

España en la música de Isidro Maiztegui. Herencia, ideología y migración

María Fouz Moreno

Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo
mariafouzmoreno@hotmail.com

Resumen

La Guerra Civil española, primero, y las consecuencias derivadas de la misma, después, causaron un gran impacto en la sociedad argentina, especialmente entre aquellos artistas que simpatizaban con ella o apoyaban a los vencidos. En este ambiente no es de extrañar que diferentes compositores argentinos, en algunos casos descendientes de emigrantes españoles, quisieran dejar constancia de su ascendencia a través de su quehacer como homenaje o expresión de apoyo hacia los republicanos. Tal es el caso de Isidro Maiztegui.

La decisión de Isidro Maiztegui (Guaaleguay, 1905 – Mar del Plata, 1996) de unirse a la corriente hispanista de la música argentina desde la década de los treinta está motivada por diversos factores, entre los cuales se encuentran su ascendencia, su ideología y su vinculación con los exiliados y con la colectividad gallega de migrantes asentados en Buenos Aires. Dentro de este particular contexto, estudiaremos la influencia de la cultura española en la producción musical de Maiztegui a lo largo de su trayectoria compositiva, un influjo que se enriquece cuando el compositor se asienta temporalmente en España en la década de los cincuenta y entra en contacto con la realidad cultural del país.

Palabras clave: Isidro Maiztegui, música argentina, música española, música gallega, música y migración.

Spain in the music of Isidro Maiztegui. Legacy, ideology and migration

Abstract

The Spanish Civil War, first, and its consequences, afterwards, caused a great impact on Argentine society, especially among the artists who sympathized with it or supported the defeated. In this environment it is not strange that different Argentine composers, in some cases descendants of Spanish immigrants, would like to register their ancestry in their works as a tribute or an expression of support towards the Republicans, this is the case of Isidro Maiztegui.

The decision of Isidro Maiztegui (Guaaleguay, 1905 - Mar del Plata, 1996) to join in the Hispanist trend of Argentine music since the thirties is motivated by several factors, among which are his ancestry, his ideology and his relationship with the exiles and the Galician community of migrants settled in Buenos Aires. In this particular context, we are going to

study the influence of the Spanish culture in the musical production of Maiztegui throughout his trajectory as composer. This influence is enriched when the composer settles temporarily in Spain in the fifties and gets in contact with the cultural reality of the country.

Keywords: Isidro Maiztegui, Argentine music, Spanish music, Galician music, Music and migration.

1. Isidro Maiztegui ante la cultura española

En la música argentina siempre abundaron las referencias a la música española, ya sea mediante los textos, los títulos o los recursos musicales empleados, sin embargo, estas crecen, sobre todo, a partir de la segunda parte de la década de 1930. La Guerra Civil española es uno de los acontecimientos bélicos internacionales que más conmoción causa en ciertos sectores del campo artístico e intelectual argentino. Como apunta Dora Schwarztein "la izquierda intelectual argentina encontró a partir de la guerra de España una nueva identidad y fue uno de los sucesos europeos que más impactó sobre ella" (2001, 104). La guerra, unida a la llegada masiva de exiliados españoles a Argentina, provoca un destacado movimiento de solidaridad con la República española.

De esta manera, como apunta Julio Ogas, entre 1939 y 1949 los compositores académicos argentinos incrementan las alusiones y referencias a la cultura española en sus obras debido a diversos factores entre los que destacan: la ascendencia familiar, la afinidad estética a compositores españoles como Manuel de Falla u otros exiliados en el país, y, sobre todo tras la Guerra Civil, por la simpatía política e ideológica con el bando republicano y como reconocimiento "de los valores intelectuales de los poetas exiliados, apresados o muertos por el régimen franquista" (Ogas 2005, 92).¹ Dentro de este particular contexto, en el caso de Isidro Maiztegui los aspectos biológicos, estéticos e ideológicos tienen una influencia directa en el acercamiento que realiza en su obra a la cultura española, en general, y a la cultura gallega, en particular, desde la década de los treinta hasta el final de su vida.

En este sentido, es importante resaltar que su condición de hijo de inmigrantes españoles y, sobre todo, su ascendencia gallega es muy importante en el desarrollo de una especial sensibilidad hacia esta colectividad asentada en Argentina, con la que se vinculará estrechamente. Maiztegui recibe las primeras referencias sobre la cultura gallega por medio de la figura materna, una cultura que redescubre en su juventud al participar de la actividad musical de diferentes asociaciones gallegas de Buenos Aires, sobre todo a través de la dirección de coros gallegos.

A este aspecto hay que añadir que su inserción en el ambiente cultural e intelectual de izquierdas de Buenos Aires influye de manera significativa en muchas de las actividades en las que participa y en su vínculo con la comunidad española. De igual modo, la actividad de Maiztegui como compositor de música cinematográfica y de teatro lo acerca a muchos artistas españoles que se habían exiliado en Argentina tras el estallido de la Guerra Civil, como es el caso de los actores Margarita Xirgu, Amalia Sánchez Ariño, Enrique A. Diosado y Alberto Closas, el escenógrafo Gori Muñoz y el escritor Alejandro Casona.

1. Ver también Ogas 2010.

Además de esta afinidad ideológica, es importante tener en cuenta la influencia que los músicos e intelectuales españoles exiliados o emigrados ejercen en la recuperación o en la nueva visión de España que se crea desde Argentina. En lo musical, por ejemplo Manuel de Falla se va a convertir en el gran referente y su música, donde se cruzan esos valores de modernidad estética e ideológica con la tradición, va a ser tomada como modelo por muchos compositores argentinos, entre ellos el propio Maiztegui. En el caso particular de la cultura gallega, los intelectuales exiliados vieron en el nuevo contexto un espacio cultural donde mantener y reivindicar dicha cultura desde una clara postura nacionalista, que en Galicia era censurada. En estos años Maiztegui se vincula con personalidades de relieve del galleguismo del exilio como José Suárez o Luis Seoane, que se convierten en personajes de importancia dentro de la cultura argentina.

El influjo de la cultura y la música hispana, en el sentido amplio del término, en la producción musical de Maiztegui se incrementa y adquiere una especial relevancia durante los años en los que el compositor reside en España (1954-1969), un tiempo en el que conoce de primera mano la realidad social y cultural del país. Debemos mencionar que la decisión de asentarse en España en 1954 está influenciada por la decadencia de la industria cinematográfica de Argentina, principal sustento del compositor, y el auge en el que se encontraba el cine español. Asimismo, Maiztegui se ve favorecido por la facilidad de residencia que suponía la existencia del “Decreto de 16 de abril de 1948”, por el que se otorga a los ciudadanos argentinos igualdad de trato a los españoles, a efectos de “carácter laboral y previsión social”.² Dicho decreto se enmarca dentro de las relaciones y pactos estratégicos que se establecieron entre el gobierno argentino y el franquista a finales de los años cuarenta y cincuenta.

En España, Isidro Maiztegui es testigo directo tanto de la ligera apertura del régimen franquista en los años cincuenta y sesenta, como de la renovación artística que paulatinamente se va produciendo en el panorama español. Además, Maiztegui se pone en contacto con los intelectuales galleguistas que habían permanecido en España tras la Guerra Civil –muchos de los cuales habían tenido relación con la colectividad gallega de Buenos Aires– y que impulsaron la estrategia culturalista como una forma de resistencia ante la represión franquista, lo que hace despertar aún más la conciencia galleguista del compositor. Por lo tanto, el hecho de componer música de tendencia hispanista dentro del territorio español es un aspecto que se erige como una marca diferenciadora respecto al resto de compositores argentinos que llevaron a cabo esta práctica.

Finalmente, cabe mencionar que, aunque Maiztegui retorna a Argentina a finales de la década de los sesenta, continúa manteniendo esa conexión con España, sobre todo con el galleguismo peninsular, y así se refleja en su obra. En los siguientes apartados, nos centraremos en el estudio de la manifestación de la cultura española dentro de la música de concierto del compositor. Así, analizaremos la influencia de la música y la literatura española en la producción musical de Maiztegui y, dentro de ella, nos centraremos en el estudio del compromiso que el compositor adquiere con la cultura gallega a través de su obra.

En el corpus musical que mencionaremos a continuación, se evidencia la preocupación del compositor por que el artista tome conciencia de las circunstancias que rodean su actividad y así reflejarlo en su producción musical. En otras palabras, Maiztegui considera que la

2. “Decreto de 16 de abril de 1948”. *Boletín Oficial del Estado* n° 133, 12 de mayo de 1948, 1866.

composición debe traducir ese "mundo interior" del artista y darle forma en su obra, no obstante, este debe estar conectado con el contexto que lo rodea, así la composición debe ser un medio para:

expresarse en el sentido de decir (de acuerdo al material que utilizar), su vivencia personal espiritual; eso implica tener una concepción del mundo y tener conocimiento de los fenómenos sociales, políticos, culturales y de todo orden que se está viviendo. Y que en general el artista los intuye por su propia sensibilidad.³

2. La presencia de España en la producción musical de Isidro Maiztegui

Isidro Maiztegui comienza su acercamiento a la cultura española en Argentina en la década de los treinta a partir del empleo de textos de autores españoles en sus canciones. A comienzos del siglo XX se inicia dentro de la canción de cámara argentina un movimiento de revalorización de la lengua castellana, frente al gusto imperante por lo francés heredado del romanticismo argentino. Esta tendencia se consolida notablemente a finales de la década de los treinta, sobre todo a partir de la Guerra Civil española (González Barroso 2005). Maiztegui se une a esta corriente y musicaliza, desde finales de 1930 hasta la década de 1960, numerosos poemas de diferentes escritores españoles pertenecientes a generaciones muy diversas. La siguiente tabla refleja dicho acercamiento de Maiztegui a la literatura española desde Argentina y la continuidad de esta afinidad ya en España:

Tabla 1 / Canciones de Isidro Maiztegui con poesías de autores españoles.

	INSTRUMENTO	AÑO	OBRA	AUTORES
ARGENTINA	Voz	1937	"Cuando yo me muera"	Federico García Lorca
	Voz, flauta	1945	<i>Del amor y Soledad</i>	Juan Ramón Jiménez Gil Vicente Pedro Salinas Luis de Góngora Antonio Machado Garcilaso de la Vega Luis Cernuda
ESPAÑA	Voz, guitarra	1961	<i>Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español). En homenaje a Miguel Hernández</i>	Miguel Hernández
	Voz, piano	1957	"Lenguaje sin sombra"	Palma Pradillo
		1960	"Ha nacido Madre (villancico)"	
			"Gaitas y pastores"	
	ca. 1960	"Nana para el hijo de un carpintero"	Jesús López Pacheco	
		"Junto al río Manzanares"		
		"Nana de la fuente de los leones"	José Hierro	
	"La llama"	José Hierro		

3. "Isidro Maiztegui, compositor", ca. 1981, entrevista de origen desconocido facilitada por la Orquesta Sinfónica de Mar del Plata, 5-6.

ESPAÑA	Voz, piano	ca. 1960	“En una tarde de desengaño y pena”	Rafael Morales
			“Sin tus labios, amor”	Fernando Montejano
		1961	“Flores amarillas”	Ana de Pombo
			“¡Ay! de mí”	
		1963	“Como el mar”	Miguel Ángel García Brera
		1964	“Canción 10” (de <i>Ora marítima</i>)	Rafael Alberti
			“Canción 17” (de <i>Ora marítima</i>)	
			“Sin niño”	Rosalía de Castro
			“Qué pasa ó redor de min?”	
		1965	“Al niño enfermo”	Miguel de Unamuno
		1968	“Longa noite de pedra”	Celso Emilio Ferreiro
			“Tempo de chorar”	
		1994	<i>Seis poemas galegos de Federico García Lorca</i>	Federico García Lorca

Estas composiciones no son las únicas en las que Maiztegui usa textos de autores españoles, sino que también se sabe de la existencia de otras obras hoy extraviadas o que no llegaron a concluirse. Se pueden mencionar entre las canciones no localizadas la “Nana del niño malo” (ca. 1960), que remite al poeta Rafael Alberti, y entre las inconclusas “¡Oye, hijo mío, oye!” (ca. 1960) y “Cantemos a las flores” (1961) que llevan texto de José Luis Hidalgo, o “Verde puro, sin azul” (1965), con letras de Miguel de Unamuno.

La importancia del factor político e ideológico dentro de la tendencia hispanista del compositor queda patente desde su primera obra: la primera canción que compone, “Cuando yo me muera” con texto de García Lorca, se enmarca dentro de un acto de homenaje a este poeta realizado en 1937, al poco tiempo de su muerte. Una prueba más de la gran conmoción que el fusilamiento de Lorca –quien había estado años antes en países como Argentina y Uruguay– provoca entre la intelectualidad de la América hispana.

En efecto, como indica Marcela González, el impacto que produce su muerte en la sociedad argentina trae como consecuencia la aparición de un “*corpus* de canciones que ha mantenido vivo el ideario lorquiano” (González Barroso 2012, 11). La fecha de composición de la canción de Maiztegui, junio de 1937, nos lleva a afirmar que él es el primer compositor argentino en crear una canción con texto de Lorca, aunque hasta el momento se consideraba que las *Seis canciones de Federico García Lorca* del compositor Juan José Castro, compuestas en 1938, eran la primera obra con texto del poeta (González Barroso 2012, 11).

El origen de esta canción se enmarca en el “Homenaje de escritores y artistas a García Lorca” que la poeta y recitadora argentina Mony Hermelo organiza en el año 1937, en pleno desarrollo de la Guerra Civil española. El homenaje consiste en dos recitales, celebrados el 23 de junio en el Teatro Corrientes de Buenos Aires y el día 26, del mismo mes, en la Sala del Ateneo de Montevideo, en los que intervienen importantes intelectuales comprometidos de la época. La partitura de Maiztegui está publicada en un cuaderno, editado por Norberto Frontini, donde se recogen todas las contribuciones de los participantes.

Como apunta Alonso Montero, el recital no solo pretendía ser un homenaje a Lorca sino también una forma de adhesión a la causa republicana (1998, 31). Así, al final, incluye un

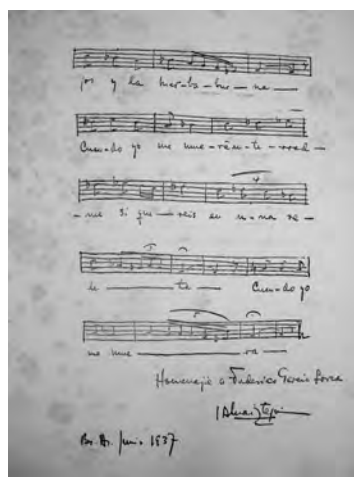
texto, bajo el título "Colofón", en el cual se ilustra de forma clara el propósito principal de la publicación:

Este cuaderno de homenaje dedicado a la memoria de *Federico García Lorca*, fue organizado por NORBERTO FRONTINI en ocasión de los recitales poéticos de la ilustre artista MONY HERMELO. Él es la expresión patética del dolor de cuantos quieren y admiran su magnífica creación y en particular de los auténticos intelectuales y artistas del Río de la Plata ante la muerte del esclarecido poeta y la tremenda tragedia del pueblo español.

Que permanezca como una voz sudamericana, nítida y peraltada, de protesta y, por siglos, como testimonio de la deshonra definitiva de los que, moral y materialmente, le asesinaron. [...] Que él se adueñe del corazón de quienes le leyeren (Alonso Montero 1998).⁴

La publicación contiene, por un lado, escritos de adhesión al homenaje firmados por numerosos artistas y asociaciones de diferentes ámbitos, y, por otro, colaboraciones individuales, sobre todo poemas y dibujos, entre las que sobresale la aportación musical de Isidro Maiztegui. Así, se unen a este homenaje importantes artistas argentinos y uruguayos, como Horacio Coppola, Conrado Nalé Roxlo, Juan Carlos Castagnino, Juan L. Ortiz, Ricardo Molinari, Raúl González Tuñón, Sabat Ercasty y Luisa Luisi, entre muchos otros. Destaca, asimismo, la presencia de numerosos artistas españoles, algunos de origen gallego, comprometidos con la causa republicana, como Luis Seoane, Maruja Mallo, Federico Rivas, Xavier Bóveda, Eduardo Blanco-Amor, Antonio Machado, Rafael Alberti, M^a Teresa de León y Luis Cernuda (Alonso Montero 1998).

El compositor se suma a la causa con la canción "Cuando yo me muera" sobre el texto del poema "Memento" del propio Federico García Lorca, el cual forma parte de las "Viñetas flamencas" recopiladas en el poemario *Poema del cante jondo* (1921).



Imágenes 1 y 2 / Partitura de "Cuando yo me muera" de Isidro Maiztegui, publicada en *Homenaje a Federico García Lorca* de 1937 (Hermelo y Frontini 1937). Ejemplar original conservado en la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

4. Los destacados pertenecen al original.

Maiztegui selecciona un poema de Lorca cuyo tema principal es la muerte, pero en el que también se refleja el interés del poeta hacia la música y la naturaleza, en donde destaca la referencia al viento como metáfora de libertad. “Cuando yo me muera” es una pequeña composición para voz sola que sobresale por el tratamiento modal empleado a partir de la combinación de los modos frigio y mixolidio, lo cual alude sonoramente a lo español. Esta alusión se refuerza en el último terceto de esta soleá⁵ donde se remarca la oposición que propone la poesía entre el viento y la muerte, a través del empleo de giros melódicos claramente frigios y la presencia de una cadencia final que retoma el modo mixolidio.

Ejemplo 1 / “Cuando yo me muera”, cc. 20-32, partitura transcrita de la publicación *Homenaje a Federico García Lorca*.⁶

La participación de Maiztegui en este tipo de actos y su colaboración con intelectuales exiliados hace que el compositor sea declarado, durante la Guerra Civil, artista no grato por parte del Gobierno Español de los sublevados con sede en Burgos. A este hecho se refiere el artículo titulado “El Gobierno de Burgos dio a la publicidad una lista de artistas y escritores argentinos no gratos”, publicado en el número 934 de la revista *Imparcial Film* del 15 de septiembre de 1938:

Según una noticia que nos ha sido comunicada por la oficina de informaciones de la Cinepress, el gobierno nacionalista de Burgos, como represalia por la solidaridad demostrada por un numeroso grupo de artistas y autores argentinos con el gobierno de la República española, ha dado a la publicidad un decreto por el cual se prohíbe, dentro del territorio ocupado por Franco, la exhibición de películas en que intervengan dichos intérpretes, como así la representación de obras teatrales o musicales debidas a los autores puestos en el “Index” por el gobierno de Burgos, quien, además, siempre de acuerdo a la información que nos ha sido suministrada, ha publicado una lista de los artistas, autores y compositores considerados “non gratos”.⁷

En el listado figura el nombre de Maiztegui junto al de otros músicos, como David Ducler, Alfredo Malerba, Cauvilla Prim, Alberto Soifer y A. Merico. Además, aparece un amplio listado

5. La soleá es una combinación métrica característica de la lírica andaluza, formada por tres versos de arte menor con rima asonante entre el primer y tercer verso. Asimismo, es un palo flamenco de carácter melancólico que suele estar compuesto en compás de tres por ocho. Ver Rodríguez Baltanás 2001.

6. Todos los ejemplos contenidos en el presente artículo fueron transcritos por la autora del mismo a partir de diferentes fuentes.

7. “El Gobierno de Burgos dio a la publicidad una lista de artistas y escritores argentinos no gratos”. 1938. *Imparcial Film*, Año XXII (934), 15 de septiembre, 1. Documento facilitado por la Hemeroteca Municipal de Madrid.

de destacados artistas y autores vinculados, entre otros ámbitos, con el mundo del espectáculo, como Libertad Lamarque, Margarita Xirgu, Francisco Petrone, Armando Discépolo, Xavier Bóveda y un largo etcétera.

La segunda obra en la que Maiztegui emplea textos de escritores españoles es *Del amor y Soledad* para canto y flauta, compuesta en 1945, con la que se inserta de lleno en la corriente de rescate y uso de textos de poetas españoles en la canción de cámara que existe entonces en Buenos Aires. Así, en una misma composición reúne ocho poemas de autores españoles pertenecientes a épocas muy distantes en el tiempo, tal y como se puede apreciar en la siguiente tabla.⁸

Tabla 2 / *Del amor y Soledad*, listado de poemas y autores.

CANCIÓN	AUTOR
"Para quererte"	Juan Ramón Jiménez
"Muy graciosa la doncella"	Gil Vicente
"Pregunta más allá"	Pedro Salinas
"Caído se ha un clavel"	Luis de Góngora
"Me dijo un alba en primavera"	Antonio Machado
"Corren aguas, puras cristalinas"	Garcilaso de la Vega
"Deseo"	Luis Cernuda

Todas las canciones de la obra sobresalen, en primer lugar, por la ausencia de compás. Este aspecto exige una gran compenetración entre los intérpretes debido a la complejidad del diálogo que se establece entre la voz y la flauta, donde abundan las imitaciones y las polirritmias. Por otra parte, el empleo de apoyaturas cromáticas y, especialmente, la presencia de ciertos rasgos polimodales entre ambas voces, generan una interesante inestabilidad sonora.

Moderadamente tranquilo

Flauta

Voz

Fl.

Vo.

Para quererte al desdichado he puesto mi corazón.

Ya no podrás libertad.

Ejemplo 2 / *Del amor y Soledad*, I. "Para quererte", comienzo. Transcripción del manuscrito original conservado en el Fondo Isidro B. Maiztegui, Teatro Argentino de La Plata (La Plata).⁹

8. "El Gobierno de Burgos dio a la publicidad una lista de artistas y escritores argentinos non gratos". 1938. *Imparcial Film*, Año XXII (934), 15 de septiembre, 1. Documento facilitado por la Hemeroteca Municipal de Madrid.

9. Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata (La Plata), Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 6, Partitura manuscrita, sin foliar, "Del amor y Soledad".

Esta obra se estrena en un concierto de música de cámara celebrado el 20 de septiembre de 1945 en el Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires. Como se reseña en el diario *La Nación*, al día siguiente, la obra es recibida con beneplácito por el público:

[...] De mayor densidad son tal vez las canciones, donde el problema técnico ha sido muy bien tratado y que impresionan por su originalidad y honda expresión; particularmente logradas nos parecieron la séptima, “Deseo”, sobre texto de Luis Cernuda, y, sobre todo, la quinta “Me dijo un alba de la primavera...”, de Machado, que es una pequeña obra maestra, por su emoción contenida y la sobriedad de su realización. El auditorio aplaudió calurosamente las nuevas composiciones, que fueron muy bien vertidas por los intérpretes citados [...].¹⁰

Con todo, este influjo de la cultura y la música hispana, en el sentido amplio del término, en la producción musical de Maiztegui se incrementa y adquiere una especial relevancia durante los años en los que el compositor reside en España,¹¹ un tiempo en el que conoce de primera mano la realidad social y cultural del país. El hecho de componer música de tendencia hispanista dentro del territorio español es un aspecto que lo diferencia del resto de compositores argentinos que crearon música dentro de esta tendencia como Juan José Castro o Roberto Caamaño, entre otros.

Cuando Maiztegui llega a Madrid continúa con la composición de obras con referencias a la cultura española, entre las que encontramos numerosas canciones para voz y piano sobre textos de autores españoles y también composiciones instrumentales. Las *Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español)* para voz y guitarra están formadas por un grupo de ocho canciones para canto y guitarra, dedicadas al escritor español Miguel Hernández, que fueron compuestas entre 1959 y 1960 en Madrid. Estas canciones se relacionan con la idea de mantener viva la obra de autores que ya habían desaparecido, en muchos casos como consecuencia de la Guerra Civil, y, también, de poner en valor las creaciones de las nuevas generaciones de escritores.

Tabla 3 / Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español). Listado de poemas y autores.

CANCIÓN	AUTOR
“Ante la vida, sereno...”	Miguel Hernández
“Adolescencia”	Vicente Aleixandre
“Canción de amor”	Jesús López Pacheco
“En la inmensa mayoría”	Blas de Otero
“Canción del juglar”	Lauro Olmo
“Más claridad”	Leopoldo de Luis
“Labradores Castellanos”	Ramón de Garciasol
“A la fiesta, a la flor...!”	Gabriel Celaya

10. “Obras del compositor Isidro Maiztegui se escucharon ayer”. 1945. *La Nación*, 21 de septiembre.

11. Cabe destacar que no se disponen de datos sobre la repercusión que tuvo, a su llegada a España, la declaración de Maiztegui como artista no grato por parte del Gobierno Español de los sublevados con sede en Burgos.

Ya el título de la obra, *Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español)*, alude a lo español y en él recurre a la idea del romancero, es decir, busca reunir dentro de una misma obra un grupo de poemas de autores diversos. Todos ellos comparten, además, el haber estado vinculados, de un modo u otro, a la República o haber sido víctimas del régimen franquista, incluso algunos de ellos militaron o fueron afines al Partido Comunista español, como López Pacheco o Blas de Otero.¹²

La primera de las canciones, "Ante la vida, sereno...", fue publicada, en una versión para canto y piano, en la revista *Cuadernos de Ágora* en 1960. Dicha publicación estaba dirigida por la escritora cordobesa Concha Lagos.¹³ Este aspecto refleja la vinculación de Maiztegui con el ambiente literario de la capital española, ya que la revista tenía su origen en "La tertulia de Ágora", una tertulia organizada por la propia Lagos, en las que participaron los autores de algunos de los textos seleccionados por el compositor para sus *Canciones Españolas*, como Vicente Aleixandre, Ramón de Garciasol o Lauro Olmo (Sánchez Dueñas y Porro Herrera 2015, 22).

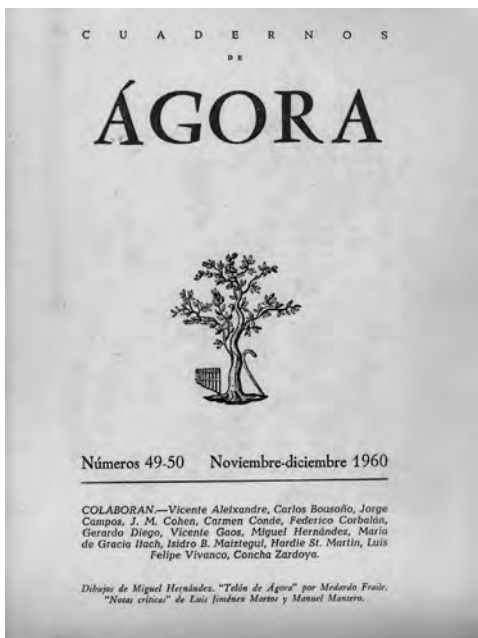
La publicación del manuscrito de "Ante la vida, sereno..." en *Cuadernos de Ágora* se produce en un volumen dedicado a honrar la memoria del poeta Miguel Hernández en el aniversario cincuenta de su nacimiento. Este volumen (nº 49-50 de noviembre-diciembre) es considerado por algunos investigadores como uno de los primeros homenajes realizados al poeta Miguel Hernández en esta época y constituye un paso fundamental en la difusión de la obra del escritor en España. En los años sesenta la figura de Hernández aún despertaba ciertos recelos por parte del régimen. Recordemos que el poeta fallece en 1942, una vez finalizada la Guerra Civil, tras un largo cautiverio en diferentes cárceles españolas (Ferris 2010). Este volumen de la revista estuvo paralizado, en consecuencia, por la censura, a raíz de lo cual Concha Lagos "con su firmeza y determinación persuadió al Director General de Prensa al advertirle la firme determinación de no dejarlo y de editarlo en su caso en Argentina" (Sánchez Dueñas y Porro Herrera 2015, 66).

Finalmente, la revista se publica en España y contiene las aportaciones de personalidades de gran relieve, como Vicente Aleixandre, María de Gracia Ifach, Concha Zardoya, Carmen Conde, Gerardo Diego, Vicente Gas, Carlos Bousoño, Luis Felipe, Francisco Martínez Corbalán, Jorge Campos, J. M. Cohen y Hardie St. Martin. Además, se incluyen tres fotografías de Miguel Hernández, tres dibujos realizados por el autor y varios textos originales autógrafos del poeta (Sánchez Dueñas y Porro Herrera 2015, 66-67).

La composición para canto y piano con la que Maiztegui contribuye al número de la revista y que, como se ha mencionado, forma parte de sus *Canciones Españolas*, está basada en el poema "Ante la vida, sereno..." del drama inédito *Pastor de la muerte*, de Miguel Hernández. Su participación en este número entronca con su faceta "disidente" o comprometida y que, ciertamente, contrasta con su participación en actividades musicales en este periodo organizadas por instituciones vinculadas al régimen. En este sentido podemos mencionar su activa colaboración en el Instituto de Cultura Hispánica o su participación como jurado en los Festivales de Folklore Hispanoamericano.

12. Para más información sobre la historia de la literatura española ver también Mainer y Pontón 2010-2013 y Rico 1979-2000.

13. Concha Lagos es el seudónimo de María Concepción Gutiérrez de los Ríos y Muñoz-Torrero.



Imágenes 3 y 4 / Cuadernos de Ágora 49-50 (noviembre-diciembre 1960).

Portada y partitura de "Ante la vida, sereno..." de Isidro B. Maiztegui.¹⁴

Por otra parte, el ciclo de canciones completo, concebido para canto y guitarra, fue editado en 1962 por la Editorial Argentina de Música (Maiztegui 1962). Al año siguiente, tres de sus canciones, "Adolescencia", "Canción de amor" y "Más claridad", fueron interpretadas en el recital de Música contemporánea del ciclo "...Cantar y Tañer", celebrado el 3 de abril de 1963 en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, bajo el auspicio de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S.I.M.C).¹⁵ La revista *Ritmo* recoge una pequeña referencia del concierto, en la que distingue la obra de Maiztegui entre todos los compositores argentinos y europeos del siglo XX interpretados:

Nueva sesión de música contemporánea, que tuvo como protagonistas a las artistas argentinas Marisa Landi (soprano) y Ángeles Benimel (guitarra), junto con nuestra compatriota Ana María Gorostiaga. Sesión en la que se pudieron escuchar obras de positivo mérito y algunas en primera audición; entre los compositores figuraba Isidro B. Maiztegui (López Lerdo De Tejada 1963,14).

En el plano sonoro, las *Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español)*, se pueden asociar con la línea compositiva de corte tradicionalista vinculada al neoclasicismo que se continuaba desarrollando en España y que tenía en Joaquín Rodrigo su máximo exponente. No obstante, debemos mencionar que el primer contacto de Maiztegui con el neoclasicismo tiene lugar en la década de los años treinta, época en la que compone diferentes obras que, en consonancia con los planteamientos del Grupo Renovación, buscaban una modernización

14. Maiztegui Pereiro, Isidro B. 1960. "Ante la vida, sereno...". *Cuadernos de Ágora* 49-50 (noviembre-diciembre): 42.

15. Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata, Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 1, "Programa del concierto '...Cantar y Tañer' (3 de abril de 1963)".

de su discurso musical mediante la "sincronía entre la producción local y la europea" (Ogas 2004, 1012). Este acercamiento lo realiza siguiendo las tres direcciones en las que se recibe el neoclasicismo en Argentina apuntadas por Omar Corrado:

1. La referencia a materiales, técnicas y formas constructivas del pasado no inmediato, a través de la lente neoclásica;
2. la utilización de procedimientos de escritura provenientes de las músicas neoclásicas contemporáneas a una materia compositiva menos connotada, más independiente del referente histórico;
3. el empleo de los mismos aplicados al tratamiento de materiales provenientes del folclore o de las músicas populares contemporáneas, incluidas las locales (Corrado 2007, 25).

Los tópicos relacionados con lo hispano están presentes en todas las *Canciones Españolas* a través del tratamiento de la guitarra y de la sonoridad general de las obras. Así, todas las canciones se enmarcan dentro de un lenguaje armónico basado en la tonalidad ampliada, destacando, en algunas de ellas, el tratamiento modal donde el tetracordio frigio tiene una importante presencia; por ejemplo, "Labradores castellanos" tiene como altura de referencia el Mi y puntualmente emplea, sobre todo en los finales de los versos, el tetracordio frigio.

The image shows a musical score for the song "Labradores castellanos". It consists of two staves: "Voz" (Vocal) and "Guitarra" (Guitar). The vocal line is in 3/8 time and features a melodic line with lyrics: "es sem - brar en - cam-po san - to." The guitar accompaniment is in 3/8 time and features a rhythmic pattern of chords. The score includes performance markings: "libremente" (ad libitum) above the vocal line, "poco rit." (ritardando) above the guitar line, and "pp" (pianissimo) at the end of both lines. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it.

Ejemplo 3 / *Canciones Españolas*, VII. "Labradores castellanos", cc. 69-75. Transcripción del manuscrito original conservado en el Fondo Isidro B. Maiztegui, Teatro Argentino de La Plata (La Plata).¹⁶

Esta mirada puesta en el pasado cultural y musical español, nos lleva a hablar de otras de las obras más singulares y de mayor relevancia del catálogo de Maiztegui, el *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI para guitarra y orquesta de cuerdas* (1967), donde también pone de manifiesto esta inquietud por el retorno al pasado. Como se aprecia desde el título, Maiztegui reinterpreta la tradición musical hispana de los vihuelistas del siglo XVI en una alusión a la importancia que tuvo la vihuela en el citado siglo como instrumento solista o de acompañamiento por excelencia que algunos músicos consideraron heredera de la lira

16. Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata (La Plata), Fondo Isidro B. Maiztegui, Vol. 11, Partitura manuscrita, sin foliar, "Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español)".

clásica, y, por extensión, vieron en la obra vihuelística española de esa centuria una de las vertientes más importantes de desarrollo de la música instrumental.¹⁷ Esta obra de Maiztegui es premiada en 1971 con el Premio Fondo Nacional de las Artes del Ministerio de Cultura y Educación argentino y está dedicada al célebre guitarrista español Narciso Yepes, quien, en su afán de mejorar el sonido de este instrumento y suplir el desequilibrio sonoro producido por la ausencia de ciertos armónicos naturales en la guitarra de seis cuerdas, impulsa la creación de la guitarra de diez cuerdas (Pérez Gutiérrez 1999, 1053-1054; Turnbull 1981, 825-843).¹⁸ Desconocemos si ambos músicos estuvieron en algún momento en contacto, pero en una de las copias de la partitura conservada se incluye una nota del compositor en la que se especifica “La guitarra solista tiene 10 cuerdas, cuatro (4) más, agregadas”.

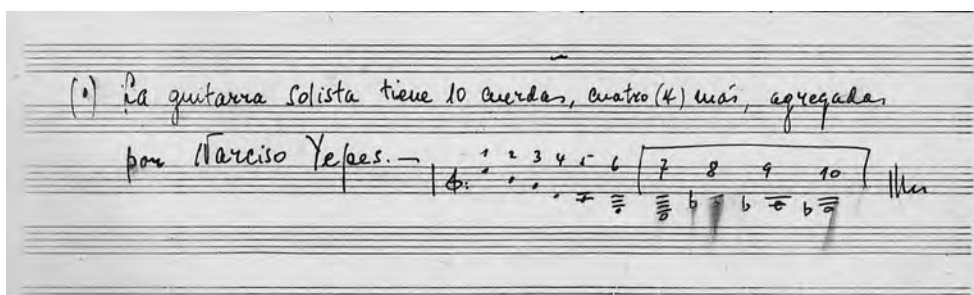


Imagen 5 / Anotación manuscrita de Maiztegui. Partitura original conservada en el Fondo Isidro B. Maiztegui, Teatro Argentino de La Plata (La Plata).¹⁹

Cada movimiento de la obra está dedicado a un célebre vihuelista español: Luis de Milán, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano y Luis de Narváez. Sin embargo, Maiztegui no realiza una revisión historicista de la música para vihuela del siglo XVI, sino que reinterpreta este pasado musical desde una óptica neoclásica. En toda la obra la guitarra tiene un papel protagonista combinando pasajes a solo con otros acompañados por la orquesta, produciéndose así un interesante diálogo entre ellos. Las partes orquestales se caracterizan por la alternancia de secciones de carácter contrapuntístico y otros de estilo homofónico. La yuxtaposición de las diferentes voces recuerda, en ciertos momentos, a la tradición de la música polifónica hispana, a pesar de que recurre a sonoridades verticales donde, con insistencia, emplea intervalos de segundas, cuartas y quintas.

17. Para más información sobre el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX ver Christoforidis y Piquer Sanclemente 2011.

18. Según apunta Ignacio Ramos de Altamira en su libro *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* la guitarra de diez cuerdas fue construida por los artesanos José Ramírez III e Ignacio Fleta (Ramos de Altamira 2005).

19. Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata, Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 2, Partitura manuscrita, sin foliar, “Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI”.

Homenaje a cuatro vihuelistas españoles

Isidro Maiztegui

A tempo

Guítarra

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mp

4

Guít.

f

Vln. I.

Vln. II

Pizz

Vla.

Pizz

Vc.

Pizz

Cb.

Ejemplo 4 / *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI*, l. Luis de Milán, cc.19-24. Transcripción del manuscrito original conservado en el Fondo Isidro B. Maiztegui, Teatro Argentino de La Plata (La Plata).²⁰

El segundo movimiento es, quizás, el que mejor aúna sonoramente los aspectos ligados al neoclasicismo y al hispanismo. Desde el comienzo del movimiento, la melodía aporta rasgos sonoros hispanos a través de la inclusión del tetracordio frigio y de la presencia de una serie de motivos melódico-rítmicos que recuerdan a la sonoridad de las obras del repertorio vihuelístico. Asimismo, en él se generan numerosas polirritmias y, en concreto, emplea las hemiolas como marca estilística de la música española, como se puede apreciar en el comienzo de la obra (ejemplo 5) donde alterna la superposición de 6/8 y 3/4 con reafirmaciones del compás compuesto breves, pero destacadas por contraste y continuidad.

20. Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata, Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 2, Partitura manuscrita, sin foliar, "Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI".

Allegretto

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes the Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The guitar part is marked with 'Ras.' (rasgueado) and 'ff Div. Pizz.' (fortissimo, divisi pizzicato). The string parts are marked with 'f Div. Pizz.' (forte, divisi pizzicato). The guitar part includes a section marked 'Arco' (arco) starting at measure 6. The string parts also have 'Arco' markings at the end of the excerpt.

Ejemplo 5 / Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI, II. Alonso de Mudarra, cc. 1-10. Transcripción del manuscrito original conservado en el Fondo Isidro B. Maiztegui, Teatro Argentino de La Plata (La Plata).²¹

Finalmente, también cabe destacar el uso de la guitarra como instrumento de percusión hacia el final del segundo movimiento, tal y como lo indica el propio compositor en la partitura.

21. Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata, Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 2, Partitura manuscrita, sin foliar, "Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI".

The image shows a musical score for a piece titled "A tempo- Golpe en la caja (Tambora)". The score is written for six instruments: Guitarra, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The music is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte) throughout. There are also performance instructions like "rit..." and "Saltell...". The score is marked with a circled number 12.

Ejemplo 6 / *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI*, II. Alonso de Mudarra, cc. 59-62. Transcripción del manuscrito original conservado en el Fondo Isidro B. Maiztegui, Teatro Argentino de La Plata (La Plata).²²

En el año 1971, el *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI* fue galardonado con el Premio Fondo Nacional de las Artes del Ministerio de Cultura y Educación argentino, en la categoría de "Obras para pequeña orquesta con o sin solista". El jurado estaba constituido por los compositores Juan Pedro France, Virtú Maragno y Roberto García Morillo y el premio contemplaba, entre otros aspectos, la edición de la obra, la cual fue realizada por la Editorial Argentina de Música (Maiztegui 1972).

Por último cabe mencionar, brevemente, en relación a la reinterpretación del pasado musical español de Maiztegui, su *Romancillo anónimo español* para piano (ca. 1975). En esta obra Maiztegui reelabora el popular *Romance anónimo* para guitarra, basándose en una revisión para guitarra realizada por el guitarrista argentino Hugo Lucchelli Bonadeo. Como es sabido, el origen del *Romance* se desconoce y se han generado numerosos debates sobre su autor a lo largo de la historia. En este sentido, han sido varios los compositores e intérpretes que realizaron arreglos de la obra, siendo su autoría atribuida a artistas como Fernando Sor, Antonio Rubira o Narciso Yepes, entre otros (Martínez Pinilla 2012).

22. Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata, Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 2, Partitura manuscrita, sin foliar, "Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI".

3. Música y compromiso en la obra galleguista de Maiztegui

Cuando Maiztegui llega a España en la década de los cincuenta la conciencia “galleguista”, que había comenzado a fraguar en su etapa argentina debido a su ascendencia gallega por parte materna y a partir de su vínculo con la colectividad gallega, empieza a emerger en forma de composiciones musicales. Como afirmaba Maiztegui en 1964 en una entrevista realizada para el diario *La Noche*, su contacto con las canciones gallegas se había producido en Argentina, sin embargo, fue la llegada a Galicia lo que le hizo comprender mejor este repertorio (Fernández de Viana 1964). Estas composiciones no constituyen solamente un homenaje a Galicia, sino que entrañan la intencionalidad de revalorizar la tradición cultural heredada de su madre y contribuir al desarrollo de una música culta gallega.

Así, las obras galleguistas que Maiztegui comienza a componer en la década de los cincuenta son resultado de un compromiso personal con la cultura gallega que va más allá de una acción puntual, en una época en la que se encontraba estrechamente vigilada por el régimen franquista.

Maiztegui inicia su obra compositiva galleguista a mediados de los cincuenta, cuando crea la cantata escénica *Macías o Namorado* (1956), los *Preludios galegos op. 28* para piano (1957) y las canciones para canto y piano “Sin niño” (1964), “¿Qué pasa ó redor de min?” (1964), “Longa noite de pedra” y “Tempo de chorar” (1968). Esta labor continúa tras el regreso a su país de origen, donde realiza la música para el cartel de ciego *Paco Pixiñas. Historia dun desleigado contada por il mesmo* (1970) y los *Seis poemas galegos de Federico García Lorca* para canto y piano (1994).

Este corpus musical es fruto de los dos mundos en los que se desarrolla la cultura gallega en el siglo XX, es decir, el de la cultura gallega impulsada en los contextos migratorios y el de la resistencia cultural que comienza a resurgir paulatinamente desde finales de la década de los cuarenta. Si bien en los títulos mencionados encontramos composiciones para diversas formaciones, por cuestiones de espacio nos centraremos en su aportación a la canción de cámara gallega.

Las canciones de cámara de Maiztegui entroncan con el proceso de recuperación de la canción de cámara gallega que tiene lugar en la década de los sesenta, gracias al desarrollo de diferentes iniciativas culturales. En este sentido, cabe recordar que la Guerra Civil española trunca el proceso de normalización de la lengua y la literatura gallega que se había iniciado desde el *Rexurdimento*. Mientras que en Galicia la lengua gallega queda relegada al ámbito oral, ciudades como Buenos Aires se convierten en importantes espacios editoriales y en centros de resistencia cultural y política desde finales de los años treinta. La canción de cámara argentina no fue ajena a esta situación y son varios los compositores argentinos, con o sin ascendencia gallega, que emplean en sus canciones poemas de autores gallegos, tal es el caso de compositores como Carlos Guastavino, Juan José Castro o Roberto Caamaño. A este movimiento también se unieron otros músicos de origen español residentes en el país, como Julián Bautista o Andrés Gaos.²³

23. Para el estudio de la influencia de la literatura gallega en los compositores argentinos ver Ogas 2018 y González Barroso 2010 y 2018.

De esta forma, la selección de textos de escritores gallegos muestra la adhesión de estos compositores al movimiento de recuperación y de difusión del patrimonio literario y la protección del idioma gallego (lengua materna de sus progenitores en algunos casos) que se lleva a cabo desde el contexto migratorio. A la vez que podemos considerarla como una vertiente más de la tendencia hispanista que estaba en auge en la época.

Las canciones creadas por estos músicos llenan el vacío compositivo existente dentro de este repertorio y se pueden considerar como un claro antecedente de la canción de cámara en gallego que comenzará a generarse dentro del territorio español, sobre todo a partir de la década de los sesenta, dentro del contexto de apertura y flexibilización del régimen franquista. Dentro de esta tendencia tuvieron un papel destacado los "Festivales de la Canción Gallega" de Pontevedra, impulsados por Filgueira Valverde y Antonio Fernández-Cid con la colaboración del Ministerio de Información y Turismo (Ruibal 2015). Así, en 1964 Maiztegui responde a la convocatoria del "V Festival de la Canción Gallega" y compone las canciones "Sin niño" y "¿Qué pasa ó redor de min?" sobre versos de Rosalía de Castro.²⁴ Como apunta Fernández-Cid, uno de los principales impulsores del evento, el repertorio en torno al Festival tuvo un gran valor para la música culta gallega debido a la participación de compositores de todas las significaciones estéticas y generaciones, como Miguel Asins Arbó, Roberto Caamaño, Julián Bautista, Ramón Barce, Alberto Blancafort, Francisco Escudero, Carmelo A. Barnaola, Oscar Esplá, Gerardo Gombau, Julio Gómez y Cristóbal Halffter, entre muchos otros (Fernández Cid 1966).

En las canciones "Sin niño" y "¿Qué pasa ó redor de min?", tal y como manifiesta Maiztegui en una entrevista publicada en *La Noche* en 1964, su "actitud como compositor es expresar la sugestión de la música, gallega en este caso, también en los 'Preludios Gallegos' para piano, pero nunca hacer folclore"; de esta forma, pone de ejemplo "Sin niño", dedicada a Conchita Badía, donde "hay como un alalá²⁵ popular, pero sin ser un alalá" (Fernández de Viana 1964, 10).

Cuatro años más tarde, en 1968, compone dos nuevas canciones, "Longa noite de pedra" y "Tempo de chorar", pero esta vez con texto del poeta galleguista Celso Emilio Ferreiro. Ambos poemas pertenecen al libro de poesía *Longa noite de pedra* de 1962, cuya primera edición no pudo ser distribuida en España debido a que el contenido de sus textos no superó el filtro de la censura. El poemario sobresale por su carácter comprometido y se enmarca dentro de la línea social y de denuncia del escritor.²⁶ La creación de estas dos canciones de Maiztegui coincide con la difusión de los poemas de Celso Emilio Ferreiro que tiene lugar desde finales de los sesenta por parte de grupos de música popular de la "Nova Canción Galega", dentro de una línea vinculada a la canción social o protesta y al movimiento de la Nueva Canción que llegó a España de Latinoamérica, especialmente de la mano de los cantautores y grupos chilenos (Campos Calvo-Sotelo 2008).

24. "El primer ciclo de Conferencias-Concierto. Comienza hoy en el paraninfo del Instituto". 1964. *El Pueblo gallego. Diario de la mañana al servicio de los intereses de Galicia*, 21 de julio, 13.

25. Un alalá es un canto popular interpretado sin acompañamiento instrumental y de ritmo libre, en el que destaca el estribillo, denominado "retrouso", formado por las siguientes sílabas "ai-la-la-la-i-ai-la-la". Ver "Alalá" 2003.

26. Para un estudio de Celso Emilio Ferreiro ver Losada Castro et al. 2003.

Al final de su vida, Maiztegui vuelve a componer una obra vinculada a la cultura gallega pero esta vez bajo el prisma de la poesía de Federico García Lorca y a petición de Luis Pérez Rodríguez. Así, Maiztegui inicia y finaliza su acercamiento a la cultura española en su obra a través del poeta granadino, creando los *Seis poemas galegos de Federico García Lorca* para canto y piano que, como se puede apreciar en el título, está basada en los poemas de título homónimo escritos por Lorca en 1935. El proceso de composición tiene lugar entre agosto y octubre de 1994 y, como le expresa Maiztegui a Luis Pérez en una carta, fue realizado “con el mayor fervor emotivo, deseando sean de su agrado, como que haya conseguido una auténtica expresión de ‘galegidade’”.²⁷

Si bien Maiztegui es uno de los primeros compositores que pone música a este conjunto de poemas de Federico García Lorca, la obra del compositor argentino se inserta dentro del amplio repertorio de canciones sobre textos del poeta que se generó en España y Latinoamérica. Es interesante destacar que García Lorca escribe los Seis poemas galegos cuando estaba en su etapa de “plenitud creativa” y era un intelectual destacado dentro del movimiento republicano. Los Seis poemas galegos surgen de las experiencias vividas en sus diferentes viajes a Galicia rodeado de sus amigos gallegos, entre los que destacan Ernesto Guerra da Cal y Eduardo Blanco-Amor, los cuales influyeron en la creación de los poemas y en su publicación (Pérez Rodríguez 2011).

La composición de Maiztegui está formada por seis canciones que se corresponden con cada uno de los poemas de Lorca: “Madrigal â cibdá de Santiago”, “Romaxe da nosa Señora da Barca”, “Cántiga do neno da tenda”, “Noiturno do adolescente morto”, “Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta” y “Danza da lúa en Santiago” (Maiztegui 2009). En los textos se representa la identidad gallega y la realidad de los emigrantes gallegos en Buenos Aires.

La música de los poemas está compuesta de acuerdo con los principios de la armonía tonal, aunque en algunas ocasiones, nuevamente, recurre a escalas modales, principalmente al modo frigio. A través del empleo de notas extrañas al acorde, que generan numerosas tensiones sonoras, y del uso de recursos retóricos, Maiztegui refuerza el carácter dramático de los poemas y de los numerosos símbolos lorquianos contenidos en ellos. Por otra parte, cabe mencionar que en los poemas II, III y V sobresale el uso de los compases de 6/8 y 3/8 y con el predominio de diferentes células melódico-rítmicas que aluden sonoramente a la música popular gallega, más puntualmente a géneros como la *muiñeira* o la *pandeirada*.²⁸

27. Carta enviada por Isidro Maiztegui, desde Mar del Plata, a Luis Pérez Rodríguez el 24 de octubre de 1994. Documento facilitado por Luis Pérez Rodríguez.

28. La *muiñeira* es una danza tradicional que generalmente se baila por una o varias parejas separadas. Puede ser interpretada acompañada por un canto o por una gaita (en ocasiones junto al tamboril y el bombo) y se caracteriza por tener una estructura sencilla, un tempo movido y un ritmo predominantemente ternario (Groba Groba 2003a y 2003b). Por su parte la *pandeirada* es una danza tradicional constituida por una melodía siempre cantada y un acompañamiento rítmico de un pandero o pandereta. El texto poético suele hacer alusión al pandero y emplear las células onomatopéyicas “la, la, la” o “ai, la, le, lo”, muy habituales dentro del cancionero gallego (Pérez Lorenzo 1999).

Ad libitum

Voz
f ¡Ay! rúa da... rúa da... rúa da da Vir - xen pe - que - na ca su - a bar -

Piano

Vo.
ca! A Vir - xen e - ra pe - que - na ca sú - a co

Pno.

Ejemplo 7 / *Poemas Galegos de Federico García Lorca*, II. "Romaxe da nosa Señora da Barca", cc 1-6.

Transcripción de la fotocopia de la partitura original facilitada por Luis Pérez Rodríguez.

Maiztegui finaliza la composición de las canciones en octubre de 1994 y Luis Pérez le comunica la posibilidad de llevar a cabo el estreno de la obra en Galicia, así como su edición junto a un extenso estudio sobre los poemas realizado por él. En todo el proceso para llevar a cabo el proyecto, Maiztegui y Pérez intercambian numerosa correspondencia en la que se ponen de manifiesto las opiniones del compositor sobre la edición y la interpretación de la obra, además de aclarar desde el primer momento: "no pretendo ningún beneficio pecuniario y solo ruego se realicen los deseos del conocimiento y divulgación de sus obras y mi modesta colaboración".²⁹

Dos años más tarde sale la edición del libro de Luis Pérez en el que al final se incluye una copia del manuscrito del compositor y, de forma independiente, se edita la partitura. El estreno de las canciones en Galicia tiene lugar en abril de 1996, aunque el 12 de julio de 1995 ya se habían interpretado en un acto de homenaje a Maiztegui celebrado en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires. A pesar de que en un principio Maiztegui pide que el cantante sea masculino, "sugiriendo designar desde ya, el tenor (dramático) o barítono, por el carácter y clima de las canciones",³⁰ finalmente es la soprano Marta Castro la encargada de estrenar las canciones en España.

En una entrevista realizada para *La Voz de Galicia* un día antes del estreno de la obra, Lois Blanco le pregunta a Maiztegui sobre qué rasgos definen la música compuesta para los poemas, a lo que el compositor responde:

29. Carta enviada por Isidro Maiztegui, desde Mar del Plata, a Luis Pérez Rodríguez el 15 de febrero de 1995. Documento facilitado por Luis Pérez Rodríguez.

30. *Idem*.

Está basada en el espíritu con el que Lorca impregnó su obra en gallego, una lengua musical, por cierto, que está poco aprovechada. Claro que en los seis poemas se abordan temas diferentes, pero en todos están presentes los grandes momentos dramáticos y esas maravillosas metáforas que construía el poeta granadino (Blanco 1996, 7).

Asimismo, ante la pregunta de si considera que su música respeta el espíritu de Lorca, Maiztegui afirma “me gustaría pensar que sí, tanto en lo que se refiere al sentido como al ambiente. Ahora bien, lógicamente un mismo texto puede ser interpretado de forma distinta por cada músico. Pero yo he sido fiel a mi interpretación”. Además, destaca la gran sensibilidad musical de Lorca a la hora de crear sus poemas (Blanco 1996, 7).

Las canciones se estrenan en el Teatro Colón de Buenos Aires en el año 1995, en un recital homenaje a Maiztegui organizado por la Asociación Argentina de Compositores y de Intérpretes Cásicos Argentinos (ICA). El estreno gallego de los poemas se celebra en el Consello da Cultura Galega, en Santiago de Compostela, en un acto en el que estuvo presente el propio compositor. El presidente de la institución organizadora, Filgueria Valverde, destacó su importancia por ser “una ocasión única: la de escuchar los seis poemas gallegos de Lorca devueltos a su dimensión lírico musical y de la mano del propio Maiztegui [...] quien siempre fiel a su apellido materno, vitalizó desde la Argentina la lírica gallega, cultivando lo mismo que cantatas o cantigas, como *Macías o Namorado*, hasta música para el cine y el teatro gallego”. En definitiva, un acto que se puede considerar “un triple homenaje: a Maiztegui, ‘quien vitalizó la melodía de nuestra lírica’, a García Lorca y a Anxo Casal, editor de los seis poemas lorquianos”.³¹

4. Conclusiones

La producción musical de Isidro Maiztegui reúne diversos factores aglutinados en torno a unos principios de acción regidos por la idea de modernidad de una persona inmersa en la cultura de su época y con un pensamiento de izquierdas. Evidentemente, no es un compositor aislado del mundo que lo rodea y solo preocupado por cuestiones estéticas, como manifiesta en diversas declaraciones. Antes, al contrario, se trata de alguien que participa de forma activa en los diferentes ámbitos con los que entra en contacto a través de su actividad y este aspecto tiene un reflejo directo en su producción musical. Maiztegui siempre se muestra con un interés destacado hacia las novedades de la cultura moderna de su época –el cine, la radio o las músicas populares urbanas– y los pensamientos progresistas sostenidos por la izquierda de la cultura argentina.

Su decisión de unirse a la corriente hispanista de la música argentina, está motivada por diversos factores, entre los que figuran su ascendencia, su ideología y su vinculación con los exiliados y con la colectividad de emigrantes. Estos factores, que dan origen y modelan la relación del compositor con España, se encuentran intrínsecamente relacionados con esa *cultura de mezcla* que, según Beatriz Sarlo, es Buenos Aires en los años veinte y treinta (Sarlo 2003). Una cultura de mezcla en la que además, y muy en particular en el caso de Maiztegui, tienen un papel destacado los múltiples procesos de diálogo producidos entre las culturas española

31. “Estrea mundial da música para os seis poemas de Lorca en Santiago”. 1996. *El Correo Gallego*, 13 de abril. Copia de la noticia facilitada por Luis Pérez Rodríguez. El destacado entre comillas pertenece al original.

y argentina a lo largo del siglo XX derivados del importante fenómeno migratorio producido entre ambos países y de las relaciones políticas establecidas entre los mismos. Asimismo, la propia migración de Maiztegui a España y el hecho de haber entrado en contacto directo con la situación socio-cultural del país es otro de los factores destacados en el afianzamiento del compromiso del compositor con la cultura hispana y, sobre todo, gallega.

Como se ha visto, Maiztegui se inserta dentro de la tendencia hispanista de la música argentina en la década de los treinta a través del empleo de textos de autores españoles en sus canciones, tal es el caso de la canción "Cuando yo me muera" (1937), primera composición argentina con texto de Federico García Lorca, o en *Del amor y Soledad* para flauta y canto (1945). Este interés hacia la cultura de España se incrementa durante la etapa en la que reside en dicho país. Así, por un lado, vuelve a recurrir a la literatura española en sus *Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español)*. *En homenaje a Miguel Hernández* (1961) y, por otro, se acerca al pasado musical español en su *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI para guitarra y orquesta de cuerdas* (1967). Sin embargo, uno de los aspectos diferenciales de este compositor es su acercamiento a la cultura gallega mediante el contacto con los intelectuales galleguistas que habían permanecido en España tras la Guerra Civil, un compromiso que se inicia en 1956 con la creación de la cantata escénica *Macías o Namorado* (1956) y que se mantendrá hasta el final de sus días con la composición de los *Seis poemas galegos de Federico García Lorca* (1994).

Teniendo en cuenta sus inquietudes y su pensamiento, podemos afirmar que en el grupo de obras aquí estudiadas, lo español, a la vez que constituye parte de su herencia familiar, se muestra como una forma de representación y de defensa de una cultura reprimida por un régimen totalitario. Los textos seleccionados en sus canciones muestran la inquietud de Maiztegui por reivindicar el papel de escritores españoles vinculados de un modo u otro a la República, víctimas del régimen franquista o de los jóvenes escritores que representaban la renovación cultural del país. Sus obras galleguistas revelan una gran implicación con la cultura propia de esa región de España y una implicación en el proceso de revalorización de la cultura gallega, sojuzgada y menospreciada por el régimen franquista, a través de su inclusión en el discurso de la música culta del siglo XX. Aunque también hay que decir que en su acercamiento al rescate del pasado musical español, como es el caso de *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI*, no se diferencia de la tendencia neoclasicista y conservadora en auge en esa época.

En definitiva, la presencia de referencias a la cultura hispana en la música de Maiztegui es algo más que manifestaciones puntuales y acotadas, como sucede con otros compositores argentinos coetáneos. Por el contrario, es un hecho relevante en su producción y un elemento destacado a la hora de aproximarnos a las múltiples formas dialógicas que adquiere el cruce entre la creación artística y la migración. Sin duda, podemos afirmar que este corpus musical es resultado de un compromiso personal, tanto con el legado cultural de sus antepasados, como con su proceso personal de identificación ideológica y su propia migración. Aunque esto representa solo un fragmento de su producción, como lo es la música con referencias a España dentro de la música culta argentina, la aproximación aquí propuesta pretende poner el foco en la necesidad de ahondar en la marca que el conflicto en la tierra de sus padres o abuelos dejó en la música y los músicos argentinos que, como Maiztegui, fueron protagonistas de la modernidad cultural de las décadas centrales del siglo XX.

Bibliografía

- “Alalá”. 2003. En *Gran enciclopedia galega Silverio Cañada, Tomo 2*, dirigida por Benxamín Casal Vila, 23-24. Lugo: El Progreso-Diario de Pontevedra Editores.
- Alonso Montero, Xesús. 1998. *Os poetas con Federico García Lorca e coa España republicana (Buenos Aires, 1937). Introducción á edición facsímile de “Homenaje de escritores y artistas a García Lorca/Mony Hermelo, recital poético”, Buenos Aires-Montevideo, 1937*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Blanco, Lois. 1996. “Maiztegui: ‘El gallego es una lengua musical desaprovechada’”. *La Voz de Galicia*, 11 de abril, 7.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2008. “La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario”. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- Christoforidis, Michael y Ruth Piquer Sanclemente. 2011. “Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX”. *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra* 6: 6-19.
- Corrado, Omar. 2007. “Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930”. *Revista Argentina de Musicología* 8: 17-67.
- “El Gobierno de Burgos dio a la publicidad una lista de artistas y escritores argentinos non gratos”. 1938. *Imparcial Film*, Año XXII (934), 15 de septiembre, 1.
- “El primer ciclo de Conferencias-Concierto. Comienza hoy en el paraninfo del Instituto”. 1964. *El Pueblo gallego. Diario de la mañana al servicio de los intereses de Galicia*, 21 de julio, 13.
- “Estrea mundial da música para os seis poemas de Lorca en Santiago”. 1996. *El Correo Gallego*, 13 de abril.
- Fernández Cid, Antonio. 1966. “PONTEVEDRA: Un cancionero galaico de concierto en el Festival de Lérez”. *La vanguardia española*, 27 de julio, 30.
- Fernández de Viana, Ignacio. 1964. “La cantata de Maiztegui sobre Macías o Namorado será estrenada el miércoles”. *La Noche: único diario de la tarde de Galicia*, 15 de septiembre, 10.
- Ferris, José Luis. 2010. *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy.
- Ferro Ruibal, Xesús. 2015. “Música de concerto para 73 poemas en galego. Filgueira e o Festival de la Canción Gallega de Pontevedra (1960-1967)”. Pontevedra: Fundación Filgueira Valverde. <http://filgueiravalverde.gal/estudios/item/164-musica-de-concerto-para-73-poemas-en-galego>. Acceso: 10 de marzo de 2018.

González Barroso, Mirta Marcela. 2005. "Poesía española en la canción de cámara argentina (1910-1950)". *Revista de Musicología* XXVIII (2): 1135-1344.

_____. 2010. "Ecos del Rexurdimento: las canciones de Juan José Castro en poemas de Rosalía de Castro". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 18: 167-185.

_____. 2012. "El imaginario lorquiano en la lírica rioplatense. Migración, lenguajes e identidades en el siglo XX". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 91-112.

_____. 2018. "La canción argentina fala galego". En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo y Montserrat Capelán, 581-601. Pontevedra: Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.

Hermelo, Mony y Norberto A. Frontini. 1937. *Homenaje a Federico García Lorca*. Buenos Aires / Montevideo: s.n.

López Lerdo de Tejada, Fernando. 1963. "Cantar y Tañer". *Ritmo: revista musical ilustrada* XXXIII (334), 1 de abril, 14.

Losada Castro, Basilio et al. 2003. "Ferreiro Míguez, Celso Emilio". En *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada, Tomo 17*, dirigida por Benxamín Casal Vila, 162-164. Lugo: El Progreso / Diario de Pontevedra Editores.

Mainer, José-Carlos y Gonzalo Pontón. 2010-2013. *Historia de la literatura española*. Madrid: Crítica.

Maiztegui Pereiro, Isidro B. 1960. "Ante la vida, sereno...". *Cuadernos de Ágora* 49-50 (noviembre-diciembre): 42.

_____. 1962. *Canciones Españolas (al estilo del Romancero español) para canto y guitarra*. Buenos Aires: EAM (Editorial Argentina de Música).

_____. 1972. *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI para guitarra y orquesta de cuerdas*. Buenos Aires: EAM (Editorial Argentina de Música).

_____. 2009. Introducción a *Seis poemas galegos de Federico García Lorca*. Santiago de Compostela: AGADIC / Dos Acordes S.L.

Martínez Pinilla, Pedro Antonio. 2012. "Aportaciones sobre el guitarrista lorquino conocido como marqués de Rubira, y sus alumnos Antonio López Villanueva y Pedro Paredes Navarro". *Clavis* 7: 31-46.

"Obras del compositor Isidro Maiztegui se escucharon ayer". 1945. *La Nación*, 21 de septiembre.

Ogas, Julio. 2004. "La revista Sur y la renovación musical argentina". En *Sulcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano, Vol. 2*, coordinado por Eloy Benito Ruano, 1009-1042. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- _____. 2005. Primera década de la tendencia hispanista en la música argentina (1939-1949). En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, editado por Javier Suárez-Pajares, 73-93. Valladolid: Sitem-Glares.
- _____. 2010. *La música para piano en Argentina (1929-1983): mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: ICCMU.
- _____. 2018. "Ideología y música en la Galicia Austral". En *Ollando ó mar. Música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)*, editado por Javier Garbayo y Montserrat Capelán, 557-579. Pontevedra: Deputación Provincial / Museo de Pontevedra.
- Pérez Rodríguez, Luis. 2011. *O Pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Ramos de Altamira, Ignacio. 2005. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Rico, Francisco. 1979-2000. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, D.L.
- Rodríguez Baltanás, Enrique Jesús. 2001. "La lírica como atalaya de la vida humana en el siglo XIX. Francisco Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez y los orígenes ideológicos de los cantos populares españoles". En *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"*, coordinado por Pedro Manuel Piñero Ramírez, 317-336. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado.
- Sánchez Dueñas, Blas y María José Porro Herrera. 2015. *Concha Lagos, agente cultural. Los Cuadernos de Ágora*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- Sarlo, Beatriz. 2003. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schwarzstein, Dora. 2001. *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.
- Turnbull, Harvey. 1981. "Guitar". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 7*, editado por Stanley Sadie, 825-843. Londres: Macmillan.
- Pérez Gutiérrez, Mariano. 1999. "Yepes, Narciso". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Vol. 10*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 1053-1054. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Fuentes documentales

- Archivo de la Orquesta Sinfónica de Mar del Plata (Mar del Plata), Entrevista, Fol. 4-7, "Isidro Maiztegui, compositor".
- Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata (La Plata), Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 1, "Programa del concierto '...Cantar y Tañer' (3 de abril de 1963)".

Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata (La Plata), Fondo Isidro B. Maiztegui, Paquete 11, Partitura manuscrita, sin foliar, "Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español). En homenaje a Miguel Hernández".

Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata (La Plata), Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 6, Partitura manuscrita, sin foliar, "Del amor y Soledad".

Archivo Musical del Teatro Argentino de La Plata (La Plata), Fondo Isidro B. Maiztegui, Caja 2, Partitura manuscrita, sin foliar, "Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI para guitarra y orquesta de cuerdas".

R