

# Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)<sup>1</sup>

**Pilar Ramos López**

Universidad de La Rioja, España

pilar.ramos@unirioja.es

## Resumen

Los estudios sobre la historiografía musical española se han centrado en su nacionalismo, sin apenas detenerse en otros matices políticos y religiosos. El presente artículo se propone diferenciar, dentro del nacionalismo, una tradición historiográfica laica y otra eclesiástica, cuyos principales representantes son, respectivamente, Rafael Mitjana y José Subirá, por una parte, e Higinio Anglés y Suñol, por la otra. Las diferencias entre ambas tradiciones se materializaron en sus textos musicológicos, así como en las posiciones de poder ocupadas por los investigadores eclesiásticos en el periodo estudiado, durante el cual se fundó el Instituto Español de Musicología.

Palabras clave: Historiografía musical, Nacionalismo, Nacionalcatolicismo, Musicología, España.

## Abstract

Studies on Spanish musical historiography have been centred on its nationalism, overlooking political and religious nuances. This paper aims to differentiate within nationalism a 'lay' or secular historiographical tradition, and an ecclesiastical one, whose main scholars are, respectively, Rafael Mitjana and José Subirá on the one hand, and Higinio Anglés y Suñol, on the other. The differences between both traditions become evident in the musicological texts as well as in the positions of power held by ecclesiastical researchers through the period under study, during which the Instituto Español de Musicología was created.

Keywords: Musical historiography, Nationalism, National-Catholicism, Musicology, Spain

---

1. Leí una versión anterior de este trabajo en el 18º Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Zúrich (Suiza) en julio de 2007.

El sesgo ideológico —nacionalista, político o religioso— de los inicios de la musicología sigue suscitando el interés de los investigadores<sup>2</sup>. A nadie se le escapa que estos trabajos nos obligan a enfrentarnos de manera más crítica a nociones asumidas irreflexivamente en nuestra disciplina. En el caso español, los estudios sobre la historiografía musical se han centrado en su nacionalismo, sin apenas detenerse en otros matices políticos y religiosos<sup>3</sup>. No obstante, a pesar de que tantos historiadores han resaltado la frecuente relación identitaria entre nacionalismo (sea este español, vasco, catalán o gallego) y catolicismo durante las últimas décadas del XIX y las primeras del XX, los musicólogos han descuidado, por el contrario, la interdependencia entre nacionalismo historiográfico y catolicismo<sup>4</sup>.

En este contexto, el presente artículo diferencia dos tradiciones que, aun siendo nacionalistas —como lo fueron la gran mayoría de musicólogos europeos y latinoamericanos antes de 1945— han contribuido de manera distinta a la construcción de la historia de la música española. La tradición más persistente en ese período y aún en las tres décadas siguientes puede denominarse “eclesiástica” atendiendo tanto a la centralidad que ha ocupado en ella la música religiosa, como al estado, formación, e ideología de sus autores, así como a sus enfoques, método, temas, objetivos, y narrativas. Llamaremos “laica” a la segunda tradición<sup>5</sup>, cuyos investigadores no tuvieron un perfil tan homogéneo ni en sus ideologías ni en sus carreras o investigaciones, pero coincidieron en su independencia con respecto a las directrices vaticanas. Ambas tradiciones eran nacionalistas, pero sus diferencias ideológicas son ostensibles no solo en sus textos, sino en sus posiciones de poder, sobre todo a partir de la Guerra Civil española (1936-1939). La dictadura posterior institucionalizó la musicología eclesiástica. Mientras, los musicólogos que no habían marchado al exilio, pero tampoco simpatizaban con los vencedores, fueron relegados de cualquier puesto relevante. No obstante, si la tradición eclesiástica fue, en general, ideológicamente bastante homogénea, en la tradición laica las posturas políticas distaban de coincidir.

Juan José Carreras ha analizado en un certero artículo (2001) la continuidad entre el nacionalismo de los investigadores de la música española del siglo XIX, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Felipe Pedrell (1841-1922), y su heredero, ya profesional en el siglo XX: Higinio Anglés (1888-1969). Tras la Guerra Civil Anglés enmarcó el paradigma filológico de la musicología alemana en la ideología nacional-católica del nuevo régimen español. Asumiendo esta tesis, el presente trabajo parte de dos observaciones críticas al artículo de Carreras. En primer lugar, no hubo una única tradición, como trataremos de mostrar en este trabajo. Barbieri y Pedrell pueden adscribirse a la tradición laica de compositores españoles decimonónicos que escribían sobre la historia de la música española. En este sentido, Anglés marcó una ruptura, como afirma Carreras (2001, 154). Sin embargo, como sacerdote Anglés suponía la continuidad respecto a la tradición eclesiástica en el estudio de la música española,

---

2. Para los países de lengua alemana véase Potter (1992), Rehding (2000) y Gerhard (2001), para Francia Fulcher (1999) y Fauser (2006), para Italia Cavallini (2000), para Argentina Illari (2000), para Chile Vera (2006) y para Portugal Cascudo (2004).

3. Los textos de Persia (1991), Carreira (1995), Ros-Fábregas (1998), Carreras (2001). Sánchez de Andrés (2009, 115-178) constituye una excepción al centrarse en el peso del krausismo antes que en el nacionalismo.

4. Una excepción es el estudio de Gemma Pérez Zalduondo (1991).

5. Gonzalo Pasamar (2002) habla de una tradición “liberal” de historiadores generales vinculados a la universidad que fue interrumpida por la Guerra Civil. Para los historiadores de la música el término “liberal” resulta, sin embargo, problemático, pues antes de 1936 solo unos cuantos habían alcanzado un título universitario y ninguno de ellos fue profesor en la universidad.

cuyas principales figuras habían sido Hilarión Eslava (1807-1878) y Federico de Olmeda (1865-1909), con quienes compartía, además, el interés por la música tradicional (folclórica) y la música religiosa. En segundo lugar, Carreras otorga en su ensayo escasa relevancia a Rafael Mitjana (1869-1921) y, si bien reconoce la altura de José Subirá (1882-1980), lo considera un caso aislado, en tanto que “no tuvo una relación directa con la escuela de Pedrell” (Carreras 2001, 165), algo que también se podría decir de Mitjana. No obstante, Mitjana y Subirá fueron los responsables de las principales historias de la música española publicadas entre 1900-1980, las cuales marcan los límites cronológicos del presente artículo. En 1914 Mitjana concluyó su contribución a “La música en España”, dentro de la enciclopedia francesa dirigida por Lavignac, mientras que en 1953 publicó Subirá su *Historia de la música española e hispanoamericana*. Entre las dos obras y los trabajos anteriores de autores laicos, como los de Castellanos de Losada, Soriano Fuertes o Riaño, puede establecerse igualmente una relación de continuidad.

Continuidad y ruptura siguen siendo, de hecho, cuestiones polémicas en los estudios sobre las consecuencias culturales de la Guerra Civil. Hoy la historiografía tiende a subrayar las líneas de continuidad entre el tiempo anterior a 1936 y la posguerra (Llorente 1995; Cabrera 1998; Brihuega 2002), aunque hace unas décadas sucedía lo contrario. Por supuesto, incidir en la antigüedad de algunas tendencias culturales vigentes en época franquista no implica soslayar la ruptura producida por la Guerra Civil y la dictadura en forma de muerte, exilio y represión.

Si bien las dos corrientes participaron en el largo proceso de profesionalización de la musicología en nuestro país, las diferencias entre los investigadores eclesiásticos y los laicos fueron patentes tanto en sus prácticas musicológicas como en las variantes de su ideología nacionalista. Conviene matizar entre el nacionalcatolicismo de Anglés, –que identificaba el catolicismo con la esencia española– el nacionalismo del socialista republicano Subirá, o las posiciones más moderadas del regeneracionista Rafael Mitjana o del republicano Adolfo Salazar, en tanto que estas gradaciones repercuten en sus textos <sup>6</sup>. Este artículo se propone diferenciar la tradición historiográfica laica y la eclesiástica sin dejar de reconocer los rasgos comunes entre ambas. Comenzaré describiendo la situación de la disciplina en España a principios del siglo XX, para detenerme después en la diferenciación entre la historiografía eclesiástica y la laica, y, por último, en el distinto papel que desempeñaron ambas en la institucionalización de la musicología en España.

### **Musicógrafos, arqueólogos musicales, musicólogos**

Es necesario comenzar destacando que la musicología profesional fue tardía en España<sup>7</sup>. Su contrapartida, el amateurismo, no hubiera tenido efectos tan negativos sobre la disciplina

---

6. Sobre el regeneracionismo de Mitjana véase Pardo Cayela (2013-I, 345-358).

7. Alejo Carpentier fue consciente de ello: “El escandaloso *amateurismo* que rigió la musicología española en el siglo pasado se ve compensado en nuestros días, afortunadamente, por una serie de enjundiosos estudios que están relegando al desván de lo inservible los libros debidos a la fantasía o a la irresponsabilidad de un Soriano Fuentes o un Baltasar Saldoni... Después de los magníficos volúmenes consagrados por mosén Higinio Anglés a la música en las cortes de los Reyes Católicos y de Carlos V; después de la edición crítica de códices y cancioneros de capital importancia, acaba de aparecer, en tomo profusamente ilustrado, una importante *Historia de la música española*. [...] Su autor es José Subirá, a quien debemos un estudio exhaustivo de la tonadilla escénica, así como una divertidísima *Historia del Teatro Real de Madrid* – única en su género, si no me equivoco” (Carpentier 1994, 333-334).

si los historiadores españoles de la música hubieran estado al tanto de los avances de los historiadores generales. Es este uno de los rasgos, a mi parecer, que más aleja nuestra historiografía musical de otras tradiciones. En efecto, el proceso de profesionalización de los historiadores está ligado al desarrollo de un método propio de investigación, el documental, y a la incorporación de la disciplina Historia como materia universitaria, por una parte, y por otra, a la formación de los Estados nacionales. El paso de la historia erudita y filosófica del siglo XVIII a la moderna “ciencia de la historia”, es decir, el paso de la “historia-crónica” a la “historia-investigación” que era claro ya en la historiografía romántica alemana (Aróstegui 2001, 76)<sup>8</sup>, se produjo en España con retraso, pues hasta finales del XIX y principios del XX no surgieron los primeros historiadores universitarios<sup>9</sup>. Como veremos, los historiadores españoles de la música tardarían aún más en realizar este proceso.

En otros países, como en Francia, la musicología también llegó tarde, aunque no tanto, a las universidades y a los conservatorios. Sin embargo, historiadores de la música, como André Pirro o Jules Combarieu, aplicaban el método histórico a sus investigaciones en los primeros años del XX. Paralelamente, en la España de la primera mitad del siglo, cuando los historiadores eran ya profesionales que enseñaban en la universidad o en los flamantes institutos de enseñanza media, la mayoría de los historiadores de la música seguían siendo sacerdotes cuya formación musical e intelectual se había completado en un seminario de provincias.

No obstante, sería erróneo trazar una periodización de la transición a la musicología profesional en España atendiendo a las ocupaciones de los investigadores -1) compositores, 2) sacerdotes y 3) académicos- o a las denominaciones que ellos mismos se dieron -1) arqueólogos musicales, 2) musicógrafos y 3) musicólogos-. Las clasificaciones de este tipo no inciden en las prácticas y los objetivos de los estudiosos de la música, cuestiones ambas esenciales para definir a los musicólogos profesionales.

Uno de los primeros testimonios de la visibilidad de la musicología como profesión en España se debe al historiador Américo Castro, quien en 1918, a instancias de una revista italiana, publicó un informe sobre el estado general de las ciencias en el país. Castro incluyó la historia de la música como campo intelectual junto a la Historia, la Arqueología, la Química, la Biología, la Filosofía (Castro 1972 [1918], 27). Como es lógico, Castro no utilizó el término “musicología”, sino “Historia de la Música”, pues la palabra musicología no entra en los diccionarios españoles hasta la década de 1980, aunque en círculos especializados el término se había empleado antes de los años 30<sup>10</sup>. En efecto, durante el siglo XIX y hasta la década de 1930 en España a los

8. La *Historia de los pueblos románicos y germánicos* (1824) de Leopold von Ranke (1795-1886) suele considerarse el comienzo de la historiografía moderna (Aróstegui 2001, 78).

9. Sobre este tema véase la introducción de Ignacio Peiró y Gonzalo Pasamar a su *Diccionario* (2002).

10. Los primeros diccionarios musicales españoles no contienen una entrada para “musicólogo” ni para “musicología”; definen “musicógrafo” como alguien “dedicado a las investigaciones de historia de la literatura musical de todos los géneros” (Pedrell 1894-1897, 304; Lálcal 1899, 335). Sin embargo, el diccionario de la Real Academia Española de 1884 no incluye “musicógrafo”. La palabra se añadió después, en la edición de 1927. Entre los primeros en utilizar el término “musicología” en España están A. Salazar (1925) y J. Subirá (“mundo musicológico” 1929, Vol. II, 9, “severidad musicológica” en una carta López Chavarri de 1930, E. López Chavarri, 1996, Vol. II, 281). Aún en 1981, algunos diccionarios españoles recogían la voz “musicógrafo” pero no “musicólogo” (Corominas 1981, 196). El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* no hace ninguna distinción entre ambas denominaciones, por ejemplo de Conrado del Campo (1878-1953) se dice que es “compositor, musicógrafo” pero a Josep Barberá (1877-1947) se le etiqueta como “compositor y musicólogo” (Casares 1999, 198-99).

estudiosos de la música se les llamaba “musicógrafos”<sup>11</sup>. No obstante, ellos mismos preferían denominarse historiadores o maestros, especialmente si eran compositores, y la mayoría de ellos lo era<sup>12</sup>. Una excepción fue Rafael Mitjana, el único historiador de la música mencionado por Américo Castro. Si bien el compositor y diplomático se refería a su propia investigación como “arqueología musical”<sup>13</sup>, la obra de Mitjana sobrepasaba los objetivos del programa arqueológico (recolección, clasificación, datación y edición)<sup>14</sup>.

De hecho, su formación universitaria, sus viajes y sus contactos internacionales le permitieron elaborar una historia de la música donde se entretrejan los factores sociales, políticos y económicos (Mitjana 1916 y 1920). Es más, pese a que Mitjana no se describiera como “musicólogo”, lo podemos considerar como tal basándonos en su formación, método de investigación y resultados.

No deja de ser sintomático, por otra parte, que Castro no mencionara a Suñol (1879-1946) ni a Pedrell. Quizás porque consideraba a un casi octogenario Pedrell como a una figura de otra época, y porque Suñol, un gregorianista de primera fila y reconocimiento internacional, más que a la escritura de historia se había dedicado a los estudios de paleografía y a las ediciones musicales, en las cuales incluía comentarios pastorales y nacionalistas<sup>15</sup>.

El término “musicólogo” se normalizó en los círculos musicales españoles gracias al Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (IMS, por sus siglas en inglés) celebrado en Barcelona tres meses antes del estallido de la Guerra Civil, en 1936. Las tensiones políticas

11. De manera similar, la Enciclopedia francesa de la música de Lavignac y Laurencie afirma como presentación: “Para tratar una materia tan amplia era indispensable agrupar una verdadera pléyade de colaboradores de autoridad indiscutible, independientes y eclécticos a la vez. Hacía falta, claro está, en primer lugar músicos, pero también musicógrafos, sabios, eruditos, arqueólogos, hombres de letras, tanto franceses como extranjeros y en posesión de los conocimientos más diversos” [Pour traiter une si ample matière, il était indispensable de grouper une véritable pléiade de collaborateurs d’une autorité indiscutable, à la fois indépendents et éclectiques. Il fallait, bien entendu, d’abord des musiciens, mais aussi des musicographes, des savants, des erudits, des archéologues, des hommes de lettres, aussi bien français qu’étrangers et possédant les connaissances les plus diverses] (Lavignac 1920, v).

12. En ocasiones el compositor Barbieri se autodenomina “historiador”: “Heme aquí el más desesperado de los historiadores” (1994 [1878], 395).

13. Se trata de un término difundido en Francia, donde Théodore Nisard lo definió en 1840 como un método basado en el estudio de documentos, a diferencia de la literatura escrita por aficionados y de los textos poéticos sobre la música (Letierrier 2005, 132). Precisamente, una de las primeras historias de la música española se tituló *Estudio histórico arqueológico* (Castellanos 1852-1854).

14. “Hay que tener en cuenta que los estudios de Arqueología musical son muy poco conocidos en nuestro país, y que ignoramos casi en absoluto nuestro pasado artístico. Escasísimas son las obras que contienen detalles sobre la historia de nuestro arte y apenas si existe alguna colección en que puedan encontrarse composiciones de nuestros músicos” (Mitjana 1901, 44).

15. “El símbolo de la grandeza y santidad de María es la montaña; y la nuestra de Montserrat de aspecto virginal, fecunda y lozana, en perpetua pascua florida, siempre risueña y dulcemente mayestática, es particularmente la montaña litúrgica, el templo que ha vestido el Creador en plena naturaleza para que en él nunca cese el cántico de María y adonde sus fieles dulcemente atraídos le recuerdan el gozo que ella tuvo de su virginidad” [El símbol de la grandesa i santedat de Maria és la muntanya; i la nostra de Montserrat d’aspecte virginal, fecunda i esponerosa, en pasqua perpetua florida, sempre riallera i dolçament majestàtica, és particularment la muntanya litúrgica, el temple que en plena natura ha vestit el Criador per a que en ell no cessés mai el càntic a Maria i a on dolçament atrets sos fidels li recorden el goig que n’hagué de sa virginitat] (Suñol 1917, 141-142). “Es el alma catalana la que toda entera se exulta en esta bella danza de nuestros tiempos gloriosos, y hoy nos habla aún con el tradicional acento agrídulce de nuestra raza” [És l’ànima catalana que exulta tota sencera en aquesta bella dansa dels nostres temps gloriosos, i avui ens parla encara amb el tradicional accent agre-dolç de nostre raça] (1917, 135). Aunque esos comentarios suenen tan añejos, las ediciones de Suñol han resistido el paso del tiempo mejor que las de otros medievalistas de su época. Por ejemplo, de los 10 cantos del *Llibre Vermell*, los números 3, 4, 5, 9 y 10 son casi idénticos a la edición de Maricarmen Gómez Muntané (1990).

fueron determinantes en aquel evento, considerado por Pamela Potter como la cima del aislamiento alemán en el contexto internacional. Desde el congreso anterior (1933), la delegación alemana había ido apartándose de la comunidad internacional, algunos de cuyos miembros más destacados eran musicólogos que habían abandonado Alemania por razones políticas: Curt Sachs, Otto Gombosi, Alfred Einstein, entre otros. Anglés, el organizador del congreso, fue el principal aliado de la delegación germana encabezada por Heinrich Bessler, por lo que el cónsul nazi en Barcelona agradeció personalmente al sacerdote su apoyo (Potter 1992, 162-166). La correspondencia de Anglés testimonia su habilidad para disimular, ante las quejas de los musicólogos judíos, su obediencia a las directrices alemanas (Contreras 2009).

La delegación española fue la más nutrida del congreso. De sus dieciocho participantes, ocho eran sacerdotes cuyos principales temas fueron el canto gregoriano, la música de órgano y la música litúrgica del Renacimiento<sup>16</sup>. Los laicos se decantaron por el folclore, entre ellos los compositores Conrado del Campo, Joaquín Turina y Antonio José, al igual que Baltasar Samper y Eduardo Martínez Torner. No obstante, Subirá habló sobre la música de teatro y Ricart i Matas sobre iconografía medieval. Terminada la Guerra, el jesuita Nemesio Otaño y Anglés serían nombrados respectivamente directores del Conservatorio de Madrid y del Instituto Español de Musicología. Por el contrario, el destino de la mayoría de los españoles no sacerdotes participantes en aquel congreso sería muy distinto: Antonio José fue ejecutado por el ejército franquista; Martínez Torner y Samper marcharían al exilio<sup>17</sup>, y del Campo y Subirá serían represaliados como simpatizantes del bando derrotado.

## Las tradiciones españolas en el estudio de la historia de la música

No solo fue distinto el destino de los musicólogos laicos tras la Guerra. Ya durante el propio Congreso de Barcelona, como hemos visto, sus temas de investigación habían sido otros. Detengámonos ahora en las diferencias entre ambas tradiciones, refiriéndonos no ya a los congresistas, sino en general a los estudiosos españoles que desarrollaron su actividad musicológica en el primer tercio del siglo XX:

### 1. La tradición eclesiástica

El relevo cronológico entre dos autores influyentes en nuestra historiografía musical, Pedrell (1841-1922) y Anglés (1888-1969), supone también el relevo del compositor por el sacerdote<sup>18</sup>. En efecto, desde principios del XIX hasta fechas recientes, composición y sacerdocio han venido siendo los principales medios de vida de los historiadores de la música en nuestro país. Entre los historiadores eclesiásticos activos durante la primera mitad del siglo XX, Suñol y

16. H. Anglés, J. A. Donostia, Joan M. Thomas, V. Ripollés, D. Pujol, N. Otaño, G. Sunyol, y Josep Franquesa (Cabero 1992, 30-49).

17. Donostia, como otros sacerdotes partidarios del Partido Nacionalista Vasco, fue destinado por su orden capuchina a Francia entre 1936 y 1943. Anglés le consiguió un trabajo para el Instituto de Musicología que le permitió volver (Ramos López 2012, 131).

18. Al hablar del "relevo" me refiero al hecho de que durante el siglo XIX predominaron los musicólogos compositores y durante el XX, los musicólogos sacerdotes. Por supuesto hubo sacerdotes en España anteriores a Anglés que se ocuparon de la historia de la música o del folclore: Antonio Eximeno, Hilarión Eslava, Antonio Lozano, Federico Olmeda, Dámaso Ledesma, entre otros., y musicólogos compositores contemporáneos o posteriores a Anglés, como Adolfo Salazar, Andrés Araiz, José Fornas, E. López Chavarri, Lothar Siemens, Ramón Pelinski, Germán Gan o José María García Laborda.

Otaño se formaron en la Abadía de Solesmes y en París, Casiano Rojo en Bélgica, mientras que Inglés lo hizo en las universidades de Friburgo y Gotinga. Pero la mayoría de los estudiosos eclesiásticos, como Federico Olmeda, Vicente Ripollés, o García Julbe, no pasaron por las universidades ni por centros de investigación, pues toda su formación intelectual y musical se realizó en seminarios de provincia. Esta circunstancia tuvo consecuencias de largo alcance:

a) La formación musical solía reducirse a la armonía básica<sup>19</sup> y a la práctica del gregoriano y de la música religiosa de Palestrina, Victoria y los maestros de capilla locales.

b) La continuidad en la interpretación del repertorio religioso renacentista en las iglesias y en los seminarios, y el hecho de que estas instituciones fueran las propietarias de los archivos musicales religiosos facilitó la ignorancia del estado de la cuestión en las investigaciones sobre la edición y la interpretación de la música antigua. Desde su punto de vista, ellos sabían cómo cantar su música puesto que la habían estado cantando siempre.

c) El aislamiento intelectual, ya que no eran habituales los contactos de los seminarios con el mundo académico, artístico, científico o intelectual.

d) El pensamiento extremadamente conservador. Los partidos políticos españoles más conservadores estaban vinculados a la Iglesia Católica (los carlistas, los nacionalcatólicos y después los franquistas). Por el contrario, la mayoría de los partidos de izquierda, los socialistas y los anarquistas eran anticlericales. Según el historiador Norman Cantor, el papa Pío X condenó el modernismo católico como herejía en 1907 y promovió una “reacción conservadora, un giro cuasi represivo en la política cultural de Roma que no se corrigió del todo hasta el Concilio Vaticano II a principios de la década de los 60” (Cantor 1991, 289-290). Un estudio de las consecuencias de esta corriente en la historiografía musical escrita por sacerdotes está todavía por hacer. Para empezar, siendo su campo preferido la música religiosa ibérica del siglo XVI, no sorprende la ausencia de temas como la Inquisición, los conversos (los cristianos de origen judío), las ideas protestantes, las herejías, el humanismo flamenco, o la utilización política de la música religiosa. Son cuestiones inconcebibles si se acepta la idea oficial de la nación: una España eternamente católica.

Por el contrario, la expresión de Andrés Araiz “inventariar los valores de nuestra historia espiritual” condensa el ideario de la musicología nacionalcatólica como confluencia entre positivismo (el inventario) e ideología política (valores espirituales –léanse nacionalcatólicos– en tanto que opuestos a valores sociales, culturales, materiales o intelectuales):

Hoy, después del martirologio de la religión cristiana española sufrido por las regiones devastadas por la moderna horda bárbara del siglo XX, es preciso inventariar los valores de nuestra historia espiritual, y atender al resurgimiento que la Gesta de nuestro glorioso Ejército y su invicto Caudillo exige (Araiz 1942, 148, nota 1).

---

19. Refiriéndose a la enseñanza en las escolanías de las catedrales, dice Araiz Martínez “Los elementos técnicos, constitutivos de la escuela española de hoy, han sido: en el régimen escolar, primeramente los tratados de Armonía y Composición de Eslava, que fueron durante muchos años el único bagaje de las academias, y después, el tratado de Arín y Fontanilla, que en unión de innumerables tratados extranjeros han permitido realizar una labor escolar más perfecta” (Araiz 1942, 194). El título de la edición original del tratado de Eslava es *Escuela de armonía y composición* (1857), posteriores ediciones (1864, 1884) se titularon *Escuela de composición*. Respecto al manual de armonía de Arín y Fontanilla, la edición más antigua que he podido localizar data de 1912. Este libro, de nivel inicial, ha seguido usándose en los conservatorios españoles al menos durante los años 70 y primeros 80.

Salvo la pleitesía a Franco, tal ideario no era nuevo ni exclusivo de los eclesiásticos. En textos anteriores encontramos la misma justificación de la necesidad de interpretar música religiosa y música tradicional por personas tan poco afectas al nacionalismo español como Lluís Millet (1867-1941). El director del Orfeó Català en una carta a su amigo y antiguo maestro Pedrell, datada el 15 de febrero de 1899, basaba el programa de sus conciertos en las siguientes razones:

Así se forma el pueblo; con las canciones de la tierra aprende a amar la patria, el terruño que le ha dado vida, carácter de raza; con lo sublime del arte religioso verdadero adivina la profundidad, la elevación de luz del alma, de la religión, y va comprendiendo cuán ridículas son las burlas de los papeluchos anticlericales; y con el arte extranjero, aprende, se entera de la cultura de los pueblos modernos que van caminando y no están parados como este país nuestro, donde se ahoga el primer brote de algo noble que se yerga<sup>20</sup> (citado en Artís 1983, 70-71).

Catolicismo y nacionalismo eran también ya obsesivos en el Inglés anterior a la Guerra<sup>21</sup>. Por otra parte, además del movimiento catalán conocido como *noucentisme*<sup>22</sup>, y de otras corrientes tradicionalistas y conservadoras, la *Schola Cantorum* parisina fue otra vía de acceso al pensamiento reaccionario para los músicos españoles. Por cierto que fue el laico Eduard López Chavarri uno de los primeros en señalar la inflexibilidad del “sentimiento” “católico”, “imperialista” y “antisemita” de Vincent d’Indy, uno de los compositores más respetados por los músicos españoles de la época<sup>23</sup>.

Una consecuencia evidente del credo nacionalcatólico en la escritura musicológica es la confusión de los criterios morales católicos con los criterios estéticos a la hora de escribir la historia de la música. La impronta de esta confusión se percibe incluso en los mejores investigadores, como Inglés y Suñol. Por ejemplo, según Dom Gregori Suñol, la historia del canto gregoriano se desarrolló en cuatro etapas: 1) Formación, 2) Perfección, 3) Decadencia y 4) Restauración. Esta longeva periodización reproduce la historia de la moral descrita por los reformadores religiosos desde San Bernardo hasta el Papa Pío X. Huelga decir que cada uno de ellos se ha considerado un restaurador. Suñol incluyó dicha periodización en su método

20. “Així es forma el poble; amb les cançons de la terra aprèn d’estimar la pàtria, el terrer que li ha donat vida, caràcter de raça; amb les sublimitats de l’art religiós veritable endevina la profunditat, l’elevació de la llum de l’ànima, de la religió, i va comprendre com són de ridícules les burlas dels paperots anticlericals; i amb l’art estranger aprèn, s’assabenta de la cultura dels pobles moderns que van caminant i no estan parats com aquest país nostre, on s’escanya la primera brotada de cosa noble que s’aixequi”.

21. “Estos códices y fragmentos que describimos forman el tesoro musical único que conservamos escrito de la Cataluña antigua. Nos traen el eco de aquellos bellos cantos con cuya influencia se formó espiritualmente la estirpe catalana de más de mil centurias de antigüedad. Los músicos y los literatos más eminentes de la Cataluña de los siglos X-XIII tuvieron en sus manos estos manuscritos y de ellos se sirvieron para cantar las alabanzas de Cristo y la grandeza de la patria. Esto quiere decir cómo debemos amarlos y cómo se sabrá guardarlos. ¡Feliz el pueblo que habiendo perdido los preciados códices puede y sabe aún recoger y venerar tantas migajas!” [Aquests còdexs i fragments que descrivim formen el tresor musical únic que servem escrit de la Catalunya antiga. Ells ens duen el ressò d’aquells bells cantos amb la influència dels quals es va formar espiritualment la nissaga catalana vella de més de mil centúries. Els músics i els literats més eminents de la Catalunya dels segles x-xiii tingueren en llurs mans aquests manuscrits i d’ells se servirán per cantar les lloances del Crist i la grandesa de la Pàtria. Això vol dir, com els hem d’estimar i com sabrà tothom guardar-los. Felix el poble que haven’t perdut els còdexs preats, pot i sap encara recollir i venerar tantes d’engrunes!] (Inglès 1935, xvii). Advértase que gran parte de este estudio está dedicado a canciones trovadorescas.

22. Sobre noucentisme y fascismo véase Comadira (2006, 17-27), sobre la relación entre noucentisme y Charles Maurras véase Llano (2013, 81 y ss). Sobre nacionalcatolicismo véase Botti (1992).

23. “Sus sentimientos de católico y de imperialista, con su matiz antisemita, los lleva a su escuela inflexible y convencido” (López Chavarri 1916, 205).



de canto gregoriano (1905), traducido y reimpresso varias veces en francés, italiano, inglés y alemán<sup>24</sup>. Aun en una fecha tan tardía como 1991, el *Corso fondamentale de canto gregoriano* de Alberto Turco mantenía ese esquema (con algunas diferencias cronológicas)<sup>25</sup>. Otro ejemplo: según Suñol, el Instituto Romano Pontificio de la Música Religiosa era “el único centro que recoge providencialmente [sic] todas las formas musicales del culto católico, incluso las del rito oriental” (1959, 182).

Otra de las ideas favoritas de los estudiosos eclesiásticos fue el arte como revelación divina y, en consecuencia, como medio de regeneración moral. La corriente neoescolástica había sido defendida con entusiasmo ya antes de la Guerra Civil, de hecho, subyacía al *Motu Proprio* de Pío X (1903) y a las palabras de Lluís Millet citadas arriba. El franquismo impulsó ambas premisas en los años 40 (Cabrera 1998, 98-114). Para el programa neoescolástico la ópera, la zarzuela, las revistas musicales y, en general, la música lírica o instrumental profana quedaban al margen de los temas de investigación, así como cualquier problema sociológico o político. Por el contrario, para los neoescolásticos era importante el estatus moral de los músicos. De ahí que un estudio sobre un maestro de capilla dedique más espacio a su ordenación sacerdotal (sin relacionarla con la música, su función, su significado o su recepción) que a ningún otro tema (Pavia i Simó 1997).

## 2. La tradición laica

Los estudiosos laicos trabajaron como compositores, profesores de conservatorio, y burócratas, si bien hubo excepciones, como el diplomático Mitjana o el mismo Subirá, quien tras su depuración, y ya cumplidos los sesenta años, consiguió vincularse al Instituto Español de Musicología. La mayoría de ellos había finalizado estudios universitarios, preferentemente de derecho<sup>26</sup>, y mantuvo un contacto frecuente con colegas extranjeros. Sin embargo, la principal diferencia con respecto a las carreras de otros intelectuales españoles de su época es que ninguno de los musicólogos tuvo un puesto permanente, o siquiera un vínculo estable, con la universidad o los institutos de enseñanza media. En los conservatorios la historia de la música y el estudio de la “música folclórica” eran materias muy secundarias, si es que existían<sup>27</sup>.

Sin estudiantes o discípulos y sin un apoyo institucional o regular, los musicólogos laicos españoles llevaron a cabo sus labores como investigadores independientes o particulares, dependiendo de sus contactos personales con colegas extranjeros o con las instituciones locales. No podemos decir que constituyeran una “escuela”, por lo cual he preferido el término “tradición”. Algunos alcanzaron un conocimiento hondo de la musicología, pese a realizar sus

24. La periodización está en las páginas 179-80 de la décima edición española (1959). No he podido consultar la primera edición (1905). Germán Prado repitió esa periodización en su manual (1945).

25. Turco habla de “orígenes y período clásico”, “período postclásico y decadencia” y “la Restauración” (1991, 23-39).

26. Mitjana era licenciado en derecho, mientras que José Subirá, José Fornés, y Eduard López Chavarri se doctoraron en esa Facultad. Salazar no acabó sus estudios universitarios de historia. Bal y Gay y Martínez Torner, universitarios, vivieron en la Residencia de Estudiantes, centro de la intelectualidad de su tiempo. Otto Mayer Serra estudió musicología en Berlín aunque no llegó a doctorarse (Ramos 2012, 118).

27. Los conservatorios de Madrid y Barcelona se habían fundado a mediados del XIX, sin embargo el primer curso de historia de la música data de 1900, cuando Felipe Pedrell obtuvo la cátedra de esa asignatura en Madrid. Cuatro años después se trasladó a Barcelona, de manera que sus cursos madrileños se interrumpieron (Sopeña 1972, 97 y 100). En la carta de Joaquín Rodrigo a López Chavarri, fechada en Madrid, el 4-9-1939 (López Chavarri 1996-I, 1970), Rodrigo cuenta cómo sin tener idea de la materia acababa de ocupar la cátedra de folclore del Conservatorio de Madrid, lo cual él encontraba “más cómodo” que enseñar armonía.

investigaciones en su tiempo libre. En su caso el amateurismo no impidió un trabajo de altura profesional, pero sí acarreó una serie de obstáculos, como los horarios de las bibliotecas y los archivos, la financiación de las publicaciones y de los viajes, las dificultades para asistir a los congresos internacionales. Además, sus publicaciones estuvieron ligadas a instituciones locales (la Biblioteca de Barcelona o las diputaciones).

En consecuencia, ninguno de los musicólogos españoles tuvo una presencia en la vida intelectual y política similar a la de los historiadores de su tiempo (Américo Castro, Rafael Altamira, Nicolás Sánchez Albornoz, Julio Caro Baroja, Ramón Carande, Vicens Vives)<sup>28</sup>. No obstante, la incipiente presencia de la musicología en el mundo intelectual, testimoniada en la cita mencionada de Américo Castro (1972 [1918], 27), continuaría en las conferencias y conciertos de las décadas siguientes de 1920 y 1930. Así, Karol Szymanowski, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Francis Poulenc, John Trend y Curt Sachs visitaron la madrileña Residencia de Estudiantes. En Barcelona, el entusiasmo de Pau Casals y de Roberto Gerhard atrajo la visita de Arnold Schönberg y de Anton Webern. Los estrenos de los Conciertos para violín de Sergei Prokofiev (1935, en presencia de su autor) y Alban Berg (1936), y de la *Suite para violín* Op. 6 de Benjamin Britten (1936), y por último, ya en la Guerra (1937), la visita de Silvestre Revueltas, cuyas obras se interpretaron en varios conciertos, son una muestra de la vida musical en ambas ciudades antes de la dictadura.

Así como estas actividades musicales se desarrollaban al margen de la Iglesia, conviene recalcar que las principales historias de la música española escritas en el período que nos ocupa no han venido de los sacerdotes: *La musique en Espagne* de Rafael Mitjana (1914)<sup>29</sup> y *la Historia de la Música Española e Hispanoamericana* de José Subirá (1953). Aunque las figuras de Pedrell y Anglés han atraído más atención por parte de los musicólogos, Pedrell no escribió ninguna historia de la música española y, la breve contribución de Anglés, su apéndice a la *Historia de la música* de Wolf (1934), era deficiente<sup>30</sup>. Porque al margen de aportaciones propias sobre la Edad Media, esas páginas de Anglés poco añadían a la Historia publicada en Francia por Mitjana y en dos décadas serían superadas en datos, temas, contextos, ejemplos, bibliografía y amenidad por la mencionada *Historia* de Subirá. Otro alarde de síntesis de Anglés, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (1941), acompañaba el catálogo de la exposición celebrada aquel año en Barcelona<sup>31</sup>. No es casual que las dos “historias de la música española” de Anglés fueran tan circunstanciales y sucintas: su concepto de historia le impedía acometer estudios no monográficos<sup>32</sup>. No fueron pues ni Pedrell, ni Anglés, sino

28. Para el contexto historiográfico e ideológico de todos estos historiadores fue fundamental la realización de estudios en el extranjero, la asistencia a los congresos internacionales, y los contactos con los maestros de la historiografía europea (Peiró 2000, 12).

29. Mitjana había concluido su texto en 1914, si bien no se imprimió hasta 1920.

30. Véase Carreras 2001, 160-161. En su cuarta edición revisada y ampliada (1957, 1ª reimpresión 1965), Subirá mejoró notablemente los capítulos dedicados a la música contemporánea.

31. Véase Pérez Zaldondo (1991).

32. “[...] no nos hemos propuesto escribir una historia de la música catalana medieval. Todavía no ha llegado el tiempo de hacerlo, y tal como tenemos los estudios históricos en nuestro país, el mero intento habría sido una temeridad. Esto quiere decir que, al escribir este libro, hemos procurado solo aportar y recoger datos que nos servirán para escribir la historia de la música medieval que nos falta. Hemos intentado únicamente dar una visión general del papel más o menos importante que en aquellos siglos tuvo la música entre nosotros. Una vez mostrada así esta mirada general, el lector ya verá cómo cada una de las cuestiones que tratamos dará materia para escribir con el tiempo una serie de monografías muy interesantes.” [...] no ens hem proposat pas escriure una història de la música catalana medieval. El temps no és arribat encara per fer-ho, i tal com tenim els estudis històrics al nostre país, hauria estat una temeritat sols d'intertar-ho.

Mitjana y Subirá quienes escribieron los textos que, en sus líneas fundamentales y en sus datos concretos, han seguido repitiéndose hasta bien entrados los ochenta. Una relevancia menor desde cualquier punto de vista –aportaciones, documentación, bibliografía, iconografía, método– tuvo *La música de España* de Adolfo Salazar (1953).

### La institucionalización de la musicología en España

A lo largo de toda la dictadura (1939-1975) las actividades musicológicas españolas quedaron bajo el control del Instituto Español de Musicología y de la Sección Femenina. La Sección Femenina era la rama del partido único, el del Movimiento, dedicada, entre otras cosas, a las canciones y las danzas tradicionales. En palabras de un falangista:

La Sección Femenina, tan ejemplarmente capitaneada por Pilar Primo de Rivera, ha sabido organizar, gracias a una red de regidoras e instructoras de Cultura y de Música, la vida femenina provinciana en orden a las actividades del espíritu y difundir entre las muchachas de toda España tan viva ansia de revitalización del tesoro tradicional de nuestros cantos y bailes, que hoy puede decirse que, gracias a esos millares y millares de doncellas, España ha renacido a un nuevo siglo de oro en que se superponen las más hermosas maravillas de muchos siglos de Historia, de gracia y de poesía.

La canción, el romance, el villancico, la copla popular venían olvidándose y bastardeándose al contagio insufrible de la plebeyez ambiente y al ataque monstruoso de toda la altavocería, cacofonía cinematográfica y mecanización coaligadas para raer hasta el último aroma de la tradición venerable. Por fortuna, una campaña organizada con plena inteligencia y llena del mejor entusiasmo, a prueba de desmayos y recelos, ha conseguido año tras año extraer de los más escondidos recovecos de la vida rural española centenares, millares de melodías, de galas indumentarias, de giros y mudanzas de baile que, sin el concurso iluminado de estos centenares, millares de muchachas, estaban pereciendo irremisiblemente. La obra de la Sección Femenina, imantada hacia la finalidad fijadora y ejemplarizadora de unos concursos nacionales de canciones y danzas, ha ido creciendo ante nuestros ojos atónitos, que contemplaban año tras año, ya en diversos lugares del mapa de España, adonde íbamos enviados a juzgar los conjuntos que aspiraban a la calificación; ya luego en Madrid, donde se celebraban las pruebas finales, la riqueza inagotable, la variedad milagrosa, la autenticidad arcaica de tantos y tantos tesoros de belleza radiante, indescriptible (Diego, Rodrigo y Sopena 1949, 82-83).

Y sobre sus métodos de estudio añade:

[..] En muchos casos, además, estas muchachas han colaborado activamente al descubrimiento y transcripción de tonadas bellísimas, y siempre han sabido ponerse humildes a las órdenes de los mejores técnicos que en cada región las han aconsejado y formado hasta que ellas mismas, a su vez, se han encontrado en condiciones de guiar a las

---

Això vol dir que, ens escrivre aquest llibre, hem mirat només d'aportar i recollir dades que amb els anys serviran per a escriure la història de la música medieval que ens manca. Hem intentat únicament de donar un conspectus general del paper més o menys important que en aquells segles va jugar la música a casa nostra. Esposada així aquesta mirada general, el lector ja veurà com, cada una de les qüestions que tractem, donarà matèria per a escriure amb els dies una sèrie de monografies ben interessants.] (Anglès 1935, xiv).

recién llegadas [...] La salvación de las danzas, algunas antiquísimas e increíbles, se realiza a veces de un modo milagroso. Basta que una vieja conserve los rasgos esenciales de un baile para que la reconstrucción del conjunto, ayudada hasta la máxima verosimilitud por las fórmulas más típicas de la tradición o por la referencia descrita en libros de viajes y relaciones de fiestas, se pueda realizar en toda su emocionante plenitud. Y si, después de todo, hay algún error o variante inventora, esto nada importa, porque la tradición verdadera, la viva, es la que modifica y depura, siempre dentro de un cauce de unidad de estilo y fidelidad a la raíz lejana (Diego, Rodrigo y Sopeña 1949, 84).

El diletantismo y el paternalismo machista y mesiánico de las citas anteriores harían sonreír si no procedieran del padre Sopeña (1917-1991)<sup>33</sup>, quien durante cinco décadas ocupó los principales puestos de poder en las esferas musicales y culturales españolas<sup>34</sup>. Mientras la Sección Femenina se encargaba de “salvar” las canciones y danzas tradicionales, envueltas en la retórica falangista (obsérvese en la cita la depuración, el milagro, el renacer, el siglo de oro, lo esencial, lo arcaico y el espíritu frente al contagio, lo bastardo, la mecanización, la plebeyez y la cacofonía), otra nueva institución, ya masculina, se encargaría del estudio de la música histórica y folclórica. El Instituto de Musicología formaba parte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, organismo fundado y dirigido por el régimen de Franco a finales de 1939, cuando los profesores universitarios y científicos de mayor prestigio habían muerto o estaban en el exilio<sup>35</sup>. Como ha señalado Carreras, la presencia de Anglés como máxima figura antes y después de la Guerra marcó una llamativa continuidad institucional en la musicología (Carreras 2001, 164). Sin embargo, algunos cambios fueron necesarios. De este modo, Anglés, el primer director, transfiguró su catalanismo en un nacionalismo españolista no menos ferviente, de manera similar al “padre de la historia catalana”, Ramón d’Abadal<sup>36</sup>.

En relación con la profesionalidad, la única diferencia con respecto a la musicología anterior a la Guerra Civil es que hubo una planificación e incremento de las ediciones musicales, las cuales constituyeron la principal actividad del Instituto. En tanto que a lo largo del siglo XX todos sus directores han sido sacerdotes, el Instituto Español de Musicología sancionaba la continuidad entre la musicología de posguerra y las investigaciones realizadas anteriormente por los estudiosos eclesiásticos. Para decirlo sucintamente, la institucionalización no significó un cambio de objetivos, método, teoría, formación académica o nivel de las investigaciones. En efecto, durante el franquismo y aún hasta los años 80 ser sacerdote o ideológicamente conservador fue un requisito más importante que la competencia musicológica para alcanzar los escasos puestos profesionales del Instituto Español de Musicología, el cual monopolizó en la práctica tanto las investigaciones como las publicaciones sobre historia de la música<sup>37</sup>. En definitiva, es problemático hablar de la musicología en España durante el período estudiado

33. Si bien el libro estaba firmado por los tres autores en orden alfabético, fue Sopeña quien lo redactó.

34. Secretario de la Comisaría Nacional de Música con Joaquín Rodrigo (1940-1943), sucesor del Padre Otaño en la dirección del Conservatorio madrileño (1951-1956), donde fue catedrático de estética e historia de la música, delegado del gobierno en los conservatorios españoles, director de la Sección de Música Contemporánea del Instituto Español de Musicología (1952), Comisario Nacional de Música (1971), secretario (1969-1977) y director (1988-1991) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, director de la Real Academia de España en Roma (1977-1981) y director del Museo del Prado (1981-1983).

35. Sobre el nacimiento y organización del CSIC véase Pasamar (1991, 46 y ss). Sobre la musicología española y el exilio véase Ramos López (2012).

36. Sobre Abadal véase Vilanova Vila-Abadal (2003).

37. Por ejemplo, véase Ramos (2003, n. 26).

como “campo” intelectual específico, en el sentido desarrollado por Pierre Bourdieu (2001), que implica una cierta autonomía con unas convenciones culturales propias. Por ello no hubo polémicas sobre la musicología que se hacía en el Instituto.

Las dos tradiciones, la eclesiástica y la laica, compartían rasgos, algunos de los cuales eran lugares comunes en el ambiente internacional de la época, como el tozudo nacionalismo o la obsesión por la raza. Por ejemplo, el mito del misticismo musical hispánico ha sido construido por estudiosos extranjeros y españoles, tanto eclesiásticos como laicos, de derecha y de izquierda (Ramos 2003 y 2008), si bien las escasas críticas no vinieron de sacerdotes, sino de Mitjana (Pardo Cayuela 2013, 376-379). Otra característica compartida por ambas corrientes ha marcado singularmente la historia de la música española: el aislamiento de las prácticas comunes de la musicología internacional. Así, los enfoques estilísticos, sociológicos, antropológicos y culturalistas simplemente fueron soslayados en España con muy pocas excepciones<sup>38</sup>. Por desgracia, este aislamiento, que venía imponiéndose desde fines del siglo XIX, se vio reforzado durante la “autarquía franquista”, eufemismo del régimen político y económico español vigente entre 1940 y 1953 (Carreira 1995). El aislamiento, el nacionalismo y el carácter eclesiástico son fenómenos interdependientes y complejos. Establecer entre ellos meras relaciones de causa-efecto sería erróneo<sup>39</sup>.

### **Conclusiones: continuidades y rupturas**

Como enseñó Foucault, la permanencia de las palabras no implica necesariamente la continuidad de las cosas; a la inversa, una variación en las denominaciones no significa siempre un cambio real. A pesar de los términos usados —musicógrafos o musicólogos— podemos hablar de una continuidad en la tipología de los estudiosos de la música en España, con un predominio de los investigadores eclesiásticos y su conservadurismo, formación rudimentaria, confusión de objetivos morales y estéticos e interés en la música religiosa. El peso de la tradición eclesiástica ha sido tan determinante en la musicología española como el nacionalismo, con el que, por otra parte, confluye en estos años (1914-1953) a través del nacionalcatolicismo.

Notables excepciones dentro de esta corriente durante la primera mitad de siglo por la calidad de sus publicaciones y por su dominio de la disciplina, fueron Suñol y Anglés.

Los mejores representantes de la tradición laica anterior a la Guerra Civil, Mitjana y Subirá, desarrollaron unas investigaciones acordes a los niveles internacionales de su tiempo. No ocurrió lo mismo con la mayor parte de la musicología publicada en España entre 1940 y 1953 (con algunas excepciones, como las obras de Anglés y del propio Subirá). Si los libros de Mitjana habían trascendido la arqueología musical, muchas de las ediciones del Instituto de Musicología, escritas décadas después, se ajustaron por el contrario a ese programa.

---

38. Cabe destacar la monografía de Mitjana sobre Fernando de las Infantas (1916), la de Subirá sobre la tonadilla (1928-30) y la de Rubio sobre el estilo de Morales (1969, tardía por tanto con respecto al periodo estudiado).

39. Por ejemplo, si bien Collet, figura esencial en la formación del mito del misticismo musical, fue uno de los escasos intelectuales franceses que se pronunciaron en contra de la República española en una fecha tan temprana como octubre de 1936 (véase Fulcher 2008, 287), un exiliado republicano y comunista como Salas Viu defendía el misticismo de Victoria en la década de los 60 (1966).

Aunque en el período estudiado no hubo un enfrentamiento entre la corriente eclesiástica y la laica sobre la ortodoxia de la disciplina, de manera que la musicología ejercida en el Instituto de Musicología no fue cuestionada, es importante reconocer la diferencia entre ambas porque se materializa en los textos musicológicos y en las posiciones de poder. Así pues, la transición a la musicología profesional en España –que terminaría en la década de 1980<sup>40</sup>, décadas después del período estudiado aquí– no fue un progreso continuo, sino un proceso en cuyos recesos, avances y regresos participaron ambas corrientes de manera diferente.

## Bibliografía

- Anglés, Higinio. 1934. “La música en España”, en Johannes Wolf.: *Historia de la Música*. Traducción directa del alemán por Roberto Gerhard. Barcelona: Lábor.
- \_\_\_\_\_. 1935. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Caridad.
- \_\_\_\_\_. 1941. *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona.
- Araiz, Andrés. 1942. *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona: Lábor.
- Arín Goenaga, Valentín de y Pedro Fontanilla. 1919. *Estudios de armonía. Realizaciones del curso primero y curso segundo*. Madrid: [A. Pontones].
- Aróstegui, Julio. 2001. *La investigación histórica: teoría y método*. Madrid: Crítica.
- Artís i Benach, Pere. 1983. *Lluís Millet vist per Lluís Millet*. Barcelona: Pòrtic.
- Barbieri, Francisco A. 1994 [1878]. “Las castañuelas”. Casares Rodicio, E. (ed). *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*. Madrid: ICCMU.
- Botti, Alfonso. 1992. *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid: Alianza Universidad.
- Bourdieu, Pierre. 2003 [2001]. *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- Brihuega, Jaime. 2002. *Arte y Política en España 1898-1939*. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Cabero, Bernat. 1992. “El III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Barcelona 18-25 de abril de 1936”. En: *La musicología española en el contexto internacional. Los*

---

40. La Sociedad Española de Musicología se fundó en 1977 y su primer presidente fue el sacerdote Samuel Rubio. En la década de los 80 se desarrollaron en España currículos académicos de musicología en los conservatorios y en las universidades, y se abrieron puestos de trabajo en los institutos de enseñanza media, centros de documentación y bibliotecas. Desde entonces se ha incrementado la presencia de musicólogos españoles en los congresos y en las publicaciones internacionales.

- congresos internacionales de Musicología*. [Librito ofrecido a los asistentes al Congreso de la IMS en Madrid 1992]
- Cabrera García, María Isabel. 1998. *Tradición y Vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Universidad de Granada.
- Cantor, Norman F. 1991. *Inventing the Middle Ages. The lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century*. New York: Quill William Morrow.
- Carpentier, Alejo. 1994 “Una historia de la música española”, en *Ese músico que llevo dentro. Obras completas*. XI, 2. México: Editorial siglo XXI. Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, s/f.
- Carreira, Xoán M. 1995 “La musicología spagnola: un’illusione autarchica?”. *Il Saggiatore Musicale* II: 105-142.
- Carreras, Juan José. 2001. “Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il Saggiatore musicale* VIII (1): 121-169.
- Casares Rodicio, Emilio. (dir.). 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Vol. 2
- Cascudo, Teresa. 2004. “‘Por amor do que é português’: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934”. En *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, editado por J. J. Carreras y M. A. Marín, 303-324. Logroño: Universidad de la Rioja.
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián. 1852-1854. “Discurso histórico arqueológico sobre la música en general, y en particular de la española, escrito a la buena memoria del célebre diplomático y literato español del siglo XVIII, el Excmo. Sr. D. José Nicolás de Azara y Perera [...] por su historiador”. *Glorias de Azara en el siglo XIX* 2 vols. Madrid: Imprenta de D. B. González.
- Castro, Américo. 1972 [1918]. “El movimiento científico en la España actual” *De la España que aún no conocía*. Vol. II, México: Finisterre.
- Cavallini, Ivanno. 2000. “L’ antiwagneriano perfetto: la musicologia di Oscar Chilesotti e l’idea di musica popolare”. En *Oscar Chilesotti: la musica antica, la musicologia storica*, 193-232. Venezia: Fondazione Levi.
- Comadira, Narcís. 2006. *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Empúries.
- Contreras Zubillaga, Igor. 2009. “Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 de abril de 1936)”. En *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, editado por María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés, y Elena Torres, 143-156. Madrid: ICCMU.

- Corominas, Joan. 1981. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. IV. Madrid: Gredos.
- Diego, Gerardo, Joaquín Rodrigo y Federico Sopena Ibáñez. 1949. *Diez años de música en España: musicología, intérpretes, compositores*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fausser, Annegret. 2006. "Achéologue malgré lui: Vincent d'Indy et les usages de l'histoire". En *Vincent d'Indy et son temps*, dirigido por Manuela Schwartz. Sprimont: Mardaga.
- Forns, José. 1925. *Historia de la Música*, Madrid: s.n.
- Fulcher, Jane F. 1999. *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 2008. *The composer as intellectual: music and ideology in France 1914-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- Gerhard, Anselm. 2001. "Musicology in the "Third Reich": A Preliminary Report". *The Journal of Musicology* XVIII: 517-544.
- Gómez Muntané, M. C. 1990. *El llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV*. Barcelona: Los libros de la frontera.
- Illari, Bernardo. 2000. "Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología ¿por qué estudiar todas las músicas?". *Resonancias* 7: 59-95.
- Lácal, María Luisa. 1899. *Diccionario de la Música: Técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de S. Francisco de Sales.
- Lavignac, Albert, y Lionel de la Laurencie. 1920. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Fondateur Albert Lavignac. Directeur: Lionel de Laurencie. Première Partie. Histoire de la Musique. Espagne-Portugal*. Paris: Librairie Delagrave.
- Leterrier, Sophie-Anne. 2005. *Le mélomane et l'historien*. Paris, Armand Colin.
- Llano, Samuel. 2013. *Whose Spain? Negotiating Spanish Music in Paris. 1908-1929*. New York: Oxford University Press.
- Llorente Hernández, Ángel. 1995. *Arte e ideología en el franquismo*. Madrid: Visor.
- López Chavarri, Eduardo. 1914. *Historia de la Música, vol.1*. Barcelona: Hijos de Paluzié.
- \_\_\_\_\_. 1916. *Historia de la Música, vol.2*. Barcelona: Hijos de Paluzié.
- López Chavarri Marco, Eduard, Rafael Díaz Gómez y Vicent Galbis López (Eds.). 1996. *Correspondencia*, Valencia: Generalitat valenciana.
- Mitjana, Rafael. 1901. *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*. Málaga: Imp. El cronista.



- \_\_\_\_\_. 1916. *Don Fernando de Las Infantas, Teólogo y Músico*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- \_\_\_\_\_. 1920. "La musique en Espagne". En *Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. 1re partie. Histoire de la Musique. Espagne-Portugal* Vol. IV, editado por Albert Lavignac. Paris: Librairie Delagrave.
- Pardo Cayuela, Antonio A. 2013. "Rafael Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista". Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Pasamar, Gonzalo. 1991. *Historiografía e ideología en la postguerra española: La ruptura de la tradición liberal*. Zaragoza, Prensas Universitarias.
- Pasamar Azuría, Gonzalo e Ignacio Peiró Martín. 2002. *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*. Madrid: Akal.
- Pavia i Simó, Josep. 1997. *La música en Cataluña en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671 c.-1747) Estudio y edición*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pedrell, Felipe. 1894-1897. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Torres y Oriol.
- Peiró Martín, Ignacio. 2000. "Aspectos de la historiografía universitaria española en la primera mitad del siglo XX". *Revista de Historia Jerónimo Zurita* 73: 7-28.
- Persia, Jorge de. 1991. "Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX". Actas del III Congreso Nacional de Musicología. (Granada 1990). *Revista de Musicología* XIV: 307-323.
- Pérez Zalduondo, Gemma. 1991. "La utilización de la figura y la obra de Felipe Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de la posguerra". *Recerca musicològica* 11-12: 467-487.
- Potter, Pamela. M. 1992. *Trends in German Musicology, 1918-1945, Methodological, Ideological, and Institutional Change on the writing of music history. Doctoral dissertation, University of Yale, 1991*. Ann Arbor, MI: UMI.
- Prado, Germán. 1945. *El canto gregoriano*. Barcelona: Lábor.
- Ramos López, Pilar. 2003. "The Construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age". *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków, Cracovia*. Acceso: 30 de julio de 2013. [http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/cv\\_ramos.html](http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/cv_ramos.html).
- \_\_\_\_\_. "Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography". *Early Music. Context and Ideas II International Conference in Musicology, Kraków, Cracovia*. Acceso: 30 de julio de 2013. [http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/cv\\_ramos.html](http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/cv_ramos.html)
- \_\_\_\_\_. 2012. "Musicología española y exilio: continuidades y rupturas". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por Pilar Ramos López, 115-138. Logroño: Universidad de La Rioja.

Real Academia Española. 1884. *Diccionario de la Lengua Castellana*. 12a. Ed. Madrid: Imprenta Gregorio Hernando.

\_\_\_\_\_. 1927. *Diccionario Manual e ilustrado de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe.

Rehding, Alexander. 2000. "The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900". *Journal of the American Musicological Society* 53 (2): 345-386.

Ros-Fábregas, Emilio. 1998. "Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica". *Codexxi* (1): 68-135.

Rubio, Samuel. 1969. *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía*. El Escorial, Real Monasterio de El Escorial, Biblioteca Ciudad de Dios.

Salas Viu, Vicente. 1966. "Misticismo y manierismo en Tomás Luis de Victoria" *Música y creación musical*. Madrid: Taurus.

Salazar, Adolfo. 1972 [1953]. *La música de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

\_\_\_\_\_. 1999. "Una sesión de tonadillas en la Sociedad Filarmónica", en Julio Gómez. *Una época de la música española*, Beatriz Martínez del Fresno, 260. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Originalmente publicado en *El Sol*, 1925.

Sánchez de Andrés, Leticia. 2009. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Sopeña, Federico. 1972. "Pedrell en el Conservatorio de Madrid". *Anuario Musical* 27: 95-102.

Subirá, José. 1928-1930. *La Tonadilla escénica*, 3 vols. Madrid: Real Academia Española.

\_\_\_\_\_. 1953. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.

Suñol, Gregori Maria. 1917. "Els cants dels romeus". *Analecta Montserratensia I*.

\_\_\_\_\_. 1959. *Método completo de canto gregoriano según la Escuela de Solesmes. Décima edición*. Barcelona: Abadía de Montserrat.

Turco, Alberto. 1991. *Il Canto Gregoriano. Corso Fondamentale*. Roma: Edizioni Torre D'Orfeo.

Vera, Alejandro. 2006. "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial". *Acta Musicologica* LXXVIII (II): 139-158.

Vilanova Vila-Abadal, Francesc. 2003. "El lugar historiográfico de Ramón d'Abadal i de Vinyals en el siglo XX catalán". En *L'abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*, Ramón d'Abadal i de Vinyals, XLII-XLVIII. Pamplona: Uergoiti Editores.