORIO

• de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unic

- B. J. (1955). "Soriano Presents Recital for Piano." *The New York Times (1923-Current file)*, (March 02), p. 21.
- Brown, Ray C. (1941). "Spanish Influence Traced in New Book." *The Washington Post* (1923-1954), (November 09), p. L6.
- Calcraft, R. and Matthews, E. (2016), Joaquín Rodrigo: Voice and Vision, Bath: CMC.
- Calcraft, R., (ed.). (2013). *Joaquín Rodrigo Catálogo*, revisión de R. Calcraft, Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.
- Cassidy, C. (1955). "Records: Music from Scala, Spain, Stravinsky Milstein, Weber, and Corsica." *Chicago Daily Tribune* (1923-1963), (April 17) p. h4.
- Cassidy, C. (1964). "On the Aisle: Victoria De Los Angeles an Enchantress when She Finally Gets Around to Spain." *Chicago Tribune* (1963-1996), (March 16), p. 1-b1.
- Cavia, María Victoria (2008). "Música y músicos españoles en Estados Unidos: 1950-60". En Suárez-Pajares, Javier. *Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música* española de los años cincuenta. Valladolid: SITEM-Glares.
- Clark, W. A. (2018). Los Romeros: Royal Family of the Spanish Guitar. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- Darrah, D. (1962). "Intellectual Life is Strong under Franco: It Exists Only Among Small Minority." *Chicago Daily Tribune* (1923-1963), (December 26), p. 1-c9.
- Davis, S. Peter S. (1976). "Thrummers Who Survive in an Electric Era." *New York Times* (1923-Current file), (April 18), p. 62.
- Dingle, C. & Fallon R. (2013). "Perspectives on Reception." En Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception. Taylor & Francis Group, p. 277.
- Downes, O. (1938). "Spanish Pianist Heard in Recital: Joaquín Nin-Culmell Presents His Native Music in a Town Hall Program Old Works Are Included Compositions Range From the 16th Century to Pieces by the Modernist Albeniz Variety of Compositions Sameness of Style Noted Albeniz Music is Played." *The New York Times* (1923-Current file), (February 26), p. 8.

- Ericson, R. (1961). "Music: For Two Guitars: Ida Presti and Alexandre Lagoya Play Wide-Ranging Program in Town Hall." *New York Times (1923-Current file)*, (November 08), p. 43.
- Ericson, R. (1963). "Disks: Away from the Beaten Path: Apocalypse More Familiar." *The New York Times (1923-Current file)*, (September 22), p. 127.
- Ericson, R. (1965). "Disks: You Hold Your Breath when Caballe Sings." *The New York Times* (1923-Current file), (December 26), p. X21.
- Ericson, R. (1966). "In the Granados Tradition." *The New York Times (1923-Current file)*, (January 02), p. 87.
- Ericson, R. (1967). "Vienna Needs One Now: Double Career Vienna Needs One Commissions." *The New York Times* (1923-Current file), Dec 31, p. 59.
- Ericson, R. (1970). "Russian-Spanish Theme Marks First Promenades of the Season." New York Times (1923-Current file), (May 28), p. 33.
- Ferrer C., J. (2015). Del Hollywood Bowl a los Festivales de España: José Iturbi o Bienvenido, Mister Marshall. En E. Bengochea Tirado, et al. Relaciones en conflicto. Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la historia. Valencia: Universitàt de València-Asociación de Historia Contemporánea.
- Gieske, Tony, (1960). "Accent on Jazz." *The Washington Post, Times Herald* (1959-1973), (August 14), p. 1.
- Goodman, A. (1999). "Joaquin Rodrigo, 97, Master of Spanish Classical Music." *The New York Times (1923-Current file)*, (July 08), p. B9.
- Hall, R. (1928). "Vocal Art in Italy: La Scala Sees 'Cream' Taken for America-Argentinians Resent Bar on Foreigners." *The New York Times (1923-Current file)*, (December 02), p. 146.
- Hall, R. (1935a). "Novelties in Madrid: Contrasting the Trends in Newer Works of Contemporary Spanish Composers." The New York Times (1923-Current file), Aug 18, p. X4.
- Hall, R. (1935b). "Some Spanish Novelties." *The New York Times (1923-Current file)*, (April 21), p. X6.

BSERVATORIO

de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados l

- Henahan, D. (1968). "The 'Newer Breed' of Guitarists." *New York Times (1923-Current file)*, (May 12), p. D26.
- Happer, C. & Philo G. (2013). The Role of the Media in the Construction of Public Belief and Social Change. *Journal of Social and Political Psychology* 1(3).
- Hollie, I. (1969). "Jazz Elite." *The Washington Post, Times Herald* (1959-1973), (October 22), p. 1.
- Horowitz, J. (1980). "Music: Debuts in Review: Anne Turner, Soprano, Performs Schubert Set Julian Byzantine, Guitarist from Royal Conservatory Namyun Kim, Violinist from South Korea." *The New York Times* (1923-Current file), (February 24), p. 45.
- Hume, P. (1972). "Symphony: Four Sizes." *The Washington Post, Times Herald* (1959-1973), (February 23), p. B11.
- Hume, P. (1980). "Galway's Golden Flute." *The Washington Post* (1974-Current file), (May 15), p. F9.
- Hume, P. (1981)."National Symphony." The Washington Post (1974-Current file), (February 25), p. B11.
- I.S. (1936). "Debut by Nin-Culmell." New York Times (1923-Current file), (January 25),p. 18.
- Kamhi, V. (1995). De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo (1ª ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, colección Memorias de la Música Española, 1986.
- Kamhi, V. (1992). *Hand in hand with Joaquín Rodrigo: my life at the maestro's side.*Translation by Ellen Wilkerson. Pittsburgh (Pennsylvania): Latin American Literary Review Press.
- Kart, L. (1979). "A 'Rise' to Renewed Popularity: Herb Alpert Strikes Gold without the Brass." *Chicago Tribune* (1963-1996), (October 28), p. 1-d3.
- Kozinn, A. (1981). "The Concerto Warhorse that Guitarists Love." *New York Times* (1923-Current file), (February 15), p. GU27.
- Krenn, M. L. (2005). Fall-Out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War. The University of North Carolina Press.

- Laredo Verdejo, C. (2011), *Joaquín Rodrigo*. Institució Alfons el Magnànim: Diputació de Valencia.
- Many Recitalists (1931). Programs of the week: Wozzeck in New York—Revival of L' Oracolo—. The New York Times (1923-Current file), (November 22) p. 138.
- McLellan, J. (1992). "Classical Recordings: Stringing Together a More Complete View of Joaquin Rodrigo." *The Washington Post (1974-Current file)*, (October 25), p. G4.
- Miller, M. (1963). "Victoria De Los Angeles Best in Spanish Music." *Boston Globe* (1960-1988), (January 24), p. 17.
- Pleibel, F. (1969). "Classical LPs: Alla Breve." Los Angeles Times (1923-1995), (February 16), p. t30.
- Reich, H. (1987). "Music: Julian, the Cellist this Lloyd Webber Star Lights the Concert Stage." *Chicago Tribune* (1963-1996), (July 05), p. K8.
- Robins, W. (1984). "Record Capsules" Newsday (1940-1990), (March 01), p. C39.
- Rodrigo, C. & León Ara, A. (2019), *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos,* Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid.
- Salem, R. (1958). "Blind Pianist Rodrigo Plays His Own Music." *The Washington Post and Times Herald* (1954-1959), (April 13), p. 1.
- Salzman, E. (1959). "Records: Segovia: Golden Jubilee Album Features Guitar Music by Contemporary Composers". *The New York Times (1923-Current file)*, (February 22), p. 1.
- Singer, S. L. (1962). "Chamber Symphony, Canadian Ballet, Tucker at Academy." *The Philadelphia Inquirer Public Ledger* (1934-1969), Mar 18, p. 67.
- Singer, S. L. (1965). "Pianist in Recital of Spanish Music." *The Philadelphia Inquirer Public Ledger* (1934-1969), (February 03), p. 25.
- Schloss, E. H. (1963). "Miss de los Angeles displays superb gifts." *The Philadelphia Inquirer Public Ledger (1934-1969)*, (January 18), p. 11.
- Schonberg, Harold C. (1952). "Records: Bizet: 'The Pearl Fishers' Makes first disk appearance." *The New York Times* (1923-Current file), May 18, p. X6.

- Schonberg, Harold C. (1952). "Ricci 'Pop' Soloist at Carnegie Hall." The New York Times (1923-Current file), (October 04), p15.
- Shepard, R. (1973). "Going Out Guide." The New York Times (1923-Current file), July 09, p. 43.
- Sherman, R. (1980). "A Symphony Series at the Cost of a Film: MUSIC." New York Times (1923-Current file), (January 27), p. CN15.
- Steinfirst, D. (1970). "Greco, dancers show versatility" Pittsburgh Post-Gazette, Sun-Telegraph (1960-1978), (March 23), p. 13.
- Sullivan, D. (1965). "For Caballé it was like fire." The New York Times, (December 12), p. 525.
- Valdés, L. (1992) "Joaquin Rodrigo Piano Works, Shanice Wilson, Dave Brubeck." Philadelphia Inquirer (1969-2001), (January 02), p. 40.
- Willis, T. (1966). "Records: Kodaly, The Budapest Children's Choir, and a Bel Canto Caballe." Chicago Tribune (1963-1996), (January 16), p. 12.
- Zinger, P. (1999). "A Composer Who found Strength in an Inner Vision: Joaquin Rodrigo, Who was Blind and Wrote His Music in Braille, was a Prolific Individualist. MUSIC He found Strength in an Inner Vision." The New York Times (1923-Current file), (August 29), p. 2.

Números publicados / Published issues

Disponibles en/available at: http://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/es/informes

Informes del Observatorio/Observatorio Reports

- Luis Fernández Cifuentes. Lengua y literatura en los Estados Unidos: tres momentos estelares / Hispanic Language and Literature in the United States: Three Decisive Moments (En español: 001-05/2014SP; in English: 001-05/2014EN). Mayo/May 2014
- 2. Nancy Rhodes e Ingrid Pufahl. Panorama de la enseñanza de español en las escuelas de los Estados Unidos. Resultados de la encuesta nacional / An Overview of Spanish Teaching in U.S. Schools: National Survey Results (En español: 002-06/2014SP; in English: 002-06/2014EN). Junio/June 2014
- 3. Andrés Enrique Arias. *El judeoespañol en los Estados Unidos / Judeo-Spanish in the United States.* (En español: 003-09/2014SP; in English: 003-09/2014EN). Septiembre/September 2014
- David Fernández-Vítores. El español en el sistema de Naciones Unidas / Spanish in the United Nations System. (En español: 004-10/2014SP; in English: 004-10/2014EN). Octubre/October 2014
- 5. Carmen Silva-Corvalán. La adquisición del español en niños de tercera generación / The acquisition of Spanish by third generation children. (En español: 005-11/2014SP; in English: 005-11/2014EN). Noviembre/November 2014
- Susanna Siegel (coord.). Reflexiones sobre el uso del inglés y el español en filosofía analítica / Reflexions on the use of English and Spanish in analytical philosophy. (En español: 006-12/2014SP; in English: 006-12/2014EN). Diciembre/December 2014
- 7. Erin Boon y Maria Polinsky. Del silencio a la palabra: El empoderamiento de los hablantes de lenguas de herencia en el siglo XXI / From Silence to Voice: Empowering Heritage Language Speakers in the 21st Century. (En español: 007-01/2015SP; in English: 007-01/2015EN). Enero/January 2015
- 8. Isaac Diego García, Miguel Álvarez-Fernández, Juan Luis Ferrer-Molina. Panorama de las relaciones entre los Estados Unidos, España e Hispanoamérica en el campo del Arte Sonoro/ Overview of the Relationship among the United States, Spain and Hispanic America in the Field of Sound Art. (En español: 008-02/2015SP; in English: 008-02/2015EN). Febrero/February 2015
- Silvia Betti. La imagen de los hispanos en la publicidad de los Estados Unidos / The Image of Hispanics in Advertising in the United States (En español: 009-03/2015SP; in English: 009-03/2015EN). Marzo/March 2015

100

BSERVATORIO

• de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

- Francisco Moreno Fernández. La importancia internacional de las lenguas / The International Importance of Languages. (En español: 010-04/2015SP; in English: 010-04/2015EN). Abril/April 2015
- 11. Sara Steinmetz. *Harvard hispano: mapa de la lengua española / Hispanic Harvard: a Map of the Spanish Language* (En español: 011-05/2015SP; in English: 011-05/2015EN). Mayo/May 2015
- 12. Damián Vergara Wilson. Panorama del español tradicional de Nuevo México / A Panorama of Traditional New Mexican Spanish (En español: 012-06/2015SP; in English: 012-06/2015EN). Junio/June 2015
- Glenn A. Martínez. La lengua española en el sistema de atención sanitaria de los Estados Unidos / Spanish in the U.S. Health Delivery System (En español: 013-09/2015SP; in English: 013-09/2015EN). Septiembre/September 2015
- 14. Sara Steinmetz, Clara González Tosat, y Francisco Moreno Fernández. Mapa hispano de los Estados Unidos – 2015 / Hispanic Map of the United States – 2015. (En español: 014-10/2015SP; in English: 014-10/2015EN). Octubre/October 2015
- Domnita Dumitrescu. Aspectos pragmáticos y discursivo del español estadounidense / Pragmatic and Discursive Aspects of the U.S. Spanish. (En español: 015-11/2015SP; in English: 015-11/2015EN). Noviembre/November 2015
- 16. Clara González Tosat. Cibermedios hispanos en los Estados Unidos / Hispanic Digital Newspapers in the United States. (En español: 016-12/2015SP; in English: 016-12/2015EN). Diciembre/December 2015
- Orlando Alba. El béisbol: deporte norteamericano con sello hispanoamericano / Baseball: a U.S.
 Sport with a Spanish-American Stamp. (En español: 017-01/2016SP; in English: 017-01/2016EN). Enero/January 2016
- 18. Manel Lacorte y Jesús Suárez-García. Enseñanza del español en el ámbito universitario estadounidense: presente y futuro / Teaching Spanish at the University Level in the United States. (En español: 018-02/2016SP; in English: 018-02/2016EN). Febrero/February 2016
- Jorge Ignacio Covarrubias. El periodismo en español en los Estados Unidos / Spanish-language Journalism in the United States. (En español: 019-03/2016SP; in English: 019-03/2016EN). Marzo/March 2016
- 20. Marta Puxan Oliva. Espacios de fricción en la literatura mundial / Frictions of World Literature. (En español: 020-04/2016SP; in English: 020-04/2016EN). Abril/April 2016
- 21. Gabriel Rei-Doval. Los estudios gallegos en los Estados Unidos / Galician Studies in the United States (En español: 021-05/2016SP; in English: 021-05/2016EN). Mayo/May 2016
- 22. Paola Uccelli, Emily Phillps Galloway, Gladys Aguilar, y Melanie Allen. Lenguajes académicos y bilingüismo en estudiantes latinos de los Estados Unidos / Academic languages and bilingualism

cas en los Estados Unidos

- in U.S. Latino Students (En español: 022-06/2016SP; in English: 022-06/2016EN). Junio/June 2016
- 23. María Fernández Moya. Los Estados Unidos, un mercado prometedor para la edición en español / The United States, a promising market for Spanish-language publishing. (En español: 023-09/2016SP; in English: 023-09/2016EN). Septiembre/September 2016
- 24. Daniel Martínez, Austin Mueller, Rosana Hernández Nieto, y Francisco Moreno Fernández (dir.). Mapa hispano de los Estados Unidos 2016 / Hispanic Map of the United States (En español: 024-10/2016SP; in English: 024-10/2016EN). Octubre/October 2016
- 25. Igone Arteagoitia, Marleny Perdomo, Carolyn Fidelman. Desarrollo de la lectoescritura en español en alumnos bilingües. / Development of Spanish Literacy Skills among Bilingual Students (En español: 025-11/2016SP; in English: 025-11/2016EN). Noviembre/November 2016
- 26. Winston R. Groman. El canon literario hispánico en las universidades estadounidenses / The Hispanic Literary Canon in U.S. Universities (En español: 026-12/2016SP; in English: 026-12/2016EN). Diciembre/December 2016
- 27. Clara González Tosat. La radio en español en los Estados Unidos / Spanish-Language Radio in the United States (En español: 027-01/2017SP; in English: 027-01/2017EN). Enero/January 2017
- 28. Tamara Cabrera. El sector de la traducción y la interpretación en los Estados Unidos / The Translating and Interpreting Industry in the United States (En español: 028-02/2017SP; in English: 028-02/2017EN). Febrero/February 2017
- 29. Rosana Hernández-Nieto. Francisco Moreno-Fernández (eds.). Reshaping Hispanic Cultures. 2016 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship. Vol. I. Literature and Hispanism (En español: 029-03/2017SP). Marzo 2017
- 30. Rosana Hernández-Nieto y Francisco Moreno-Fernández (eds.). Reshaping Hispanic Cultures. 2016 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship. Vol. II. Language Teaching (En español: 030-04/2017SP). Abril 2017
- 31. Francisco Moreno-Fernández. Variedades del español y evaluación. Opiniones lingüísticas de los anglohablantes / Varieties of Spanish and Assessment. Linguistic Opinions from Englishspeakers (En español: 031-05/2017SP; in English: 031-05/2017EN). Mayo/May 2017
- 32. María Luisa Parra. Recursos para la enseñanza de español como lengua heredada / Resources Teaching Spanish as a Heritage Language (En español: 032-06/2017SP; in English: 032-06/2017EN). Junio/June 2017
- 33. Rosana Hernández-Nieto. La legislación lingüística en los Estados Unidos / Language Legislation in the U.S. (En español: 033-09/2017SP; in English: 033-09/2017EN). Septiembre/September 2017

BSERVATORIO

de la lorroua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos

- 34. Francisco Moreno-Fernández. Geografía léxica del español estadounidense. A propósito del anglicismo / Lexical Geography of U.S. Spanish. About Anglicism (En español: 034-10/2017SP; in English: 034-10/2017EN). Octubre/October 2017
- 35. Rosana Hernández-Nieto, Marcus C. Guitérrez, y Francisco Moreno-Fernández (dir). Mapa hispano de los Estados Unidos 2017 / Hispanic Map of the United States 035-11/2017SP; in English: 035-11/2017EN). Noviembre/November 2017
- 36. Esther Gimeno Ugalde. *El giro ibérico: panorama de los estudios ibéricos en los Estados Unidos /*The Iberian Turn: an overview on Iberian Studies in the United States. (En español: 036-12/2017SP; in English: 036-12/2017EN). Diciembre/December 2017
- 37. Francisco Moreno Fernández. *Diccionario de anglicismos del español estadounidense* (En español: 037-01/2018SP). Enero/January 2018
- 38. Rosalina Alcalde Campos. De inmigrantes a profesionales. Las migraciones contemporáneas españolas hacia los Estados Unidos / From Immigrants to Professionals: Contemporary Spanish Migration to the United States. (En español: 038-02/2018SP; in English: 038-02/2018EN). Febrero/February 2018
- Rosana Hernández Nieto, Francisco Moreno-Fernández (dir.). Reshaping Hispanic Cultures. 2017
 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship. Vol. I. Literatura e hispanismo (En español: 039-03/2018SP). Marzo/March 2018
- 40. Rosana Hernández Nieto, Francisco Moreno-Fernández (dir.). Reshaping Hispanic Cultures. 2017 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship. Vol. II. Spanish Teaching / Enseñanza de español (En español: 040-04/2018SP). Abril 2018
- 41. Andrés Enrique-Arias, Evolución de los posgrados de español en las universidades estadounidenses / The Evolution of Graduate Studies in Spanish in American Universities (En español: 041-05/2018SP; in English: 041-05/2018EN). Mayo/May 2018
- 42. Luis Javier Pentón Herrera, Estudiantes indígenas de América Latina en los Estados Unidos / Indigenous Students from Latin America in the United States (En español: 042-08/2018SP; in English: 042-08/2018EN). Augusto/August 2018
- 43. Francisco Moreno Fernández (ed.). El español de los Estados Unidos a debate. U.S. Spanish in the Spotlight (En español: 043-09/2018SP; in English: 043-09/2018EN). Septiembre/September 2018
- 44. Rosana Hernández y Francisco Moreno Fernández (dir.). Mapa hispano de los Estados Unidos 2018 / Hispanic Map of the United States 2018. (En español: 044-10/2018SP; in English: 044-10/2018EN). Octubre/October 2018

- 45. Esther Gimeno Ugalde. Panorama de los Estudios Catalanes en los Estados Unidos / Catalan Studies in the United Studies (En español: 045-11/2018SP; in English: 045-11/2018EN). Noviembre/November 2018
- 46. Silvia Betti. Apuntes sobre paisaje lingüístico. Un paseo por algunas ciudades estadounidenses / Notes on Linguistic Landscape: A Look at Several U.S. Cities. (En español: 046-12/2018SP; in English: 046-12/2018EN). Diciembre/December 2018
- 47. Rosana Hernández. Legislación lingüística en los Estados Unidos. Análisis nacional / Language Legislation in the U.S. A Nationwide Analysis. (En español: 047-01-2019SP; in English: 047-01/2019EN). Enero/January 2019
- 48. Kate Seltzer y Ofelia García. Mantenimiento del bilingüismo en estudiantes latinos/as de las escuelas de Nueva York. El proyecto CUNY-NYSIEB / Sustaining Latinx Bilingualism in New York's Schools: The CUNY-NYSIEB Project. (En español: 048-02/2019SP; in English: 048-02/2019EN). Febrero/February 2019
- 49. Francisco Moreno Fernández (ed.). Hacia un corpus del español en los Estados Unidos. Debate para la génesis del proyecto CORPEEU. (En español: 049-03/2019SP) Marzo/March 2019.
- Rosana Hernández y Francisco Moreno-Fernández (eds.). Reshaping Hispanic Cultures. 2018
 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship. Vol. I. Literature. (En español: 050-04/2019SP) Abril/April 2019.
- 51. Rosana Hernández y Francisco Moreno-Fernández (eds.). Reshaping Hispanic Cultures. 2018 Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship. Vol. II. Linguistics, Communication and Sociology in the Hispanic World. (En español: 051-05/2019SP) Mayo/May 2019.
- 52. Clara González Tosat. Cibermedios hispanos en los Estados Unidos 2019: evolución, calidad e impacto. / Hispanic Digital Newspapers in the U.S., 2019: evolution, quality, and impact. (En español: 052-06/2019SP; in English 052-06/2019EN) Junio/June 2019.

Estudios del Observatorio/Observatorio Studies

- 53. José María Albalad Aiguabella. Periodismo hispano en los Estados Unidos: análisis de cuatro modelos referentes. / Hispanic journalism in the United States: analysis of four key models. (En español: 053-09/2019SP; in English: 053-09/2019EN) Septiembre/September 2019.
- 54. José María Albalad Aiguabella. La apuesta de *The New York Times* por el mercado hispanohablante (2016-2019): luces y sombras de un proyecto piloto. / The *New York Times*' Bet on the Spanish-speaking Market (2016-2019): Highs and Lows of a Pilot Project. (En español: 054-10/2019SP; in English: 054-10/2019EN) Octubre/October 2019.



© Instituto Cervantes at the Faculty of Arts and Sciences of Harvard University

HARVARD CULTY OF ARTS AND SCIENCE