

Intermezzo

Conservatorio Profesional Manuel Carra, Málaga
Revista de Música N.º 75, Noviembre de 2026



Cofinanciado por
la Unión Europea



Página 12
El despegue del programa
Erasmus+ en el Manuel Carra

Dirección: Paula Coronas.
Consejo de Redacción: Susana Moya, Iván Villa,
y Rocío Gómez Gavilán.
Maquetación: Gráficas Anarol
Portada: archivo propio.

ISSN: 1 576-8538
Depósito Legal: MA-209-96
Imprime: Gráficas Anarol, Málaga

Intermezzo no se hace responsable de las opiniones vertidas en
los reportajes e informaciones firmadas.

Sumario

6

José Miguel Níguez Grau
“El Panderas”

David Ruiz Paredes



8

La Generación del 27 en la música.
Los dos rostros de la modernidad
sinfónica

Luis Suárez



12

El despegue del programa
Erasmus+ en el CPM
Manuel Carra

Profesor Enrique Bazaga



16

Jesús García Leoz (1904-1953),
compositor polifacético

Celia Moya Martínez

19

Entrevista: hoy hablamos con...
PILAR OCÓN, biznieta del compositor
 malagueño Eduardo Ocón y Rivas. 125 aniv.

Paula Coronas

21

El sonido de una vida
Santiago de la Riva: maestro,
violinista y profesor

Jorge Lu



27

Iphigénie en Tauride (1779) de
Christoph Willibald Gluck

Juanma Parra

30

Entre tradición y modernidad:
Manuel de Falla y el proyecto de
una lírica española contemporánea
(I PARTE)

Jorge Muñoz Bandera

TRIARTE

Centro de Estudios Artísticos

Música | Danza | Teatro

ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA

CENTRO AUTORIZADO EN ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS
PROFESIONALES DE MÚSICA POR LA CONSEJERÍA DE
EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA



www.triarte.net

951 09 15 15 · 654 333 201 · informacion@triarte.net
C/ Corregidor Antonio de Bobadilla 16, 29006 Málaga



MUSIKARTE

Instrumentos



www.musikarte.net

951 331 302 · 618 41 13 79 · informacion@musikarte.net
C/ Corregidor Antonio de Bobadilla 16, 29006 Málaga

Carta Editorial

Susana Moya Rocher

Vicedirectora del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga.



Un año más tengo el placer de abrir la carta editorial de nuestra revista Intermezzo, que alcanza ya su número 75. Setenta y cinco números de reflexión, investigación y divulgación en torno a la música desde todas sus vertientes. Comenzamos el curso 2026/27 con mucha ilusión y con nuevos proyectos que me gustaría adelantaros.

La cita más especial será nuestro emblemático concierto en el Teatro Cervantes: una producción conjunta de nuestro alumnado de coro y orquesta, junto al alumnado de danza del Conservatorio Profesional de Danza Pepa Flores, que dedicaremos a uno de los grandes nombres de la historia de la música: **Ludwig van Beethoven. En 2027 se conmemora el bicentenario de su fallecimiento y queremos rendirle nuestro particular homenaje.**

A ello se sumará un proyecto multidisciplinar en torno a la figura de **Manuel de Falla, con motivo del 150 aniversario de su nacimiento.** Un espectáculo conjunto entre el profesorado y el alumnado de diversas especialidades instrumentales y teóricas, que ofrecerá una visión integral del compositor gaditano bajo el título *Universo Falla*.

Desde el pasado mes de julio contamos con un nuevo **director, Juan Luis Expósito**, un gran profesional con una larga y reconocida trayectoria como músico, profesor y miembro de diversos equipos directivos. Estoy segura de que, junto al magnífico equipo que le acompaña, contribuirá a que nuestro centro siga creciendo.

Una nueva dirección que llega con aires renovados y con importantes mejoras, tanto en nuestras instalaciones como en el funcionamiento interno, sin olvidar nunca aquello que nos define: nuestro gran profesorado, el excelente nivel de nuestro alumnado, los festivales internacionales que acogemos, los concursos que impulsan los diferentes departamentos y esa apuesta firme por la internacionalización a través de nuestros **proyectos Erasmus+**, que tantas experiencias y aprendizajes nos regalan a profesorado y alumnado.

Solo me queda agradecer que sigáis ahí, número a número. Que disfrutéis de cada artículo de este Intermezzo y que encontréis en estas páginas un espacio para pensar, aprender y, sobre todo, compartir la música.

Gracias por formar parte de esta historia.

José Miguel Níguez Grau

“El Panderas”

David Ruiz Paredes

Catedrático de la especialidad de tuba en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.



Tener el privilegio de escribir este artículo sobre nuestro querido y añorado compañero José Miguel es un honor del que espero ser digno y, así mismo, poder transmitir quién era y qué legado deja.

José Miguel siempre estuvo muy unido a mi vida y yo a la suya. Nos conocimos siendo adolescentes, con una mochila llena de ilusiones y mucho camino por recorrer. Él, de Rafal, y yo, de Torrevieja, dos pueblos de la Vega Baja alicantina con costumbres y tradiciones similares. Enseguida conectamos y nuestro destino transcurrió unido hasta hoy. José Miguel era mi pariente, porque él me llamaba así y porque mi abuela era de segundo apellido Níguez —curiosamente, todos los que llevan ese apellido, característico de la Vega Baja, están emparentados—. Juntos hicimos todo lo que se puede hacer como amigos, como hermanos y como compañeros.

Recuerdo cuando pasaba por la panadería familiar bien temprano los sábados por la mañana para subir a Valencia, rumbo a la academia de perfeccionamiento que dirigía el prestigioso tubista Vicente López en colaboración con el estadounidense Mel Culbertson. La panificadora de los “Panderas”, que es como llaman en Rafal a su familia, era el centro neurálgico de su hogar. Su padre, clarinetista de gran talento, estudiaba y hacía pan al

mismo tiempo, y toda la familia ayudaba en el negocio y sustento familiar. La cultura ocupaba un gran lugar en esa casa, cosa que me agradaba enormemente, además del trato y el cariño que me profesaban siempre.

Así pues, mi pariente y yo iniciamos un trayecto inseparable y único. Asistimos a numerosos cursos de perfeccionamiento, exámenes, conciertos, viajes... hasta terminar la carrera de Enseñanzas Artísticas Superiores en la especialidad de Tuba. Transcurrido un tiempo, acabamos impartiendo docencia en Andalucía, donde encontramos un lugar en el que quedarnos, un hogar que acabamos amando y que ha sido la base de todo, tanto a nivel familiar como profesional.

Con respecto a su trayectoria en Málaga, cabe destacar la enorme labor que realizó para que el mundo de la tuba alcanzara cotas altas y, sobre todo, llegara a la mayoría de la población. Demostró que cualquier persona, independientemente de su edad, podía iniciar estudios musicales con la misma ilusión que un niño. Recorrió colegios y pueblos incansablemente buscando adeptos a la causa tubística. Juntos organizamos cursos de perfeccionamiento, masterclasses, exposiciones de instrumentos en la ciudad y, con el tiempo, llegaron los primeros TubaNavidad gracias a la figura de Sergio Rey, tubista de



Congreso Internacional de Tubas.



Primer encuentro Tuba en los pueblos (Moclinejo).



Primer encuentro Tuba Navidad.



Semana Santa.

la Orquesta Filarmónica de Málaga (OFM), impulsor de este evento y con quien participamos en futuros actos. La celebración del Congreso Internacional de Tuba organizado por la Asociación Española de Tuba y Bombardino (AETyB) en nuestra ciudad fue, tal vez, el punto más álgido de nuestro instrumento en Málaga, con solistas internacionales de todo el mundo, exposiciones de las marcas más prestigiosas, conferencias, concursos musicales... José Miguel participó de manera activa y conseguimos crear una banda de tubas y bombardinos para inaugurar el congreso, con un concierto de apertura de altísimo nivel. También llevamos la tuba a los pueblos con el primer encuentro de tubas y bombardinos en la localidad malagueña de Moclinejo, donde se desarrollaron numerosas actividades que culminaron, una vez más, con un concierto interpretado por tubistas y bombardinistas de toda la provincia. Sin duda, todo este tipo de acontecimientos ha hecho que, a día de hoy, nuestro instrumento en la ciudad haya experimentado un gran auge y que el nivel técnico y expresivo haya subido considerablemente.

No podría pasar por alto su amor por las fiestas de Málaga. La Semana Santa era una de sus debilidades y juntos recorrimos las calles de la ciudad representando a la Cofradía de Mena con su magnífica banda de música.

José Miguel Níguez Grau me acompañó en todo y yo a él. No podría entender ni dar significado a todo lo realizado sin la compañía de mi querido pariente. Ahora he de seguir trabajando sin su ayuda, pero sé que no me va a abandonar y que en cada evento que realice estará a mi lado, como siempre.

Por último, quiero mencionar a su querido centro de trabajo, su conservatorio Manuel Carra, donde impartió docencia y donde creó una escuela de tuba y bombardino colosal. Fue un compañero irrepetible, dispuesto a todo por el bien de la comunidad educativa. Los que tuvieron la suerte de trabajar junto a él lo saben. Sus alumnos lo apreciaban y estaban a su lado en todo momento. Dios sabe que trabajó incansablemente para que el aula de tuba estuviese siempre bien poblada.

Poco más que añadir. Espero haber podido transmitir quién era José Miguel y haber sido digno de honrarlo mediante este artículo que generosamente me han ofrecido Susana Moya Rocher y Paula Coronas, compañeras de ambos y grandes profesionales.

Gracias, mi pariente, te quiero y te querré siempre. Mantente a nuestro lado y ayúdanos en el día a día para ser dignos de nuestro trabajo y de nuestra vida.

“Vamos p’alante con todo el equipo”.



Compañeros de la carrera.



Vida de estudiante, cursos de perfeccionamiento.

La Generación del 27 en la música.

Los dos rostros de la modernidad sinfónica.

El legado de los “Ochos” de la Generación del 27.

Luis Suárez. Humanista, crítico y divulgador musical.

A principios de los años treinta del siglo XX, la península ibérica asistió a un fenómeno de efervescencia estética sin precedentes. Al calor de las vanguardias europeas y con el ánimo de sacudirse el academismo rancio, la música culta española experimentó una mutación radical impulsada no ya por individualidades aisladas, sino por la fuerza de lo colectivo.

La renovación musical de la **Generación del 27** (el equivalente en la música al célebre grupo de poetas de la época) estuvo impulsada principalmente por dos núcleos creativos geográficos y estilísticos:

- **El Grupo de Madrid (o “Grupo de los Ocho”):** Inspirado en los ideales vanguardistas y neoclásicos, y muy influenciado por el maestro Manuel de Falla y el crítico Adolfo Salazar. Estuvo integrado por Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Antonio José, Fernando Remacha, Juan José Mantecón, el propio Salazar y Rosa García Ascot.
- **El Grupo Catalán (Grupo de Artistas Catalanes Independientes):** Fundado oficialmente en 1931 con la intención de modernizar la música desde Cataluña, conectándola con las corrientes europeas. Sus miembros destacados fueron Roberto Gerhard, Federico Mompou, Eduard Toldrà, Manuel Blancafort, Ricardo Lamote de Grignon y Baltasar Samper.

Cuando se habla de la Generación del 27, la mente suele volar instantáneamente hacia los versos de Federico García Lorca, Rafael Alberti o Vicente Aleixandre, entre otros. Sin embargo, en paralelo a esos poetas, un brillante grupo de compositores españoles decidió romper con el tradicionalismo decimonónico para situar la música peninsular en la primera línea de la modernidad europea.

Esta “otra” Generación del 27 encontró en el cruce de caminos entre el folclore popular, el impresionis-

mo francés y el neoclasicismo su razón de ser. Lejos de componer de manera aislada, los músicos se organizaron en colectivos que defendían la renovación estética, la experimentación técnica y la apertura internacional.

El primero de estos pilares fue el **Grupo de Madrid**, popularmente conocido como el *Grupo de los Ocho*. Gestado en la capital a finales de los años veinte, funcionó como un torbellino de energía creadora. Amparados por la estela del gran Manuel de Falla y el influyente pensamiento del crítico Adolfo Salazar, estos compositores buscaron un lenguaje chispeante, intelectual y alejado del casticismo más rancio. Nombres como los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter o la pianista Rosa García Ascot (figura clave que defendió y divulgó esta música desde el teclado) abrieron las puertas a la politonalidad y a las formas instrumentales puras.

Por su parte, la costa catalana aportó su propia vía de modernización con el **Grupo de Artistas Catalanes Independientes**, constituido formalmente en 1931. En este bando brilló con luz propia la figura de Roberto Gerhard, discípulo directo de Arnold Schönberg, quien se convertiría en el compositor español más internacional del siglo XX después de Falla. Junto a creadores de la talla de Federico Mompou, este bloque aportó una sensibilidad sutil, profundamente arraigada en la modernidad continental pero con una marcada identidad propia.

Ambos grupos compartieron afinidades estéticas, conciertos memorables y un espíritu inquieto que desgraciadamente se vio truncado por la Guerra Civil y el exilio de muchos de sus protagonistas. Hoy en día, reivindicar al Grupo de Madrid y al Grupo Catalán es hacer justicia a la banda sonora de una época dorada del arte español.



El Grupo de Madrid

Formado por jóvenes compositores que rondaban la treintena, estos ocho creadores/as, al igual que sus correligionarios literarios de la misma Generación del 27, decidieron agruparse al compartir ideario estético y afinidad intelectual. Al lado del crítico musical y compositor ocasional y mentor intelectual del grupo, Adolfo Salazar, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Julián Bautista y Juan José Mantecón hicieron su presentación colectiva en un concierto inaugural celebrado en noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Estos autores, que tendrían trayectorias compositivas muy desiguales, no sólo querían promover una nueva música basada en la simplicidad formal y la intrascendencia melódica, sino que también acabarían marcando un punto de inflexión historiográfico. La fecha oficial de constitución del Grupo no debe entenderse como el momento de su creación, sino quizá como el de su culminación, pues durante la década anterior sus miembros habían forjado un lenguaje musical vanguardista y distintivo. El estallido de la Guerra Civil pondría fin a las actividades del Grupo, separando las carreras de sus miembros, desde el exilio.

Tras la guerra, la vida de estos autores discurrió por caminos distintos y separados geográficamente. Rodolfo Halffter y Rosa García Ascot se exiliaron a México, Julián Bautista se marchó a Buenos Aires y Salvador Bacarisse lo hizo a París. Gustavo Pittaluga, desde Washington, viajó a diversos países de América Latina: Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Venezuela y México, mientras que Fernando Remacha tuvo un dramático “exilio interior” en su Tudela natal (Navarra), al igual que Juan José Mantecón, quien se apartó del mundo musical de la capital y se dedicó a dar clases particulares de música en su domicilio de Madrid. Por su parte, Ernesto Halffter continuó viviendo en Portugal (donde ya se había instalado antes de la guerra), desde el que tuvo un contacto “cordial” con el régimen franquista, dedicándose, durante años, a finalizar “Atlántida”, obra póstuma de su maestro Manuel de Falla.

La guitarra, por aquel entonces en pleno resurgimiento en las salas de concierto, gracias a grandes intérpretes que requerían obras a compositores de la época, como Andrés Segovia o Regino Saenz de la Maza, atrajeron la atención de estos jóvenes.

Adolfo Salazar y Manuel de Falla fueron referencias estéticas imprescindibles en la creación de un ideario común para estos compositores. Adolfo Salazar, tam-

bién compositor, desde las columnas del periódico El Sol, fue un crítico básico en la introducción, a principios de Siglo XX, de las vanguardias europeas (fundamentalmente Debussy, Ravel y Stravinsky). En sus textos Salazar marcó el camino que debían seguir los jóvenes compositores, quienes, fundamentalmente en la década de 1920, leían sus críticas y comentarios musicales con gran detenimiento.

Además, existió una relación directa entre Falla y algunos miembros del Grupo como Ernesto Halffter y Rosa García Ascot, ambos alumnos particulares del compositor durante estos años.

Rosa García Ascot se presentó en Madrid como compositora en el concierto inaugural del Grupo de los Ocho. Rosa fue alumna de Pedrell y de Falla, y miembro del Grupo más importante de la modernidad en Madrid, por lo que es la mujer compositora del Siglo XX más frecuentemente citada en las monografías e historias de la música. Su trayectoria y posición no podían ser más afortunadas, pero, sin embargo, sus miedos, sus inseguridades y su gran necesidad de protección la llevaron a escribir muy poca música. Dejó de componer tras su exilio, con su marido Jesús Bal y Gay en México y parte de su obra se ha perdido en la Guerra Civil.

Fernando Remacha podría considerársele como “el compositor del silencio”, por su personalidad, muy tímida y retraída. Su obra es su uso del nacionalismo español, dentro de un mundo impresionista vinculado tradicionalmente a la estética francesa.

Gustavo Pittaluga, fue el encargado de leer la conferencia que tuvo lugar en el concierto de presentación del Grupo citado. Era el más carismático, el “relaciones públicas”, vinculado a la actividad de la Residencia de Estudiantes y uno de los mejor situados socialmente, al ser hijo del famoso médico y catedrático homónimo. Pittaluga recurre a los elementos más típicamente españoles para construir sus obras.

Rodolfo Halffter era el hermano mayor de Ernesto y este hecho marcaría fuertemente sus años de juventud. No será hasta su exilio mexicano y su vinculación con la vida musical de aquel país, cuando Rodolfo termine emancipándose realmente de la actividad de su hermano menor, adentrándose cada vez más en la atonalidad y la cultural de su país de acogida, donde se le considera meramente mexicano.

Julián Bautista es el compositor del Grupo más impresionista y debussista en esta década de 1920.

Bautista cultivará lo que conocemos como nacionalismo de vanguardia, tendencia enfrentada estéticamente al nacionalismo casticista.

De talento muy precoz, **Ernesto Halffter** compuso a los quince años su primera obra de consideración, tres obras líricas para piano tituladas conjuntamente como “Crepúsculos”. Esta obra se estrenaría en 1922. En 1925 su obra “Sinfonietta para orquesta” le hace ganar el Premio Nacional de Música de España, galardón que volvería a obtener en 1984. Halffter viajará a París en donde continuará mejorando gracias a la influencia de Maurice Ravel.

Juan José Mantecón, era más reconocido en la época como crítico musical que como compositor. Desde 1920 hasta 1934 ejerció como crítico en el periódico madrileño La Voz, donde firmaba bajo el pseudónimo de “Juan del Brezo”. Su música es la más vinculada al sentido del humor y la intrascendencia propia de las vanguardias francesas.

Junto a Ernesto Halffter, **Salvador Bacarisse** fue el compositor que más éxito y con mayor frecuencia fue interpretado en concierto en las décadas de 1920 y 1930. En 1923 ganó el I Concurso Nacional de Música con su poema “La nave de Ulises” para coro femenino. Ayudó a promover la música contemporánea como director artístico de la *Unión Radio* (1926-1936). Tras la proclamación de la Segunda República española formó parte de la *Junta Nacional de Música y Teatros Líricos* (1931) y desde este mismo año fue crítico musical en la prensa madrileña. En 1939 se exilió en París, rechazando la dictadura de Franco, y desde 1945 hasta su muerte trabajó para la *Radio-diffusion-Télévision Française* como productor de programas en español para Hispanoamérica.

Antonio José Martínez Palacios no formó parte del madrileño **Grupo de los 8**, aunque desarrolló su labor musical en el mismo período y comparte con ellos el reconocimiento como una de las figuras clave de la modernidad musical española de la época, destacando por su labor como folclorista y compositor con obras como su *Sinfonía castellana*, su trayectoria transcurrió de manera independiente en Burgos, vinculado estrechamente a figuras como el guitarrista Regino Sáinz de la Maza, antes de su trágico fallecimiento al inicio de la Guerra Civil.

El **Grup de Compositors Independents de Catalunya** (frecuentemente conocido histórico-musicalmente como el **Grup dels Vuit** o grupo de los ocho compositores independientes) se constituyó formalmente en 1931.



Robert Gerhard: Considerado la figura más internacional y vanguardista del grupo. Discípulo directo de Arnold Schönberg en Viena, introdujo en Cataluña el serialismo y las técnicas atonales, fusionándolas magistralmente con la esencia de la música popular catalana y española. Tuvo que exiliarse en el Reino Unido tras la Guerra Civil.

Eduard Toldrà: Uno de los compositores y directores de orquesta más queridos y respetados. Su lenguaje musical destacó por un lirismo refinado, una gran sensibilidad poética y una conexión muy profunda con la canción popular y la tradición sinfónica catalana.

Manuel Blancafort: Destacado compositor vinculado inicialmente al pianismo impresionista y evocador. Su obra evolucionó hacia una espiritualidad y un clasicismo depurado, caracterizándose por una técnica pianística impecable y de profunda introspección.

Frederic Mompou: Aunque mantuvo una estética muy personal y a menudo independiente de los círculos estrictos, formó parte nuclear de esta generación. Su música se caracteriza por una extrema economía de medios ("minimista" antes de tiempo), buscando la esencia íntima del sonido a través del piano.

Ricard Lamote de Grignon: Director de orquesta y compositor de sólida formación. Su aportación se centró en la renovación de la música sinfónica y escénica, aportando un gran dominio de la orquestación y una paleta sonora moderna y colorista.

Agustí Grau: Compositor con una trayectoria versátil que abarcó desde la música de cámara hasta la obra coral y sinfónica. Su estilo aunaba la modernidad armónica con un fuerte arraigo a las raíces mediterráneas.

Baltasar Samper: Etnomusicólogo y compositor de gran talento. Realizó una labor titánica de recogida e investigación del folclore musical catalán y balear, la cual influyó notablemente en su obra sinfónica y de cámara de corte moderno.

Joan Gibert Camins: Impulsor principal y organizador del colectivo, compaginó su labor de composición con la crítica musical y la dinamización cultural, buscando abrir las puertas de Cataluña a las innovaciones sonoras de Europa.

La importancia histórica de estos dos colectivos radica en haber situado a la música española en el mapa de la contemporaneidad internacional. Mientras que el magisterio de Manuel de Falla había sentado las bases del nacionalismo musical depurado, los "Ochos" decidieron dar el salto hacia el cosmopolitismo. Ambos grupos compartían una convicción: la de que España no era una reserva espiritual de folclorismo pintoresco, sino un territorio fértil capaz de dialogar de igual a igual con las corrientes más vanguardistas del continente. Durante décadas, la sombra de la posguerra y el centralismo cultural sepultaron gran parte de este rico patrimonio en los archivos, los manuscritos olvidados y las programaciones de conciertos excepcionales. No obstante, las últimas décadas han asistido a un necesario y apasionante proceso de recuperación, catalogación y revalorización de la producción de ambos grupos. Musicólogos, intérpretes, fundaciones y sellos discográficos han asumido la tarea de rescatar del fondo de los depósitos las partituras perdidas de los miembros de ambos "Ochos". Este esfuerzo de restitución histórica ha permitido constatar que la Generación del 27 no fue solo un hito de la poesía y la plástica, sino también una edad de oro musical. Hoy en día, la reedición de sus obras de cámara, la recuperación de sus conciertos sinfónicos y su estudio académico demuestran que aquellos músicos no solo respondieron con talento a su tiempo, sino que anticiparon los caminos de la modernidad. Recuperarlos hoy no es un ejercicio de nostalgia arqueológica, sino el acto de justicia poética que devuelve a la memoria colectiva el pulso de los creadores que soñaron una España abierta, libre y universal.

El despegue del programa Erasmus+ en el CPM Manuel Carra

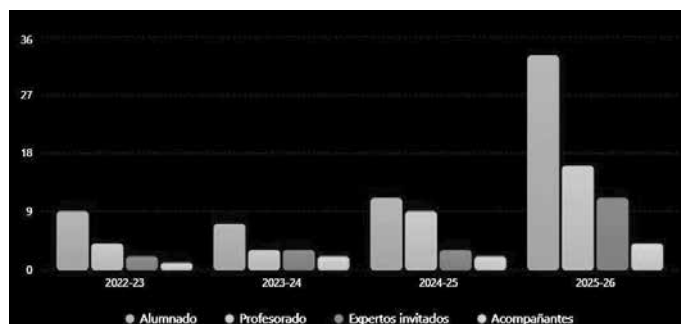
Profesor Enrique Bazaga

Coordinador Erasmus 2026/27.

El curso académico 2025-26 ha supuesto un hito significativo en el desarrollo del programa Erasmus+ en el Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra. El Plan Erasmus a cuatro años previsto en la acreditación KA120 obtenida en el 2021 para el periodo 2022-26 ha culminado con un crecimiento exponencial, este último curso, del número de movilizaciones y proyectos llevados a cabo. En estos cuatro años se ha consolidado un estilo de trabajo de máxima eficiencia por parte de todo el personal del centro que ha participado activamente para lograr los objetivos marcados en nuestro proyecto inicial de internacionalización.

Estos objetivos, establecidos en nuestro Plan Erasmus, se han logrado en gran medida gracias a la financiación de la UE, canalizada a través de la Agencia Nacional Erasmus+ (SEPIE), que ha tenido en cuenta la calidad demostrada en el desarrollo de nuestro proyecto y la eficiente gestión de los recursos dispuestos a lo largo de los cuatro últimos cursos.

En este proceso de consolidación, es grato recordar los nombres del profesorado que desde la comisión Erasmus+ de nuestro centro han sido promotores de este proyecto, tales como D^a. Silvia Mahedero y D^a. Estefanía Guerra que junto a D^a. Sonia Carillo, coordinadora E+ de aquellos inicios, marcaron la senda que D. Alberto Martín ha culminado durante este último curso como coordinador, al timón de una empresa enorme y de compleja gestión.



Evolución del número de movilizaciones promovidas por el programa Erasmus+ en el CPM Manuel Carra

La evolución experimentada en el número de movilizaciones realizadas por los diferentes sectores de nuestra Comunidad Educativa, avalan el éxito que ha supuesto la gestión de nuestro Plan Erasmus durante estos cuatro años de programa.

Movilizaciones de Alumnado 2025-26

La movilidad de alumnado de corta duración ha sido uno de los retos organizativos más complejos que ha afrontado la comisión E+ del Conservatorio. Se recibieron más de 150 solicitudes de participación y, finalmente, el número de participantes seleccionados ha triplicado las cifras del curso anterior hasta un total de 33 movilizaciones que se han gestionado separadamente en tres movilizaciones de grupo. Una importante novedad de este año ha sido la gestión de movilizaciones de proyecto específico, que consiste en un proyecto temático prediseñado propuesto por algún miembro del profesorado o departamento didáctico, enfocado a una o varias especialidades instrumentales y temática concreta.

Movilidad de Alumnado en Leipzig

La propuesta de proyecto específico elegida en esta ocasión se desarrolló en la especialidad de órgano, siendo la profesora de este instrumento, D^a. Ana Lucía Buzón la responsable del diseño de las actividades que once de nuestros alumnos tuvieron la oportunidad de disfrutar en Leipzig y diferentes ciudades de Sajonia; un proyecto titulado "Tras las huellas de Bach" y cuyo objetivo no era otro más que descubrir la interpretación histórica del órgano y concretamente del periodo barroco: comprender la interpretación estilística de este período, reconocer los principales instrumentos en los que desarrollaba su actividad el compositor J.S. Bach, y experimentar de primera mano con estos instrumentos históricos, mejorando las habilidades técnicas del registro entre otras.

Movilidad de alumnado a Bratislava

Junto a los proyectos específicos, este año se organizaron dos proyectos ordinarios con el objetivo de brindar

Si quieres conocer todos los detalles de la movilidad en **Leipzig**, escanea este código QR:



Si quieres conocer todos los detalles de la movilidad en **Bratislava**, escanea este código QR:



oportunidades de participación a todas las especialidades instrumentales y vocales de nuestro Centro. Los destinos elegidos en esta ocasión, fueron el Konzervatorium de Bratislava en Eslovaquia, institución fundada en el año 1919 siendo centro referente de formación artística y musical por excelencia del país. La directora de esta institución, Mrs. Dana Hajóssi, recibió con entusiasmo la oportunidad de llevar a cabo nuestro proyecto formativo en su institución, abriendo sus puertas y favoreciendo la colaboración de todos los departamentos didácticos para que la experiencia formativa, así como la inmersión en los hábitos y la cultura eslovaca, impregnaran las actividades que se desarrollaron a lo largo de las dos semanas que duró la movilidad. Junto a los once alumnos seleccionados entre las más de 150 solicitudes presentadas, viajaron como acompañantes, nuestro coordinador Erasmus+,

D. Alberto Martín, y el pianista acompañante D. David García, que participaba en las actividades donde los instrumentos solistas requerían su intervención en las reducciones orquestales y camerísticas.

Movilidad de alumnado a Plovdiv

La tercera movilidad de alumnado se proyectó en una institución homóloga a nuestro conservatorio radicada en la segunda ciudad con mayor población de Bulgaria: Plovdiv. Esta ciudad que es reconocida como la más antigua de Europa, fue Capital Europea de la Cultura en el año 2019.

La Escuela de Música “Dobrin Petkov” es una institución pública donde se integran los estudios obligatorios junto a las enseñanzas artísticas de música y danza, de forma similar a nuestro programa de Aula de Excelencia Artística y Bachillerato Musical. La directora de la institución, Mrs. Neli Popova entendió rápidamente el espíritu de nuestro proyecto y facilitó su organización en gran medida tras las visitas preparatorias que realizó el equipo directivo de nuestro conservatorio durante el mes de febrero. La integración de nuestro alumnado en la vida diaria del centro fue sorprendentemente natural. La organización de las aulas de estudio y de las clases con los profesores

estaban perfectamente organizadas para el mayor aprovechamiento de las jornadas lectivas. Los momentos claves de esta movilidad fueron, por una parte la presentación y explicación a la comunidad educativa que nos acogía, de las singularidades culturales de la ciudad de Málaga, que tan desconocida resultaba para la mayor parte de la comunidad educativa de la institución búlgara; y en segundo lugar el concierto ofrecido por nuestro alumnado con repertorio representativo de las especialidades instrumentales seleccionadas.

Movilidad de Profesorado

Las movilizaciones de Job Shadowing de nuestro profesorado han crecido más de un 80% con respecto al curso anterior, facilitando que se llevaran a cabo 16 proyectos personales de formación.

El programa Erasmus+ ofrece a los docentes una oportunidad valiosa para conocer de primera mano las diferentes realidades pedagógicas que se desarrollan en los diferentes países de la UE. Las experiencias inmersivas, a través de las movilizaciones de observación, aportan un excelente valor añadido a la formación del profesorado del Conservatorio Manuel Carra. Asimismo, la puesta en común de todas las movilizaciones que se realizan en el seno de cada departamento didáctico, acerca aquellas realidades pedagógicas a todo nuestro claustro, que se beneficia del conocimiento aportado por las experiencias de las compañeras y compañeros que resultan beneficiarios de las movilizaciones.

Otro de los aspectos destacables de estas movilizaciones es la generación de sinergias que fortalecen la red de centros homólogos de Enseñanza Musical Profesional a lo largo y ancho de la geografía europea. Queremos destacar las conexiones realizadas con, por ejemplo, La Academia Franz Liszt de Budapest (Universidad de Música Húngara), La Academia Santa Cecilia de Roma, La Academia Krzysztof Penderecki de Cracovia (Polonia), El Conservatorio de Música de Florencia, o La Universidad de Música y Artes de la ciudad de Viena.

Si por algo ha destacado este curso el programa de Job Shadowing, ha sido por la experiencia emprendida en Asia por dos profesores del departamento de piano, D. Daniel Ábalos y D. Alberto Martín (coordinador Erasmus+). Esta primera movilidad Internacional, entendida así por ejecutarse más allá del espacio europeo, los ha llevado a visitar la Escuela de Música de la Shenzhen Technology University, y el Conservatorio de Música de China localizado en Pekín.

Expertos Invitados

De entre todas las oportunidades que brinda el programa Erasmus+, sobresale un proyecto que en mi opinión fa-

Si quieres conocer todos los detalles de la movilidad en **Plodviv**, escanea este código QR:



Si quieres conocer todos los detalles de la movilidad de **Profesorado**, escanea este código QR:



vorece a un número muy extenso de alumnado en nuestro Conservatorio. Me refiero a las movilizaciones de expertos invitados para impartir docencia y compartir experiencias con nuestro alumnado.

Este recurso ha sido el que más ha crecido a lo largo de estos últimos cuatro años, y el motivo es que nuestra comunidad educativa ha aprendido a reconocer el alto valor cualitativo que supone atraer la excelencia a nuestras aulas y que este ambiente permee entre el alumnado, haciendo llegar de la forma más efectiva, los diferentes

enfoques pedagógicos que despuntan en Europa. Estas fuentes de inspiración vienen además a fortalecer los lazos que se generan entre las instituciones homólogas, a través de la convivencia que se establece entre el profesorado visitante junto a los diferentes departamentos didácticos donde desarrollan su magisterio.

El alumnado del Conservatorio Manuel Carra, puede enorgullecerse de compartir espacio con profesores/as y profesionales de la interpretación musical provenientes de los polos culturales más influyentes del continente.

Relación de expertos invitados 25-26:

- **Peter Schoening** - Violonchelo - Hvitfeldtska Gymnasie Gotemburg (Sweden)
- **Marek Szlezer** - Piano - Krzysztof Penderecki Academy of Music in Krakow (Poland)
- **Juani Palop** - Conservatorio ArtEZ Zwolle (Países Bajos) - Saxofón - 03/2026
- **Otto Tolonen** - Guitarra - Musikhochschule Lübeck (Germany)- 03/2026
- **Giuseppe Nese** - Flauta - Conservatorio di Musica "Giuseppe. Martucci" Salerno (Italy)
- **Aleksandra Jovanovic** - Canto - Faculty of Music, University of Arts in Belgrade (Serbia)
- **Marja Inkinen** - Violín - Academy of Music and Drama, University of Gothenburg (Sweden)
- **Vladimir Kharin** - Piano - University of Music and Performing Arts in Vienna (Austria)
- **Martina Lišková** - Clarinete - Konzervatorium de Bratislava - 06/2026
- **Donka Angatscheva** - Piano - Internationale Chopin-Gesellschaft in Vienna (Austria)
- **Lidia Baich** - Violín - Music and Arts University of the City of Vienna MUK (Austria)



Clase de orquesta de guitarras con el Prof. Otto Tolonen.

eTwinning 2026/2027

El tema anual de eTwinning 2026/2027 es "Future-ready schools" (Centros educativos preparados para el futuro) y nuestro conservatorio sigue apostando por fomentar el uso de las nuevas tecnologías, aprovechando toda la do-

tación nueva de ordenadores, altavoces y pantallas interactivas que la Junta de Andalucía ha repartido para nuestro centro; pero sin olvidar nunca el uso responsable de las mismas y considerando siempre prioritario el componente humano y emocional así como el fomento de la cultura como ejes transversales a todas las especialidades de nuestras enseñanzas artísticas.

Los proyectos eTwinning que se están llevando a cabo en el CPM Manuel Carra impulsados especialmente desde la asignatura optativa "Introducción a eTwinning" (creada en 2019 por la profesora de viola Estefanía Guerra) traen como novedad la colaboración para el proyecto: **Boomwhackers**

ile Renklerin Kalp Atışı "The Heartbeat of Colors with Boomwhackers" fundado por la profesora de música turca Niğmet Çisem Kılıç del centro de Educación Especial de Turquía Tekirdağ Özel Eğitim Uygulama Okulu, "Tekirdağ Special Education Practice School" en Süleymanpaşa (Tekirdağ).

Asimismo coordinamos el proyecto: **Nuestra lengua es música en Europa "Our language is music in Europe"** dando valor al español y a la literatura de la Generación del 27. En este proyecto enriquecedor volvemos a colaborar con el **ITCG (Istituto Tecnico Carlo Alberto Dalla Chiesa)** de Partinico (Sicilia) y la estupenda profesora de español Simona Ciampicali. Con este centro obtuvimos nuestro Primer sello de calidad nacional eTwinning en 2020 por el proyecto asociado a la acción Erasmus KA229 "Looking for European art and folklore connections that enrich ourselves" y estamos deseosos de repetir el éxito. Sigue la evolución de los Proyectos eTwinning en el Blog www.lamusicatetoca.com y en la página web Erasmus del CPM Manuel Carra

El futuro de Erasmus+ en el CPM Manuel Carra

Tras la presentación del Informe de Progreso de la Acreditación Erasmus+, evaluado con una excelente calificación, se ha aprobado la continuidad del Plan Erasmus de nuestro Conservatorio para los próximos cinco años. El convenio para este curso: 2026-1-ES01-KA121-VET-000439608 ha sido subvencionado con 96.401 € y permitirá que la comisión Erasmus del Centro pueda desarrollar nuevamente un programa de actividades continuista que consolide los objetivos establecidos en nuestro Plan de Internacionalización para el próximo lustro.



Jesús García Leoz (1904-1953), compositor polifacético

Celia Moya Martínez. Estudiante de música del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Introducción

Hoy en día, pocas son las personas que tienen conocimiento del genio navarro que fue el compositor Jesús García Leoz (Olite, Navarra, 1904- Madrid, 1953), pero hoy recordamos que su trabajo en el cine de posguerra con productoras del momento como CEA, Cifesa, Chamartín o Hesperia Films lo convirtió en un artista de renombre dentro de la Generación de la República, un grupo de compositores que, aunque relevante en su época, ha sido poco estudiado, desafortunadamente (Celaya Álvarez, 2014). Y es que Leoz es autor de la banda sonora de títulos como *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), *Cuentos de la Alhambra* (1950), *La Lola se va a los puertos* (1947) o *La dama del armiño* (1947) (Filmaffinity - Movieaffinity, n.d.). Incluso fue ganador de múltiples premios como el Primer Premio de Composición o el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, siendo este último concedido seis veces al compositor (Celaya Álvarez, 2014).

Sin embargo, Leoz no solo destacó en el mundo cinematográfico, ya que, gracias a su hijo, José Luis García Leoz, desde 1995 podemos conocer la integral de la obra musical del compositor, ya que esta fue donada al Gobierno de Navarra bajo el compromiso de su difusión, y en ella encontramos, por ejemplo, su *Sonata para violín y piano*, *Cuarteto con piano* o *Impromptu para arpa* (Red de Bibliotecas de Navarra, n.d.).

Biografía

Nacido el 10 de enero de 1904 en la localidad navarrese de Olite (Celaya Álvarez, 2014), categorizada históricamente como ciudad y con una población de 4.164 habitantes en 2024 (Ayuntamiento de Olite, n.d.), fue el primer hijo del matrimonio formado por Delfín García Izurriaga y Benigna Leoz Chueca, quienes, aunque era poco habitual en Olite en aquella época, sabían leer y escribir. A Jesús (o Juan Jesús, nombre con el que fue bautizado) le siguieron otros once hermanos, de los cuales sobrevivieron nueve, según su esquila de 1953 (Celaya Álvarez, 2014).

Niño cantor en la Iglesia de Santa María de su pueblo natal, bajo la tutela de Eleuterio Munárriz Urquía, organista titular, desarrolló un gusto por la música que lo condujo a estudiar piano y armonía en Pamplona años después siguiendo a su maestro (Ayuntamiento de Olite, n.d.), que, desde 1909, empezó a desempeñar su papel como organista de San Nicolás a la par que director de la Rondalla del Orfeón y, ya en 1914, comenzó su labor como profesor de solfeo, piano y armonía en la Academia Municipal de Música de Pamplona. El propio Leoz, gracias a la conexión con Urquía, también pudo intervenir en actividades del Orfeón y terminó su formación musical en la ciudad antes de poner rumbo a Argentina, en concreto, a la ciudad de Bahía Blanca.

Como el mayor de sus hermanos, era el que debía pasar más tiempo ayudando a su padre, charcutero de profesión, en el negocio familiar. Pero él, deseando insistir en su camino en la música, decidió viajar a Argentina, probablemente siguiendo el camino de otros muchos navarros que, en aquel tiempo, perseguían una vida mejor en aquella tierra debido a la situación económica de Europa, y, más concretamente, siguiendo a su tío Crisanto y a sus dos amigos Virgilio Bariáin y Cirilo Úriz. Esta época de su vida es la menos documentada, pero sabemos que marchó con 17 años y que volvió en 1925, ya siendo considerado músico, para cumplir con su servicio militar, según las Actas del reemplazo de 1925 presentes en el Archivo Municipal de Olite.

En 1928 se casó con Juana Leoz Gorri (1904-1982), su novia de toda la vida, y se trasladaron juntos a Madrid para, un año después, regresar a Olite por el nacimiento de su primer hijo, Pedro María (1929-1991). Su segundo hijo, José Luis (1932-2012), nació en la capital, donde residió hasta su fallecimiento en San Sebastián (Celaya Álvarez, 2014).

Obra

Podemos afirmar que García Leoz fue uno de los primeros compositores españoles autodidactas en dedicarse a la música cinematográfica (Gobierno de Navarra, 2018), ya que no fue alumno oficial del

Conservatorio Nacional de Música y Declamación en la disciplina de composición (aunque sí que consta, según Clara de Biurrun en su trabajo *Introducción a la música para la imagen de Jesús García Leoz*, que estudió Historia de la Música y de Estética de forma oficial), sino que fue alumno particular de José Balsa, Conrado del Campo y Joaquín Turina, quien le dio el apelativo cariñoso de sobrino. Celaya hipotetiza que su paso por la educación reglada del conservatorio fue una manera de “oficializar” la formación musical ya recibida durante su tiempo en Argentina.

1931 es el año de inicio de su producción musical, según el único catálogo de su obra realizado por su hijo y ubicado en el Archivo General de Navarra, año en el que encontramos títulos como *Giga en rondó para piano* o *Sonata para violín y piano*, en cuatro tiempos, estrenada en Madrid en la Sala Aeolian el 6 de abril del año siguiente, con Antonio Piedra al violín, el propio Leoz al piano (Celaya Álvarez, 2014) y siendo retransmitida por Unión Radio, conocida hoy en día como Cadena Ser, emisora líder de audiencia durante el siglo pasado (Legorburu Hortelano & Universidad CEU San Pablo, 2021) y en la que se podían escuchar con frecuencia *Mi morena* y *En un Carmen*, dos pasodobles compuestos para la película *Sierra de Ronda*.

Sin embargo, en 1931, García Leoz tenía 27 años, edad que, opina Clara de Biurrun, es algo tardía para empezar a componer. Y es que en el archivo de la Biblioteca Nacional podemos encontrar una obra suya que data de 1927, un tango titulado *En mi camino* y que consta en el registro de la Sociedad General de Autores (SGAE).

En marzo de 1934, Leoz compuso su ciclo para voz y piano *Cinco canciones* sobre textos de Juan Ramón Paredes y dedicado, según García Estefanía, a Manuel Santander (Celaya Álvarez, 2014), con el que colaboraría en la composición de la música del documental *Castillos en España* en 1944 (Filmaffinity - Movieaffinity, n.d.). La segunda canción, *Mañana, como es de fiesta*, y la quinta, *Pregón*, constan de una versión para voz y orquesta, esta última con una plantilla orquestal prácticamente igual a la de *Canción popular catalana*. La primera canción del ciclo, *Luna clara*, fue interpretada por el hermano tenor del compositor, Esteban García Leoz, el 21 de noviembre de ese mismo año, y el 4 de junio del año siguiente, el tenor Delfi Pulido estrenó las dos primeras canciones para un programa de Unión Radio junto con *El hechizo de tus ojos* (bambuco), aunque no tenemos ninguna referencia de esta obra dentro del catálogo del compositor.

En ese mismo año de 1934, Leoz compuso, además, la pavana *La infantina* y sus *Tres danzas*, compuestas

por *Primera danza*, *Segunda danza* y *Tercera danza* en la versión pianística, o por *Danza castellana*, *Danza Antillana* y *Danza en Rondó* en la orquestal. El estreno de estas en 1935 coincidió con el de un film titulado *Nuevas rutas*, con música compuesta por García Leoz, que causó gran revuelo en la prensa (Celaya Álvarez, 2014). El periódico *El Herald de Madrid* comentó el suceso en dos ocasiones, siendo este uno de los diarios más populares durante el primer tercio del siglo XX (Ministerio de Cultura - Gobierno de España, n.d.). Unos meses más tarde, en octubre, se estrena *La bien pagada*.

Leoz pudo colaborar con el maestro toledano Jacinto Guerrero en *Do re mi fa sol. La vida privada de un tenor*, *Currito de la Cruz* y *Rumbo al Cairo* (Celaya Álvarez, 2014). En estos tres proyectos, Guerrero, como uno de los compositores de teatro lírico más importantes del siglo XX (Universidad Complutense de Madrid, n.d.), se encargaba de la composición mientras Leoz desempeñaba el papel de director musical o arreglista.

Antes del estallido de la Guerra Civil, participó en *Sinfonía vasca*, película que tuvo que ser abandonada durante el conflicto en 1936 para ser retomada en 1939.

Nos consta que, en 1937, García Leoz manifestó su compromiso con el bando republicano y con la amistad que compartía con M^a Teresa León y Rafael Alberti, puesta en relieve por la relación entre su música con las actividades de propaganda cultural de estos dentro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Este hecho, junto con su relación con la compañía de teatro que siguió a *La Barraca* de Lorca, *Nueva escena*, aumenta las sospechas contra él.

Leoz, además, puso música a la obra de teatro de Lorca de 1922 *Los títeres de cachiporra*, pero no fue su única colaboración con él. Incluso aunque, según el hijo del compositor, su relación personal fuese escasa, García Leoz compuso su *Tríptico* de canciones para voz y piano “sobre letras populares revisadas por García Lorca”, escribe el propio Leoz. Este fue estrenado en Vitoria en 1950 una vez orquestado.

Hoy en día nos preguntamos cómo fue capaz García Leoz de vivir de la composición para el cine de posguerra habiendo sido incluso encarcelado durante seis meses por su vinculación a los círculos republicanos. Tanto Marcos Andrés como Lluís i Falcó, apuntaban que la estrecha relación personal de García Leoz con Joaquín Turina pudo ser relevante, en cuanto a que pudo abrirle puertas, puesto que en 1940 Turina fue nombrado director de la Comisaría Nacional de Música. Lo cierto es que Turina sí que le fue de ayuda a Leoz para, de alguna manera, “limpiar su nombre” ante la

justicia, ya que testificó, junto con Francisco Alonso, que ignoraba cualquier filiación política de García Leoz antes de la Guerra, y que la relación entre ellos había sido exclusivamente profesional (Celaya Álvarez, 2014).

Conclusión

Es pertinente, puesta en evidencia la magnitud y variedad temática y funcional del trabajo del maestro Leoz, recalcar la importancia de un estudio por parte de académicos e intérpretes de aquellos creadores como él, cuya obra, a pesar de representar una gran labor artística y sin desvirtuar a figuras como la de su maestro Joaquín Turina, no gozan del reconocimiento

y estudio que es dedicado más comúnmente a artistas arraigados al imaginario popular.

Jesús García Leoz, como se ha expuesto en este artículo, fue un compositor ampliamente versátil. No ha sido posible plasmar en una redacción de esta brevedad la magnitud e información con la que contamos de su vida y obra. A pesar de esto, la síntesis producida durante la concepción de este documento pretende despertar un interés mayor por el artista, existiendo paralelamente trabajos tan exhaustivos como la tesis doctoral de Laura Celaya Álvarez. Esta misma ha servido como principal fuente bibliográfica y toma de contacto con el compositor, su historia, su obra y su persona.

Bibliografía:

- Ayuntamiento de Olite. (n.d.). Ayuntamiento de Olite / Erriberriko Udala. Retrieved 9 6, 2026, from <https://www.olite.es/>
- Celaya Álvarez, L. (2014). *Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)*. Pamplona, Navarra, España. Retrieved 9 5, 2026.
- Filmaffinity - Movieaffinity. (n.d.). *Castillos en España*. Filmaffinity. Retrieved 9 16, 2026, from <https://www.filmaffinity.com/es/film632439.html>
- Filmaffinity - Movieaffinity. (n.d.). *filmaffinity-Jesús García Leoz*. filmaffinity. Retrieved 9 5, 2026, from <https://www.filmaffinity.com/cl/name-rankings.php?name-id=267821568>
- Gobierno de Navarra. (2018, 10 17). Cultura presenta la biografía del compositor Jesús García Leoz (1904-1953). *navarra.es*. Retrieved 9 9, 2026, from <https://www.navarra.es/es/-/cultura-presenta-la-biograf%C3%ADa-del-compositor-jes%C3%BA-garc%C3%ADa-leoz-1904-1953->
- Legorburu Hortelano, J. M., & Universidad CEU San Pablo. (2021, enero-julio). Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939). *Doxa Comunicación*, (32), 453-493.
- Ministerio de Cultura - Gobierno de España. (n.d.). *Institución - Heraldo de Madrid (diario, España)*. PARES Portal de Archivos Españoles. Retrieved 9 16, 26, from <https://pares.cultura.gob.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/41491>
- Red de Bibliotecas de Navarra. (n.d.). Catálogo de la Red de Bibliotecas de Navarra. Retrieved 9 5, 2026, from <https://www.navarra.es/opac/abnetcl.exe/O181D8XCdJWhvT19ZY3fdsEMqvT/NT1>
- Universidad Complutense de Madrid. (n.d.). *Jacinto Guerrero*. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Retrieved 9 16, 2026, from <https://biblioteca.ucm.es/historica/jacinto-guerrero>

ENTREVISTA: HOY HABLAMOS CON...

PILAR OCÓN, biznieta del compositor malagueño Eduardo Ocón y Rivas. En el 125 aniversario de su muerte.

Paula Coronas

Concertista de piano, Doctora por la Universidad de Málaga, Vocal de música del Ateneo de Málaga, Profesora Titular del Conservatorio de Música "Manuel Carra" de Málaga.

Es un honor para nuestra revista INTERMEZZO recibir en este número con la biznieta del gran compositor malagueño Eduardo Ocón. Agradecemos especialmente su generosidad y amabilidad en esta charla por lo que representa su testimonio familiar en este 125 aniversario de la muerte del maestro. Le agradecemos así mismo su compromiso con la música de Ocón, y la admirable labor de proteger, custodiar y divulgar su legado.

1. Querida Pilar, es un honor, que como biznieta del maestro malagueño Eduardo Ocón y Rivas, en este año tan especial del 125 aniversario de su muerte, nos concedas esta breve entrevista. En primer lugar, nos gustaría que hicieras un breve balance de cómo se está celebrando esta efeméride en Málaga y ¿cómo crees que la ciudad recuerda al músico?

Estamos muy satisfechas con la programación que se está haciendo en Málaga este año. Hemos podido disfrutar de un maravilloso concierto Homenaje que se realizó el 30 de enero en la sala María Cristina de la Fundación Unicaja donde destacó la interpretación por parte de la magnífica pianista Paula Coronas de gran parte del repertorio de piano del maestro. Posteriormente el 26 de marzo se realizó un acto con ponencias y recital con algunas obras inéditas de Ocón en el conservatorio superior de Música. Pero aun nos quedan la presentación de la grabación de la obra integral de piano por Paula Coronas y otro concierto en el aniversario del Ateneo. Así mismo hace pocos días se presentó el proyecto OCON125 por el director de orquesta Santiago Otero que llevara el Miserere a la iglesia de Saint Eustache de París el 19 de octubre, así como una conferencia en el Centro Europeo de la Música.

2. Sabemos que Ocón ha sido el compositor probablemente más notorio y reconocido de Má-



En un acto celebrado en la Sala Unicaja de conciertos María Cristina de Málaga en homenaje al maestro Eduardo Ocón en el 125 aniversario de su muerte. La pianista Paula Coronas junto al Alcalde de Málaga, el Presidente de Fundación Unicaja y Pilar Ocón.

laga, cuya figura alcanzó durante su vida un relieve nacional e internacional, gracias a sus extensos viajes por Europa y sus extraordinarias habilidades como dinamizador cultural que fue. Tras su muerte en 1901, ¿Crees que Málaga olvidó su figura?

Efectivamente, aunque tras su fallecimiento la corporación municipal prometió un mausoleo en su honor, este nunca se realizó y el primer homenaje se hizo por la Sociedad filarmónica en 1917. Pero posteriormente se fue tomando conciencia de su importancia y se inauguró el recinto Eduardo Ocón en el parque, posteriormente se empezó a recordar su Miserere cada año en Semana Santa y ya en 1980 con motivo del centenario del conservatorio se descubrió una lápida conmemorativa. Y después se han realizado muchas actuaciones en su memoria. Pero no puedo dejar de nombrar al Maestro Manuel del Campo que siempre ha destacado el valor de Ocón, así como al Dr. Gonzalo Martín Moreno que realizó un gran estudio y recopilación de su vida y obra.

3. Organista, pianista, compositor, fundador del primer Conservatorio y Sociedad Filarmónica de Málaga. ¿En cuál de estas facetas crees que el maestro se sintió más realizado y valorado?

Yo creo que todas estas facetas forman una unidad, pero quizás él lo que más amaba era su órgano, donde fueron sus inicios y junto al que quiso estar hasta su fallecimiento, en la torre de la Catedral.

4. Aunque sabemos que no llegaste a conocer directamente a tu bisabuelo, ¿qué recuerdos, anécdotas o vivencias han trascendido más a nivel familiar? Cuéntanos qué objetos personales o testimonios de Ocón guardáis como recuerdo a día de hoy

Nacer en una casa donde había 2 pianos y armarios llenos de partituras siempre marca. En mi infancia siempre estuvo presente mi bisabuelo y me hablaban de él para que nunca se olvidara su importancia en el desarrollo musical de Málaga. Recuerdo mucho que me contaban que mi abuelo era muy serio y su hermano Cecilio más alegre por lo que en casa los llamaban el miserere y el bolero respectivamente. También recuerdo que en una ocasión vino Andrés Ruiz Tarazona para realizar una entrevista a mi tía María Victoria sobre su abuelo y grabaron para TVE.

Y aunque se hizo una donación a la fundación Unicaja de casi todas los documentos y partituras, así con algunos objetos personales (gafas, batuta, ...) yo conservo uno de los pianos (cuarto de cola) así con el sillón donde se sentaba a tocar y el cuadro original de Eduardo Ocón pintado por Boigas, así como algunas partituras. A mí me gustaría que estos objetos pudieran estar en algún lugar donde todo el mundo pudiera admirarlos.

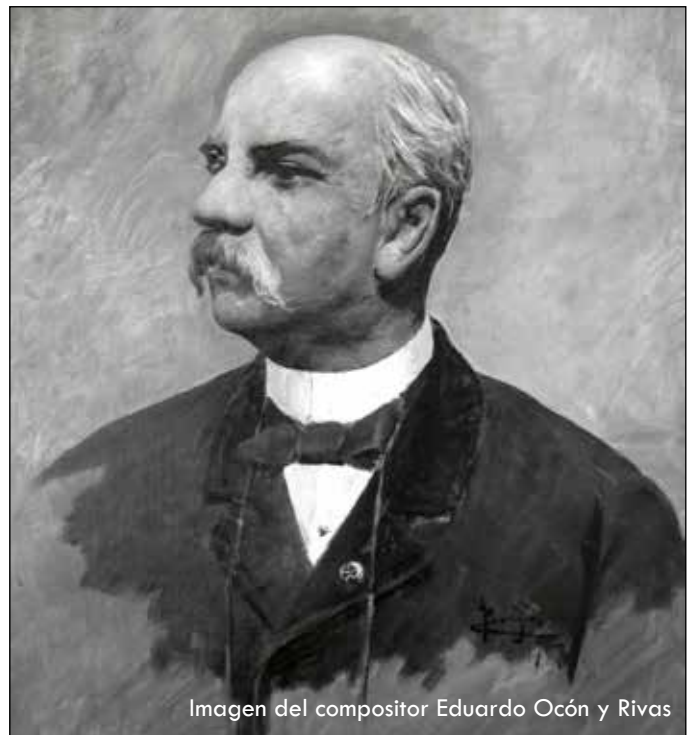


Imagen del compositor Eduardo Ocón y Rivas

5. En relación a su valioso legado musical, ¿qué proyecto crees que queda por recuperar en su obra? ¿O cual te gustaría que se investigara de manera especial?

Parece ser que aún quedan partituras perdidas, como la de la zarzuela el grito español que no se ha encontrado y quizás la sinfonía completa, de la que solo se conoce el Andante. Espero que se siga investigando en los archivos y aparezca alguna de ellas. Pero también creo que su faceta de recopilador de cantos populares está un poco olvidada y sin duda fue el precursor del nacionalismo musical que luego siguieron otros como Felipe Pedrell

6. Pilar, dirígete ahora especialmente a las nuevas generaciones de jóvenes músicos y dínos por qué razones principalmente deben escuchar y valorar su dimensión como creador y como músico.

Creo que los jóvenes músicos deben saber que en una época donde no había los medios de transporte ni de comunicación que tenemos ahora Eduardo Ocón dio todo su entusiasmo para crear en Málaga una escuela de música que sería el germen del Conservatorio y no solo eso, que viajó por Europa, aprendió, triunfó y volvió a Málaga para que todo su esfuerzo diera fruto en su ciudad natal

7. Finalmente, en nombre de la Revista Intermezzo te damos las gracias por tu amable charla y te pedimos que cierres tus ojos y nos digas cómo crees que le hubiera gustado ser recordado a Eduardo Ocón.

Creo que le gustaría que le recordasen por su gran amor a la música y a la docencia de ella.

Un placer, muchas gracias, querida Pilar.

El sonido de una vida

Santiago de la Riva: maestro, violinista y profesor

Jorge Lu

Director del CEM Nuevo de Estepona.

Para quienes hemos compartido con él aulas, cursos, escenarios, conversaciones, viajes o simplemente muchos años de música, **Santiago de la Riva es, sencillamente, Santi.**

Así le llaman sus alumnos. Así le llaman sus compañeros. Así le llaman quienes han terminado convirtiéndose, con el paso del tiempo, en amigos. Y quizá no haya mejor forma de hablar de alguien cuya manera de entender la enseñanza ha estado siempre tan ligada a la cercanía, a la convivencia y al conocimiento de la persona que hay detrás del músico. Por eso, aunque estas páginas hablen de la trayectoria de Santiago de la Riva, hablarán sobre todo de Santi.

«Lo importante es la música. Ya no tanto el violín, el violonchelo, o el medio que usemos para expresar lo que nosotros queremos decir».

El salón de actos estaba a oscuras.

Santi entró con los ojos vendados, sin saber exactamente qué iba a encontrarse al otro lado de aquella puerta. Le habían llevado hasta allí por sorpresa. Frente a

él, en silencio, esperaban antiguos alumnos de distintas generaciones, compañeros, amigos y familiares llegados desde numerosos puntos de España.

Entonces comenzó a sonar el **Intermezzo de Cavalleria rusticana, de Pietro Mascagni**. Los intérpretes eran sus propios exalumnos. Fue entonces cuando Santi se quitó la venda.

Probablemente pocas imágenes podían resumir mejor una vida dedicada a la música y a la enseñanza: un profesor escuchando, casi a ciegas, cómo el sonido regresaba hasta él a través de quienes un día habían ocupado el otro lado de su atril.

Así comenzó, el pasado **26 de septiembre de 2026**, el homenaje celebrado en el Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga con motivo de su reciente jubilación, después de treinta y cinco años dedicados a la docencia.

Antiguos alumnos procedentes de Madrid, Toledo, Granada, Burgos, Cartagena, Bilbao, Málaga, Cádiz, Canarias y otros lugares de España se reunieron junto a



Fotografías realizadas por Tamara Rajmilevich.



Fotografías realizadas por Tamara Rajmílevich.

compañeros, amigos y familiares para celebrar una trayectoria difícil de explicar únicamente mediante fechas, conciertos o puestos profesionales.

Porque aquella mañana no se estaba despidiendo solamente a un profesor. Se estaba haciendo visible su legado.

El sonido de una vida

Tras la interpretación de Mascagni se proyectó el vídeo *El sonido de una vida*. Santi: 35 años entre aulas y escenarios, una conversación en primera persona en la que Santiago recorría algunos de los episodios fundamentales de su trayectoria y, sobre todo, compartía su manera de entender la música, la enseñanza y la relación entre profesor y alumno. El hilo conductor del vídeo era, significativamente, una clase.

Una clase de Santi a **Gonzalo Jiménez Ruiz**, uno de sus antiguos alumnos del Manuel Carra. Gonzalo había dado sus primeros pasos con otro exalumno de Santiago, **Jorge Lu**, que estudió con él en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y también en los cursos de Toledo y Granada. Con el paso de los años, aquella relación de maestro y alumno acabaría transformándose también en una relación profesional: ambos llegaron a compartir el **Departamento de Cuerda del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga**.

Más tarde, Gonzalo realizó los seis cursos de Enseñanzas Profesionales de Música con Santiago en el Conservatorio Manuel Carra y actualmente continúa su formación en el **Conservatoire Royal de Bruxelles**, donde es alumno de **Shirly Laub**. La elección no podía ser más significativa.

En una misma secuencia aparecían varias generaciones unidas por una misma enseñanza: Santi como maestro; uno de sus antiguos alumnos iniciando a un nuevo estudiante; y ese mismo estudiante regresando después a las clases de Santiago para completar su formación antes de continuar su camino fuera de España.

El vídeo hablaba de treinta y cinco años de docencia, pero aquella clase mostraba algo aún más importante: que la enseñanza nunca avanza únicamente en línea recta. Se transmite. Se transforma. Pasa de un músico a otro. Y continúa. En sus palabras aparecían inevitablemente sus maestros.

Santiago de la Riva, nacido en Madrid en 1965, realizó sus estudios de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y posteriormente en las universidades de Toronto, en Canadá, y Wisconsin-Madison, en Estados Unidos. Entre sus profesores estuvieron, Víctor Martín, Lorand Fenyves y Vartan Manoogian. Obtuvo los Premios de Honor Fin de Carrera en Violín y Música de Cámara del Conservatorio Superior de Madrid, además del Primer Premio del Concurso Nacional de Cuerdas de Juventudes Musicales.

De aquellos maestros recibió mucho más que conocimientos técnicos. Como él mismo recordaba en el vídeo, estudiar con profesores de aquel nivel despertó muy pronto una necesidad que terminaría atravesando toda su carrera:

«Siempre tienes esa conciencia de querer compartir con los jóvenes lo que han compartido contigo».

Quizá la palabra **compartir** sea una de las claves para comprender toda su trayectoria.

Entre los escenarios y las aulas

Antes de que la enseñanza terminara ocupando un lugar central en su vida, Santiago desarrolló una intensa actividad como intérprete.

Fue colaborador habitual de la **Orquesta Nacional de España** entre 1985 y 1990; concertino de la **Orquesta de Córdoba desde su fundación**, entre 1992 y 1994; concertino de la **Orquesta Pablo de Sarasate de Pamplona** entre 1995 y 1999 y concertino del **Proyecto Gerhard de Madrid** entre 1997 y 2001.

A ello se sumó una amplia actividad como solista y músico de cámara en España y en países como Francia, Italia, Portugal, Macedonia, Argentina, Cuba, Canadá y Estados Unidos. También dedicó una atención especial a la difusión de la música española, protagonizando estrenos y grabaciones de diferentes compositores.

Durante algún tiempo pensó que su trayectoria estaría orientada principalmente hacia la orquesta y la interpretación. Pero poco a poco descubrió otra vocación.

«Por mi manera de ser, por cómo siento la música, vi que me iba a ir encaminando a la enseñanza».

El aula comenzó entonces a ocupar un lugar cada vez más importante.

Construir una clase

Su trayectoria docente comenzó en el Conservatorio Jacinto Guerrero de Toledo en 1991. Después llegarían el Conservatorio Arturo Soria de Madrid, entre 1993 y 1994, y el Conservatorio de Alcalá de Henares, donde permaneció entre 1994 y 2002. Al recordar aquellos años, Santiago utiliza una expresión especialmente reveladora de su pensamiento pedagógico:

«Construir una clase».

Para él, enseñar un instrumento nunca consistió únicamente en impartir una sucesión de lecciones. Requiere continuidad. Tiempo. Observar. Conocer al alumno. Acompañarlo durante años y ser testigo de su transformación.

«Lo peor para la enseñanza es que un alumno tenga diferentes profesores cada año», señalaba.

En Alcalá de Henares tuvo precisamente la posibilidad de construir una de esas clases. Muchos de aquellos estudiantes acabarían desarrollando posteriormente sus carreras profesionales como intérpretes o profesores en distintos lugares del país.

Uno de ellos, **Carlos Ocaña**, estuvo presente el 26 de septiembre. Antiguo alumno de Santiago durante aquella etapa y actualmente profesor de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, tomó la palabra en el homenaje para recordar desde la perspectiva del alumno una relación iniciada décadas atrás dentro de un aula. Era una forma especialmente hermosa de contemplar el paso del tiempo. Y también la continuidad de la enseñanza.

De alumno a profesor

En 2002 comenzó una nueva etapa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde permaneció

hasta 2013. El regreso poseía un significado especial. Santiago volvía ahora como profesor al mismo conservatorio en el que se había formado y tenía además la posibilidad de compartir claustro con Víctor Martín, uno de sus grandes maestros.

Ese tránsito —de alumno a profesor, de receptor a transmisor— representa quizá uno de los ciclos más hermosos de la enseñanza musical.

Recibimos de nuestros maestros una determinada forma de escuchar, de estudiar, de comprender una partitura o de buscar un sonido. Con el tiempo hacemos nuestro parte de ese conocimiento y, cuando llega el momento de enseñar, comenzamos a transmitirlo nuevamente. Nunca de manera idéntica. Pero conservando algo de quienes estuvieron antes.

Málaga

En 2013 Santi se incorporó al **Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga**. Comenzaba así la última gran etapa de su carrera como profesor en activo. Trece años.

Trece años de clases, audiciones, exámenes, conciertos, conversaciones y nuevas generaciones de alumnos. Trece años en los que volvió a hacer aquello que había definido buena parte de su vida profesional: acompañar a jóvenes músicos mientras construían su propio camino. Su trayectoria docente había recorrido ya Toledo, Arturo Soria, Alcalá de Henares y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid antes de llegar finalmente al Manuel Carra.

Durante el homenaje tomó la palabra **Juan Luis Expósito, actual director del CPM Manuel Carra**, representando al centro en el que Santiago ha desarrollado esta última etapa de su vida profesional. Le siguió **Francisco Martínez González, catedrático de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música de Málaga y director de dicho centro entre 2012 y 2019**, que aportó la voz del compañero, del músico y de quien ha ocupado durante años una posición destacada en la vida académica musical malagueña. Después intervino Carlos Ocaña. Tres perspectivas diferentes —la institución, el compañero y el antiguo alumno— antes de que finalmente fuera el propio Santiago quien se dirigiera a todos los presentes.

El acto estuvo conducido por **Estefanía Escudero, actual directora del CEIP Ciudad de Popayán de Málaga**, encargada de enlazar los distintos momentos de una celebración concebida, desde el principio, como una gran sorpresa.

Los cursos: una parte esencial de su vida

La dimensión pedagógica de Santi nunca se ha limitado a los conservatorios. De hecho, los cursos de música han sido una de las partes más importantes y constantes de su vida profesional y personal.

Durante décadas, estos encuentros le permitieron desarrollar una forma de enseñar diferente a la del aula ordinaria: más intensa, más cercana y también más humana. No se trataba únicamente de impartir clases durante unos días, sino de convivir con los alumnos, observarlos en otros contextos y compartir con ellos mucho más que cuestiones puramente violinísticas.

Entre 1992 y 1995 dirigió los cursos de **Juventudes Musicales de Menorca**. Entre 1997 y 2015 mantuvo una estrecha vinculación con el **Curso Ciudad de Toledo**. Y desde 1998 continúa participando en el **Curso Eduardo del Pueyo de Granada**, una relación que se ha prolongado durante casi tres décadas. Su currículum recoge, además, numerosos cursos de violín, música de cámara y orquesta impartidos en conservatorios y festivales.

Si se piensa en la cantidad de años y en el número de alumnos que participaron en cada edición, resulta fácil comprender la dimensión de esa labor: por estos cursos han pasado centenares de estudiantes y, con ellos, varias generaciones de músicos. Pero para Santiago su importancia no reside únicamente en las cifras.

Aquellos cursos ofrecían algo que el horario cotidiano de un conservatorio difícilmente permite: **convivir**.

Durante diez o quince días, profesor y alumnos compartían mucho más que una clase. Comían juntos, hablaban de música, conversaban sobre cualquier otra cosa y se conocían en circunstancias muy distintas a las habituales. Santi lo recordaba así:

«Podía cenar con ellos, comía con ellos, charlaba con ellos de música, charlaba con ellos de no música, que también era fundamental».

Para él, esa convivencia formaba parte del aprendizaje.

Los cursos le permitieron seguir de cerca a sus propios alumnos, comprobar cómo se desenvolvían fuera de la rutina semanal del conservatorio y, al mismo tiempo, trabajar con estudiantes que llegaban desde otros centros y otros profesores. Esa combinación le proporcionó, con el paso de los años, una perspectiva extraordinariamente amplia sobre la evolución de la enseñanza musical y sobre el desarrollo de varias generaciones de instrumentistas en España.

Él mismo reconoce que aquellos encuentros le permitieron observar, casi en primera persona, la transformación

del nivel musical del país durante las últimas décadas. Por eso, hablar de Santi sin hablar de Toledo, Granada, y de tantos otros cursos sería dejar fuera una parte fundamental de su trayectoria.

En ellos enseñó violín. Pero también escuchó, convivió, aprendió y construyó vínculos que, en muchos casos, han permanecido mucho después de terminar cada verano. Quizá por eso, cuando recuerda aquellos años, no habla únicamente de clases o repertorios. Habla de personas.

Enseñar a la persona

Las clases individuales de instrumento poseen una particularidad que quienes hemos pasado muchas horas dentro de ellas conocemos bien: profesor y alumno pueden compartir durante años un espacio semanal de enorme cercanía. Y con el tiempo resulta imposible observar solamente cómo coloca la mano izquierda o cómo distribuye el arco. Se termina sabiendo cómo está esa persona. Cómo habla. Qué le preocupa. Qué quiere hacer con su vida. Qué problemas tiene. Qué le hace feliz.

«No se puede dar clase de la misma manera si una persona viene feliz o viene triste o ha tenido un problema personal».

La experiencia, explicaba Santi, le ha permitido adquirir con los años una mayor capacidad para identificar qué necesita cada estudiante. Cuando uno empieza a enseñar prueba caminos, busca respuestas, se equivoca y vuelve a intentarlo. Con el tiempo aparece una mirada diferente. La experiencia permite intuir —siempre con la posibilidad de equivocarse— cuál puede ser el recorrido de un alumno y dónde está, en cada momento, aquello que más necesita para avanzar. Pero después de todo, para Santiago existe una meta.

La meta es el sonido

«La meta es el sonido».

Lo dice casi como un principio. Está la afinación. Está el vibrato. Está la técnica del arco. Está todo aquello que resulta indispensable para dominar un instrumento tan complejo como el violín. Pero ninguna de esas cosas constituye por sí misma el objetivo final. Son herramientas. Después aparece lo importante. La música.

«El sonido para expresar la música del compositor».

De ahí que el título escogido para el vídeo que abrió el homenaje —**El sonido de una vida**— terminara adquiriendo aquella tarde un significado mucho más amplio.

Porque después de treinta y cinco años dedicados a enseñar, aquel sonido ya no pertenecía únicamente al profesor. Estaba frente a él. En aquella orquesta formada por antiguos alumnos de generaciones diferentes.

Historias de una vida compartida

Naturalmente, treinta y cinco años de docencia producen también muchas historias. Algunas especialmente memorables. Como aquel curso de Granada en el que unos alumnos decidieron envolver absolutamente todos los objetos de una habitación con papel de aluminio: cada moneda, la cama, la ropa...

O aquella noche durante el Curso Ciudad de Toledo en la que Santi regresó a su alojamiento, después de haber salido con profesores y alumnos, y encontró su habitación completamente vacía. No había prácticamente nada. Y su primer pensamiento no fue dónde estaban los muebles. Fue otro:

«¿Dónde está mi violín?»

Son anécdotas aparentemente pequeñas, pero hablan de algo mucho mayor. Hablan de convivencia. De alumnos que dejan de ser únicamente nombres escritos en un horario. De profesores y estudiantes que comparten una etapa de sus vidas.

Muchos de aquellos antiguos alumnos continúan hoy manteniendo una relación estrecha con Santi. Algunos se han convertido en profesores. Otros son intérpretes. Algunos viven en el extranjero. Algunos han formado sus propias familias. Incluso ha llegado a tener en clase a hijos de antiguos alumnos. La enseñanza adquiere entonces una dimensión casi generacional. Y quizá aquella reunión del 26 de septiembre fuera la mejor demostración de ello.

Volver al atril

Después de las intervenciones y de la entrega de distintos detalles al homenajeado, todavía quedaba un último momento. Y resultaba inevitable que una celebración dedicada a un músico terminara precisamente haciendo música.

Santi de la Riva volvió a situarse frente a una orquesta. Esta vez no con el violín. Con la batuta. Y dirigió la **Suite Don Quijote de Georg Philipp Telemann**, interpretada por aquellos antiguos alumnos que habían regresado para acompañarle. Si el homenaje había comenzado con Santi escuchándolos interpretar el Intermezzo de Mascagni, ahora era él quien volvía a ponerse delante de ellos para hacer música una vez más. Pero durante la interpretación ocurrió algo que no estaba escrito en ninguna partitura. En el segundo movimiento, **“Awakening of Don Quixote”**, Santi dejó espontáneamente de dirigir. La orquesta continuó tocando. Y mientras la música seguía sonando, Santi comenzó a recorrer los atriles. Uno a uno. Hasta abrazar a cada uno de los músicos. No hizo falta ningún discurso.

Durante unos instantes, la música se sostuvo sola mientras el profesor iba encontrándose, personalmente, con quienes habían sido sus alumnos. Probablemente aquel gesto resumió mejor que cualquier palabra el sentido de toda la tarde. Durante décadas había sido él quien había guiado, corregido, acompañado, insistido y mostrado caminos desde el otro lado del atril. Ahora podía apartarse. Dejar que la orquesta continuara sin él. Escucharla. Y acercarse simplemente a abrazarlos. Había algo profundamente simbólico en aquella imagen.

Después de treinta y cinco años enseñando llegaba también el momento de comprobar que aquello que durante tanto tiempo había ayudado a construir podía continuar sonando por sí mismo. Después regresó al podio. La suite continuó. Y Santi volvió a levantar la batuta para completar junto a ellos una última música compartida aquella tarde. Primero había escuchado a sus alumnos. Después los había dirigido. Y, por unos instantes, había dejado incluso de hacer ambas cosas para abrazarlos. En medio habían quedado imágenes, palabras, recuerdos y treinta y cinco años de enseñanza.



Fotografías realizadas por Tamara Rajmilevich.

El sonido que permanece

La jubilación plantea inevitablemente una pregunta: ¿Y ahora qué?

Santi todavía no parece demasiado preocupado por responderla. Viajar. Estudiar. Quizá Historia. Aprender idiomas. Moverse. Hablar con la gente. Seguir teniendo curiosidad. Porque, como él mismo recuerda,

«la única manera de aprender en esta vida es hablar con la gente y tener curiosidad».

Y, naturalmente, seguir escuchando alumnos. Porque una cosa es dejar atrás el horario de un conservatorio y otra muy distinta dejar de ser aquello que se ha sido durante toda una vida.

«Me voy a alejar, por supuesto, de dar la cantidad de horas de clase que das en un conservatorio, pero alejarme de tener la capacidad o la posibilidad de oír a alumnos y compartir con ellos, no».

Quizá esa sea también la explicación de lo vivido aquel 26 de septiembre. El homenaje comenzó con un profesor entrando en una sala sin poder ver. En la oscuridad empezó a sonar Mascagni. Y fueron sus propios alumnos quienes le devolvieron la música. Hay pocas metáforas mejores para explicar una carrera dedicada a enseñar. Porque la verdadera dimensión del trabajo de un profesor resulta difícil de escribir en un currículum. Está dispersa.

En un antiguo alumno que hoy enseña a otro. En un alumno de ese antiguo alumno que, años después, vuelve a estudiar con el maestro. En una nueva generación que continúa su camino en otro conservatorio y en otro país. En una indicación técnica que permaneció durante años. En una determinada manera de estudiar. En una forma de escuchar. En una frase pronunciada una tarde cualquiera dentro de un aula. En la búsqueda de un sonido.

Y también en personas llegadas desde distintos lugares de España que, muchos años después de terminar sus

estudios, deciden regresar para estar junto a quien fue su maestro. Santi de la Riva termina así su etapa como profesor en activo después de treinta y cinco años entre aulas y escenarios. Como él mismo decía al final del vídeo, es *«el momento de irse, de irse con mucha alegría, con una sonrisa».*

Pero quizá no haga falta buscar una gran conclusión. Ya estaba allí, en aquella escena de Telemann. Santi dejó de dirigir. Y la orquesta siguió tocando. A veces, enseñar consiste también en llegar a ese momento: apartarse, escuchar y comprobar que la música continúa.

Después de treinta y cinco años, el sonido permanece. Simplemente ha cambiado de manos.

De tus alumnos

Gracias, Santi, por tantos años de música, de exigencia, de paciencia, de conversaciones y de aprendizaje. Por enseñarnos que detrás de la técnica siempre está la música, y detrás del músico, la persona.

Muchos llegamos a tu clase siendo niños o jóvenes y hoy seguimos llevando con nosotros una parte de todo aquello que aprendimos a tu lado. Algunos tocamos, otros enseñamos y otros hemos seguido caminos distintos, pero todos compartimos algo: haber tenido la suerte de encontrarte en el nuestro.

Hoy termina una etapa, pero todo lo que has transmitido continúa sonando en cada uno de nosotros.

Gracias por ayudarnos a encontrar nuestro sonido. Ahora ese sonido también lleva algo de ti.

Con todo nuestro cariño, tus alumnos.



Fotografías realizadas por Tamara Rajmílevich.

Iphigénie en Tauride (1779) de Christoph Willibald Gluck

La obra definitiva de la reforma operística del s. XVIII

Juanma Parra. Profesor de Orquesta del Conservatorio Manuel Carra de Málaga.

Hay momentos en la historia de la música en los que una obra no constituye únicamente un nuevo capítulo, sino la culminación de un proceso. *Iphigénie en Tauride*, estrenada en París en 1779, pertenece a esa categoría. En ella Christoph Willibald Gluck (1714-1787) llevó hasta sus últimas consecuencias una concepción de la ópera que había comenzado a formular casi dos décadas antes y que perseguía, en esencia, devolver a la música su función dramática de servir a la poesía.

La importancia de Gluck en la historia de la ópera reside precisamente en ese cambio de paradigma. Su figura puede entenderse como un eje situado entre otros dos grandes momentos de transformación dentro del género lírico como fueron la revolución de Claudio Monteverdi en los albores de la ópera y la posterior renovación wagneriana del drama musical en el siglo XIX. Entre ambos, Gluck representa una ruptura decisiva con una concepción de la ópera sometida con frecuencia a las convenciones del virtuosismo vocal y a una estructura dramática concebida como vehículo para la pura exhibición de los intérpretes.

Pero si *Orfeo ed Euridice* (Viena, 1762) fue el manifiesto inicial de esta transformación, *Iphigénie en Tauride* puede considerarse su verdadera culminación. No se trata simplemente de una cuestión cronológica. Entre ambas, media una evolución estética, musical y teatral que permite observar cómo las intuiciones reformistas de Gluck fueron adquiriendo progresivamente una forma madura y coherente.

Si observamos el volumen de la producción operística de compositores del barroco tardío como Alessandro Scarlatti (más de un centenar de títulos), Leonardo Vinci (40), Nicola Porpora (44), Antonio Vivaldi (más de 40 óperas, pero sólo 21 conservadas) o Leonardo Leo (más de 60); podemos afirmar que la primera mitad del s. XVIII fue muy prolífica en lo que a ópera se refiere. En esta época el estilo predominante en todo el panorama internacional era el de la ópera seria italiana siendo Nápoles su centro neurálgico y, tan sólo Francia, mantenía un estilo propio con su *tragédie lyrique*. Un ejemplo que nos puede ilustrar a la perfección de la importancia de la ópera seria

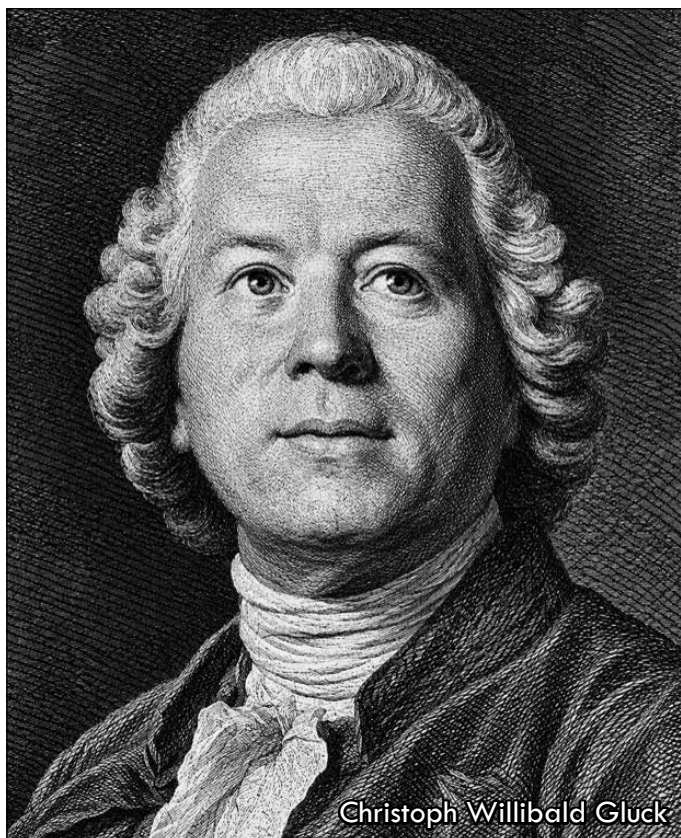
italiana y la situación del momento lo encontramos en la figura de G. F. Haendel, compositor alemán que compone óperas italianas a un altísimo nivel para un público inglés, pensemos en su *Giulio Cesare in Egitto* (1724).

Los compositores aún no gozaban del estatus casi divino que llegaron a alcanzar en épocas posteriores (ideario que se fue construyendo poco a poco a lo largo de la historia de la música) y sus obras no tenían el respeto por parte de los intérpretes que hoy en día se le presuponen. El abuso que sufrían las obras, en materia de libertades tomadas por parte de los intérpretes, sobre todo por los *castrati*, llegó a una situación prácticamente insostenible a mediados del s. XVIII. Las exhibiciones vocales desproporcionadas, el intercambio de arias a capricho de un lugar a otro de la partitura, la inclusión de arias externas a la obra como las llamadas arias *di baule*¹... barbaridades a modo de ópera *pasticcio* para los oídos de nuestro tiempo, pero que eran prácticas comunes en la época.

Gluck se empeñó en arreglar el disparate en el que se estaba convirtiendo la ópera seria y abrazando los ideales que caminaban en la misma línea ya existentes alrededor de 1750, fruto de las reflexiones de Nicolò Jommelli y Tommaso Traetta que ya se habían manifestado en contra de la situación, rompió con el estilo "tradicional" y en 1762 estrenó en Viena su ópera *Orfeo ed Euridice* acorde con sus nuevos pensamientos. En relación a las posibles inspiraciones o influencias que pudo tener Gluck para acometer su reforma, Menéndez Torrellas también señala el ensayo de Francesco Algarotti "Saggio sopra l'opera in musica" de 1755.

En Viena, los cambios ejecutados por Gluck y su libretista Raniero di Calzabigi en *Orfeo ed Euridice* no tuvieron el

¹ Significa literalmente «aria de baúl». Era una práctica especialmente habitual en la ópera de los siglos XVII y XVIII. Un cantante llevaba consigo determinadas arias que dominaba especialmente bien y podía insertarlas en distintas óperas, aunque originalmente pertenecieran a otra obra. El objetivo principal era alimentar la ostentación del cantante.



Christoph Willibald Gluck

impacto esperado, quizá, debido a la predisposición de la audiencia muy influenciada por el estilo Metastasio convencional. Tras un segundo intento con *Alceste* (1767), que además incluía un prefacio firmado por el propio Gluck, aunque hay autores que insinúan que estas páginas pudieron haber sido escritas probablemente por el propio Calzabigi, donde proclamaba sus serias intenciones, se traslada a París en la década de los setenta donde sus ideas reformistas serían mejor recibidas.

A menudo, se afirma de forma taxativa que Gluck logró la madurez de su estilo con *Orfeo*, idea que estas líneas vienen a contradecir puesto que *Orfeo ed Euridice* puede ser considerada una obra de transición ya que, si bien es la obra que contiene elementos nuevos y propicia el cambio, las innovaciones de Gluck y Calzabigi no estaban plenamente desarrolladas. Ningún compositor alcanza su mejor nivel en su primera obra y, para Gluck, *Orfeo* era, de alguna manera, su primera obra en el nuevo estilo promulgado. Sin embargo, cuando Gluck estrena en París en 1779 su *Iphigénie en Tauride*, su nuevo estilo ya está plenamente asentado. *Iphigénie* suponía su quinto éxito en los escenarios franceses: le precedían una reelaboración de *Orfeo ed Euridice*, ahora titulada *Orphée et Eurydice* (1774), *Iphigénie en Aulide* (1774), una reelaboración de *Alceste* (1776) y *Armide* (1777).

Las novedades estilísticas que proponía la reforma de Gluck quedan resumidas en las siguientes premisas: la trama ha de ser concisa y lineal, exenta de intriga y tramas secundarias; la danza debe abandonar su función ornamental y estar plenamente integrada en la trama de

la obra; el coro ha de tener una participación significativa en los acontecimientos, actuar como un interlocutor de los personajes, ser un personaje más; ha de incrementarse al máximo el uso de los *accompagnati* de la orquesta en los recitativos, hasta el punto de que el recitativo secco pase a ser cada vez más una reliquia del pasado y termine por desaparecer del todo; la construcción de cada acto ha de efectuarse como un gran *tableau* que integre escénicamente a solistas, ensembles y coros en un todo dramático-musical; la expresión musical ha de concentrarse en la trama principal.

Así, la eliminación de ornamentos innecesarios entre los que se encontraban la eliminación del *da capo* de las arias, la limpieza en la trama y una mayor importancia del coro acercaban más la puesta en escena al realismo denostado en el barroco en pro de otros elementos más superficiales y evidencian una tendencia hacia lo sencillo y lo natural. Toda esta racionalización de la ópera se sitúa en consonancia con la estética del neoclasicismo incipiente y el pensamiento ilustrado. Es en este punto donde radica la importancia de los aspectos de esta reforma operística, puesto que trascienden las cuestiones de mero gusto musical y propicia que se establezca un nuevo orden estético.

La propia historia de *Iphigénie en Tauride* quedó vinculada a la célebre confrontación entre gluckistas y piccinnistas. Ya el panorama cultural francés de la época era propenso a la agitación y a la llamada *Querelle des Bouffons*, comprendida entre 1752 y 1754 y que enfrentaba a los partidarios de Rameau, partidarios de la ópera italiana, contra los partidarios de Rousseau que defendían la ópera tradicional francesa; le siguió la *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes* entre los años 1775 y 1779. Volviéndose así a enfrentarse los defensores de la ópera francesa, gluckistas, contra los partidarios de la música italiana, piccinnistas. Tanto Gluck como Piccini se mantuvieron al margen de estas polémicas, pero finalmente, ambos acabaron por aceptar poner música a un mismo tema: *Iphigénie en Tauride*, aunque con libretos diferentes. Piccini, aceptó el reto con la condición de que su obra se debería estrenar antes, pero problemas con la calidad del libreto hicieron que se estrenara año y medio después de la de Gluck, en 1781, sin ningún éxito reseñable.

El episodio posee un valor simbólico extraordinario. La rivalidad entre ambos compositores no era simplemente una competición entre dos autores. Representaba dos maneras diferentes de entender la evolución de la ópera: por un lado, la continuidad de la tradición italiana; por otro, la aspiración gluckiana a construir un drama musical en el que los distintos elementos del espectáculo quedasen subordinados a una lógica dramática común.

Finalmente, Gluck fallece en Viena el 15 de noviembre de 1787 sin haber compuesto ninguna obra de relevancia

comparable después de su *Iphigénie*. Por tanto, esta obra no sólo es conclusiva respecto a la citada *Querelle*, sino que pone fin a todo un proceso en defensa de una nueva forma de entender y hacer ópera que comenzaba a principios de la década de 1750 y al que Gluck, tras haber cultivado hasta la mitad de su vida el estilo italiano, se sumó de forma determinante a través de la composición de su *Orfeo* vienes y defendió activamente durante casi veinte años.

El hecho de que Gluck se proclamase vencedor del duelo con Piccini con *Iphigénie en Tauride*, junto con la circunstancia de ser la última gran ópera escrita por Gluck, es lo que le otorga la importancia y el carácter definitivo frente a *Orfeo ed Euridice*, popularmente defendida como “obra clave” en el proceso de transformación.

Es difícil imaginar cómo hubiera evolucionado la ópera si no se hubieran extinguido las prácticas absurdamente habituales que predominaban en la escena internacional antes de la reforma de Gluck ya que su influencia alcanza a compositores como Salieri, Cherubini, Spontini, Haydn e incluso Mozart. Pero, en última instancia, la pregunta que planteaba Gluck sigue siendo extraordinariamente moderna: ¿para qué sirve la música dentro del teatro? Después de casi veinte años de búsqueda, Gluck había llegado a una conclusión: la música debe contribuir a expresar aquello que las palabras, por sí solas, no podían expresar. Es la cristalización de la idea de que la grandeza de la ópera no reside necesariamente en hacer más, sino en hacer que cada elemento cumpla su función dramática exacta.



Ifigenia y Orestes en Táuride de Jean-Baptiste Regnault (1787)

Bibliografía:

- Grout, Donald J. y Williams, Hermine Weigel. *A Short History of Opera*. Columbia University Press, 2003.
- Menéndez Torrellas, G. *Historia de la ópera*. Akal, 2013.
- Hertz, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*. Norton, 2003.
- Howard, Patricia. *Gluck and the Birth of Modern Opera*. Barrie & Jenkins, 1963.
- Menéndez Torrellas, Gabriel. *Historia de la ópera*. Akal, 2016.
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Macmillan, 1992.

Entre tradición y modernidad: Manuel de Falla y el proyecto de una lírica española contemporánea. (I Parte)

Jorge Muñoz Bandera

**Maestro de Pedagogía Terapéutica, Psicopedagogo, Clarinetista y Tenor.
Doctorando en Innovación Didáctica y Formación del Profesorado.**

Es importante reexaminar el proyecto estético de Manuel de Falla (1876-1946) a partir de una pregunta central: cómo podía articularse una modernidad musical española que participara plenamente de los lenguajes europeos sin disolver su relación con la tradición. La tesis propuesta es que la trayectoria de Falla no debe entenderse como un simple tránsito desde un nacionalismo folclorista hacia una posterior universalización, sino como una transformación progresiva de la función de la tradición dentro del proceso compositivo.

Desde *La vida breve*, pasando por su experiencia parisina, *El amor brujo* y las *Siete canciones populares españolas*, hasta *El retablo de Maese Pedro* y *Atlántida*, Falla convierte materiales populares, históricos, literarios y religiosos en recursos de elaboración moderna. En 2026, Año Falla, esta perspectiva permite reconsiderar su legado no como una conciliación superficial entre tradición y modernidad, sino como una poética de transformación.

El problema de ser moderno sin dejar de ser español

Hablar de Manuel de Falla supone entrar en uno de los problemas decisivos de la cultura española de la Edad de Plata: la búsqueda de una modernidad capaz de ser simultáneamente europea y culturalmente situada. En música, la cuestión se vinculó durante décadas al llamado nacionalismo musical, pero en Falla el problema adquirió una complejidad mayor. La historiografía contemporánea ha mostrado que su obra no puede reducirse a la suma de rasgos folclóricos reconocibles; debe analizarse también en relación con los debates estéticos, las redes intelectuales y artísticas internacionales y las transformaciones del teatro musical de comienzos del siglo XX (Hess, 2005; Torres Clemente, 2007; Jambou, 1999).

El dato es relevante porque refuerza una lectura de Falla como creador situado en una red transnacional y no como una figura aislada dentro de la historia musical española (Ministerio de Cultura, 2026).



La pregunta, por tanto, no debería formularse como una elección entre tradición y modernidad. Conviene plantearla en términos de transformación: ¿qué sucede cuando una tradición deja de ser entendida como repertorio fijo y se convierte en materia de investigación, selección, estilización y composición? La cuestión que se pretende abordar es que esa transformación constituye uno de los principios organizadores de la madurez de Falla. Su modernidad no elimina la tradición; modifica su función.

De la cuestión nacional a la construcción de un lenguaje

El contexto de partida fue el prolongado debate monográfico sobre la creación de una música española con proyección internacional. La figura de Felipe Pedrell fue decisiva para Falla, tanto por su interés en la historia musical española como por su defensa de una creación capaz de extraer de la tradición materiales susceptibles

de elaboración artística. El propio Falla recordó posteriormente la importancia de la enseñanza de Pedrell para su orientación profesional (Falla, 1988). La relación no debe interpretarse, sin embargo, como una transmisión mecánica de un programa nacionalista: Pedrell proporcionó un horizonte histórico y crítico que Falla transformaría en función de sus propias experiencias compositivas.

La diferencia entre citar una melodía popular y construir una sintaxis musical a partir de procedimientos asociados a una tradición es esencial. En el primer caso, el folclore puede funcionar como emblema; en el segundo, como principio compositivo. La investigación sobre Falla ha estudiado precisamente la variedad de estos procedimientos: arquetipos melódicos y rítmicos, modalidad, técnicas de préstamo, tratamiento instrumental y relaciones con el cante jondo (Jambou, 1999; Manzano Alonso, 1999; Meeùs, 1999; Torres Clemente, 2007).

Por ello, resulta conveniente revisar críticamente la categoría de **“nacionalismo de las esencias”**, cuya aplicación a la obra de Manuel de Falla ha tendido a consolidar una interpretación excesivamente estable de su relación con la tradición musical española. La investigación de Torres Clemente sobre la producción escénica del compositor ha puesto de relieve la importancia de considerar conjuntamente las fuentes literarias, su experiencia teatral, el análisis musical y la documentación conservada en su archivo personal (Torres Clemente, 2007).

Esta perspectiva permite entender la configuración de **“lo español”** en Falla no como la expresión de una esencia musical previa e inmutable, sino como el resultado de un proceso creativo en el que tradición, elaboración artística y circunstancias históricas adquieren significados diversos. Esta lectura resulta, además, coherente con la posterior revisión crítica que la propia Torres Clemente realizó de la categoría de «nacionalismo de las esencias» y de los tópicos historiográficos asociados a ella (Torres Clemente, 2012).

La vida breve: continuidad histórica y transformación dramática

La vida breve ocupa una posición estratégica porque permite observar el momento en que las aspiraciones de una lírica española se encuentran con una concepción dramática en transformación. La obra, compuesta entre 1904 y 1913 sobre libreto de Carlos Fernández Shaw, obtuvo en 1905 el Premio de Ópera de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero no llegó inmediatamente a los escenarios españoles. Su estreno tuvo lugar en Niza el 1 de abril de 1913, en versión francesa, y posteriormente se presentó en París en la Opéra-Comique en enero de 1914 (Archivo Manuel de Falla, s. f.). Esta trayectoria internacional forma parte de la propia historia de la obra y no constituye un episodio externo a su significado.

La investigación de Yvan Nommick sobre la evolución formal y orquestal de **La vida breve** entre 1905 y 1914 permite precisar hasta qué punto la obra fue objeto de reelaboración. El tránsito desde la versión inicial hacia las versiones escénicas definitivas estuvo relacionado con el contacto de Falla con el medio musical parisino y con las orientaciones de compositores y profesionales del teatro musical francés (Nommick, 1997). La **experiencia parisina**, por tanto, no fue una simple etapa de difusión: **afectó al propio proceso de construcción de la obra**.

En el plano del material musical, Manuel García Matos dedicó un estudio específico al folclore presente en **La vida breve**, identificando relaciones entre la partitura y diversas fuentes de tradición musical española (García Matos, 1971). La relevancia de este trabajo no reside en demostrar una supuesta autenticidad esencial, sino en documentar cómo determinados materiales populares podían ser incorporados a una arquitectura dramática de autor. La cuestión estética, por tanto, no es cuánto “folclore” contiene la obra, sino qué función adquieren esos materiales una vez integrados en la composición.

Esta distinción permite interpretar **La vida breve** como un laboratorio. Ritmo, timbre, inflexión vocal, textura orquestal y referencias al mundo sonoro andaluz dejan de ser simples indicadores de localización para participar en la caracterización dramática. La obra conserva elementos reconocibles de una tradición teatral española, pero los somete a una organización que ya no responde sin más a las convenciones heredadas de la zarzuela. En este sentido, la continuidad histórica no excluye la ruptura formal (Le Duc, 1999; Torres Clemente, 2007).



París: internacionalización, aprendizaje y distancia crítica

La estancia de Falla en París entre 1907 y 1914 constituye uno de los episodios mejor documentados de su formación madura. Allí entró en contacto con **Claude**

Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel, Igor Stravinsky y una extensa red de intérpretes, críticos y artistas. La documentación conservada y la bibliografía especializada permiten observar que París funcionó simultáneamente como espacio de aprendizaje técnico, de circulación profesional y de redefinición de la propia imagen de la música española (Pistone, 1999; Hess, 2005).

La relación con Debussy resulta especialmente importante. La investigación de Anna Rita Addessi ha estudiado las influencias estilísticas entre ambos compositores, mientras que la historiografía sobre *La vida breve* ha examinado la incidencia de los consejos recibidos en París sobre la orquestación y la organización de la obra (Addessi, 1999; Nommick, 1997).

Esto no implica que Falla se convirtiera en un epígono del impresionismo francés. Al contrario, el contacto con Debussy y Dukas le ofreció herramientas para reconsiderar cómo podía **articularse una sonoridad española con medios compositivos contemporáneos**.

La internacionalización, además, modifica la propia perspectiva sobre lo nacional. Cuando un compositor trabaja desde París y presenta allí una obra vinculada a Granada, España deja de ser únicamente un espacio vivido y pasa a convertirse también en objeto de representación. La distancia puede intensificar la conciencia de los rasgos culturales que se seleccionan y transforman. De ahí que resulte más exacto hablar de una **“modernidad situada”** que de una oposición entre españolismo y cosmopolitismo (Jambou, 1999; Hess, 2005).

El folclore como material compositivo: del color local al principio generador y las Siete Canciones Populares.

Uno de los lugares comunes más persistentes sobre Falla consiste en identificar su nacionalismo con la utilización de melodías populares. La investigación musicológica obliga a matizar esa imagen. Los materiales tradicionales pueden intervenir en una obra de maneras muy diferentes: como cita literal, como alusión estilística, como patrón rítmico, como perfil melódico, como modelo modal o como referencia tímbrica e instrumental. Estas posibilidades no son equivalentes y producen grados distintos de relación con la fuente (Manzano Alonso, 1999; Meeùs, 1999).

El caso de las *Siete canciones populares españolas*, compuestas en 1914, durante la etapa final de su estancia en París, resulta paradigmático porque la intervención compositiva de Falla transforma canciones de procedencia tradicional mediante armonización, acompañamiento pianístico, organización formal y tratamiento expresivo. La tradición no desaparece, pero tampoco permanece intacta. El material heredado adquiere un nuevo estatuto al quedar integrado en una obra de autor destinada a los circuitos internacionales de concierto (García Matos, 1953; Hess, 2005).

Algo semejante puede observarse en la relación de Falla con el cante jondo. Sus escritos sobre música y músicos muestran que no consideraba la tradición popular un simple depósito de melodías, sino un fenómeno que debía ser comprendido en sus características expresivas.

Esta reflexión, aunque inseparable de las categorías culturales de su época, ayuda a explicar por qué su tratamiento del material andaluz no puede equipararse a una mera ilustración pintoresca (Falla, 1988).

La categoría de **“autenticidad”** debe emplearse aquí con cautela. Los procesos de recopilación, transcripción, selección y estilización siempre implican mediación. El propio repertorio popular que llegó a los compositores modernistas ya estaba sometido a circulación, transformación y reinterpretación. En consecuencia, la relación de Falla con el folclore debe analizarse como una práctica de composición y de construcción cultural, no como una ventana transparente hacia una esencia nacional.

Granada, 1922: Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo entre tradición, identidad musical y resignificación

Un episodio particularmente significativo para comprender esta concepción dinámica de la tradición fue el **Concurso de Cante Jondo de Granada**, celebrado los días 13 y 14 de junio de 1922 en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra. Aunque su recuerdo ha quedado estrechamente asociado a Manuel de Falla y Lorca, su organización respondió a una iniciativa colectiva en la que participaron numerosos intelectuales, artistas y músicos, además de instituciones granadinas. Las fuentes vinculadas al centenario mencionan, junto a ellos, a **Ignacio Zuloaga, Miguel Cerón, Andrés Segovia, Manuel Ángeles Ortiz o Fernando de los Ríos**, entre otros. Esta dimensión colectiva resulta relevante porque permite entender el certamen no solo como un acontecimiento artístico, sino como una intervención consciente en el reconocimiento cultural de unas prácticas musicales que sus promotores consideraban amenazadas. La colaboración entre Falla y Lorca adquirió, en este contexto, una especial significación: el primero proporcionó buena parte del marco musical e intelectual desde el que se defendía el llamado cante jondo, mientras que el poeta trasladó algunos de esos planteamientos al terreno literario y a la intervención pública mediante su conferencia de febrero de 1922. Las fuentes conservadas muestran, de hecho, coincidencias sustanciales entre las formulaciones de ambos en torno a la distinción entre cante jondo y flamenco.

Visto desde la historiografía actual, sin embargo, el Concurso resulta especialmente fértil cuando se examinan críticamente las categorías de autenticidad, conservación y pureza que sustentaron su programa. Una aportación reciente de Marco Antonio de la Ossa-Martínez, basada en documentación y facturas conservadas en el Archivo

Histórico Municipal de Granada, permite introducir una significativa corrección a una representación demasiado esquemática del certamen: aunque sus bases excluían expresamente a los profesionales mayores de veintiún años de la competición, la organización contrató y remuneró a destacados profesionales, entre ellos Manuel Torres, Antonio Chacón, Ramón Montoya y Juana «La Macarrona», que participaron en el acontecimiento sin concurrir como concursantes (Ossa-Martínez, 2024). Esta constatación documental invita a contemplar el Concurso no como la mera recuperación de una tradición intacta, sino como un espacio en el que se seleccionaron intérpretes, repertorios y criterios de legitimidad y en el que, por consiguiente, también se intervino sobre la representación pública de aquello que debía reconocerse como «jondo».

Esta lectura encuentra apoyo en investigaciones aparecidas con ocasión del centenario. El volumen colectivo coordinado por Miguel A. Berlanga, publicado por la Editorial Universidad de Granada en 2023, aborda precisamente los antecedentes del Concurso, sus repercusiones en el desarrollo posterior del flamenco, sus relaciones con Granada y la situación del flamenco y de sus protagonistas durante el primer tercio del siglo XX. Resulta por ello más productivo, desde una perspectiva actual, considerar el acontecimiento de 1922 como un lugar de encuentro entre preservación y transformación: Falla, Lorca y quienes colaboraron con ellos aspiraban a proteger determinadas manifestaciones del cante y, al hacerlo, contribuyeron también a otorgarles nuevas formas de visibilidad, prestigio y legitimación cultural.

En este sentido, el Concurso permite matizar cualquier concepción esencialista de la españolidad musical: la tradición no aparece únicamente como un depósito heredado que el artista recupera, sino también como una realidad histórica que se selecciona, interpreta y vuelve a significar desde las preocupaciones estéticas y culturales del presente.

Conclusiones

El recorrido realizado permite entender la relación de Manuel de Falla con la tradición española no como una adhesión a un repertorio fijo de signos nacionales, sino como un proceso continuo de selección, transformación y elaboración artística. Desde *La vida breve* hasta las *Siete canciones populares españolas*, pasando por la experiencia parisina y su implicación en el *Concurso de Cante Jondo de 1922*, la tradición adquiere en su pensamiento y en su obra una función progresivamente más compleja: deja de ser únicamente una referencia cultural reconocible para convertirse en materia de reflexión y en principio activo de la creación musical.

Esta perspectiva permite superar una oposición demasiado rígida entre nacionalismo y cosmopolitismo. En Falla, la apertura hacia los lenguajes europeos no supone el abandono de *“lo español”*, del mismo modo que la atención al patrimonio musical heredado no implica una renuncia a la modernidad. Su aportación reside precisamente en haber explorado las posibilidades de una **modernidad situada**, capaz de dialogar con las corrientes internacionales desde una conciencia crítica de la propia tradición.

Desde esta perspectiva, obras y proyectos posteriores permitirán observar cómo ese proceso de transformación se orienta hacia nuevas formas de depuración, reinterpretación histórica y búsqueda de universalidad. Es precisamente en esa evolución donde tradición y modernidad terminarán revelándose no como fuerzas contrapuestas, sino como dimensiones complementarias de uno de los proyectos estéticos más singulares de la música española del siglo XX.



Referencias bibliográficas:

- Addessi, A. R. (1999). Aspects de l'influence stylistique de Debussy sur Falla. En L. Jambou (Ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité* (pp. 179–204). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Archivo Manuel de Falla. (s. f.). La vida breve. Fundación Archivo Manuel de Falla. <https://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-esenicas/la-vida-breve>
- Christoforidis, M. (1999). Hacia un nuevo mundo sonoro en El retablo de maese Pedro. En L. Jambou (Ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité* (pp. 219–235). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Collins, C. (2003). Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and natural resonance: A myth exposed. *Journal of the Royal Musical Association*, 128(1), 71–97. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkg003>
- Falla, M. de. (1988). *Escritos sobre música y músicos* (4.ª ed. aumentada; F. Sopeña, Ed.). Espasa-Calpe.
- García Matos, M. (1971). El folklore en La vida breve de Manuel de Falla. *Anuario Musical*, 26, 173–197.
- Hess, C. A. (2005). *Sacred passions: The life and music of Manuel de Falla*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195383584.001.0001>
- Jambou, L. (Ed.). (1999). *Manuel de Falla: latinité et universalité*. Actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18–21 novembre 1996. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Jambou, L. (1999). Latinité et universalité. En L. Jambou (Ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité* (pp. 25–30). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Le Duc, A. (1999). De la zarzuela à La Vida Breve: continuité / rupture. En L. Jambou (Ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité* (pp. 47–59). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Manzano Alonso, M. (1999). Arquetipos hispanos melódicos y rítmicos en la obra de Manuel de Falla. En L. Jambou (Ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité* (pp. 389–403). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Meeùs, N. (1999). Techniques de l'emprunt au répertoire traditionnel: Mompou et Falla. En L. Jambou (Ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Ministerio de Cultura. (2026, 8 de abril). El Año Falla se celebrará a lo largo de 2026 con el apoyo del Ministerio de Cultura. Gobierno de España. <https://www.cultura.gob.es/ca/actualidad/2026/04/260408-aniversario-nacimiento-falla.html>
- Nommick, Y. (1997). La vida breve entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal. En *Manuel de Falla: La vida breve* (pp. 11–118). Archivo Manuel de Falla.
- Pistone, D. (1999). Manuel de Falla et le cosmopolitisme musical parisien. En L. Jambou (Ed.), *Manuel de Falla: latinité et universalité* (pp. 75–81). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Ripoll, J. R. (2024). El árbol sonoro de Manuel de Falla: Bosquejos de una regeneración. Instituto Cervantes.
- Torres Clemente, E. (2007). Las óperas de Manuel de Falla: De La vida breve a El retablo de maese Pedro. *Sociedad Española de Musicología*.
- Torres Clemente, E. (2011). *Manuel de Falla: El retablo de maese Pedro*. Archivo Manuel de Falla.

Fuentes digitales consultadas para esta revisión

- Archivo Manuel de Falla / Fundación Archivo Manuel de Falla: catálogo de obras, cronología y bibliografía especializada.
- Ministerio de Cultura (Gobierno de España): documentación oficial del Año Falla 2026 y del proyecto de descripción de la correspondencia de Falla en PARES.
- Oxford Academic / Oxford University Press: información bibliográfica y académica sobre Carol A. Hess, *Sacred Passions*.
- Cambridge Core / Journal of the Royal Musical Association: artículo de Chris Collins sobre L'acoustique nouvelle y la armonía de Falla.
- Sociedad Española de Musicología y Centro de Documentación Musical de Andalucía: información editorial sobre la monografía de Elena Torres Clemente.

VII CONCURSO

INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN DE MARCHAS PROCESIONALES PARA LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA

10/01/2027



SOCIEDAD CULTURAL “ NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES ”



GRACIAS A NUESTROS
PATROCINADORES

CAFÉ BAR CANDELARIA

BURGUER SIROCO

Vanessa Modas
Artículos Personalizados



LA MUSA



ROYAL PIANOS

EL PIANO DE TUS SUEÑOS A 15 MINUTOS DE MÁLAGA



PIANOS DIGITALES



PIANOS VERTICALES



PIANOS EXCLUSIVOS



PIANOS DE COLA

**1.000 m2 DE EXPOSICIÓN
REFERENTE A NIVEL NACIONAL**

C/Moscatel 9, Benalmádena, Málaga. (a 5 minutos de la autovía)
952 858 777 info@royalpianos.com

www.royalpianos.com