



Jose María Usandizaga



Diseño: Alberto Corazón

Jose María Usandizaga

Diseño: Alberto Corazón





FIGURA EN LA NIEBLA: JOSÉ MARÍA USANDIZAGA (1815-1915)

No es fácil aproximarse al caso Usandizaga. Establezcamos en primer lugar la necesidad de enfocar dos ámbitos distintos que enmarcan la percepción de su obra y de su misma figura. Madrid y San Sebastián o, lo que es lo mismo, el contexto español general y el vasco, en lo que precisamente en la época que Usandizaga vivió comenzaba a llamarse *Euzkadi* (Euskadi en la actualidad).

Para la música española, Usandizaga fue poco más que el fogonazo de *Las golodrinas* que hizo exclamar a Gerónimo Giménez (el autor de *La Tempranica*): “Este crío nos ha fastidiado a tós”. Nadie sabía muy bien de dónde venía aquel crío, y las circunstancias de su muerte temprana no permitieron ver a dónde iba, más allá del estreno de *La llama*. Quedó en eso, en un relámpago.

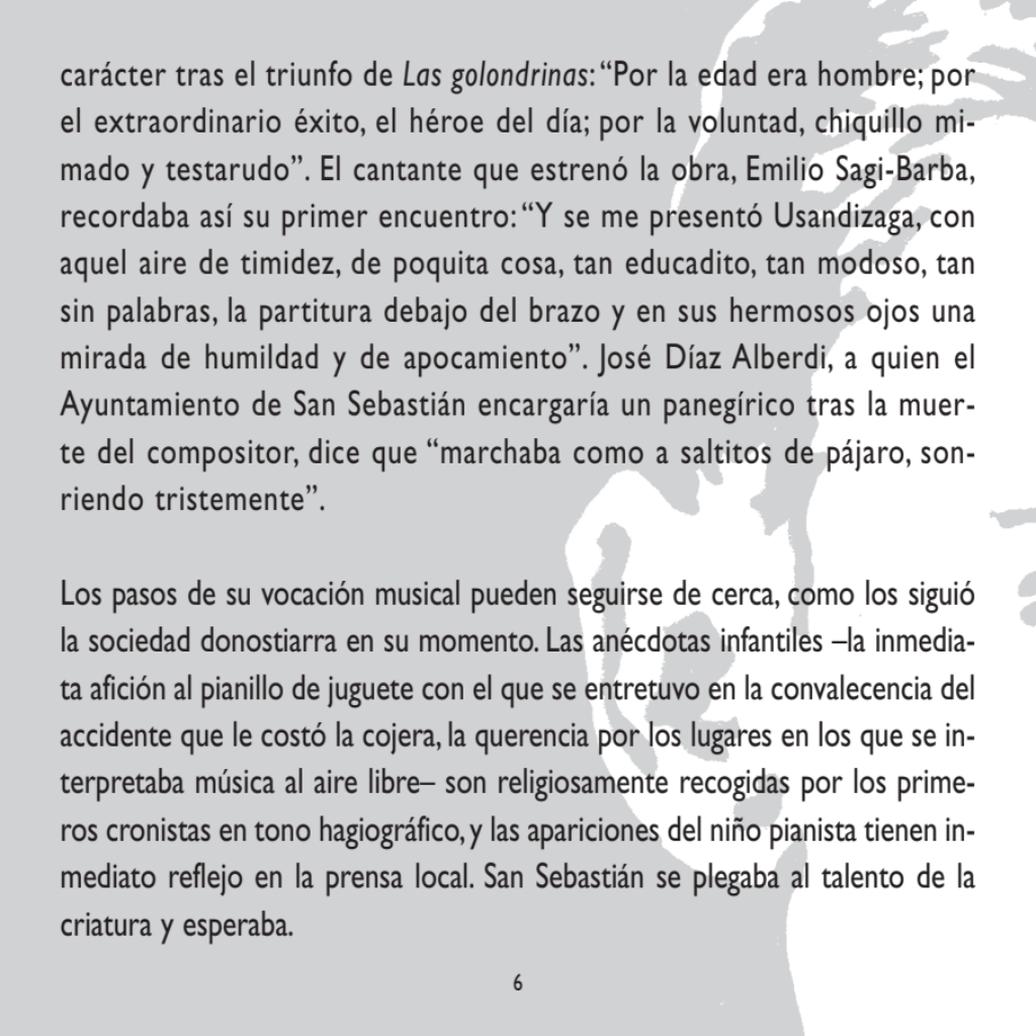
En el País Vasco, la difuminación de su imagen en el territorio de lo legendario se derivó más bien de lo contrario: de la sobreabundancia de información sobre su peripecia personal. Los habitantes de una pequeña ciudad como San Sebastián, un pueblo grande en la época que nos ocupa, podían entre todos reconstruir hasta en su menor detalle la vida cotidiana de un vecino, siempre que el empeño estuviera justificado. ¿Y cabía mayor justificación que la muerte a los 28 años del niño prodigio, del estudiante en París, del triunfador en la arena propia de la ópera nacional vasca y en el lejano foro del teatro madrileño?

USANDIZAGA EL DONOSTIARRA

La historia personal de cada ser humano es, en cierta medida, la de la tensión entre los condicionantes del entorno en el que se ha educado y el mayor o menor alejamiento de los mismos. La historia de la música está plagada, desde el romanticismo, de epopeyas de este tipo, de cruzadas mantenidas contra la voluntad paterna o la corteidad de miras del medio en el que surgió el artista-héroe. Usandizaga nació en un ambiente que idolatraba, todo lo tópicamente que se quiera, este arquetipo. Y se encontró así con la paradoja de encarnar

al héroe, pero sin la menor necesidad de encarar la ruptura. Todo se le dio hecho.

Nació en una familia acomodada, de un padre rentista y de ideología más o menos liberal-republicana, pero sin ninguna estridencia militante. La familia, tanto sus padres como sus hermanos, lo cobijó estrechamente durante toda su vida, especialmente su madre –prototipo de entrega y omnipresencia– y su hermano Ramón, dos años menor y también músico. La protección familiar derivaba en gran medida de su precaria salud: un percance infantil le dejó una cojera permanente, y la tuberculosis que acabaría con su vida apareció probablemente en época muy temprana, aunque el mutismo es absoluto al respecto. Dado el carácter maldito de la enfermedad en la época, la mayoría de las fuentes contemporáneas ni siquiera la citan por su nombre. Mantuvo siempre un aspecto enfermizo y apocado, en esto son unánimes los testimonios. María Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez y coautora –o única autora– de los libretos de *Las golondrinas* y *La llama*, cuenta: “Cuando le encontramos, tenía 24 años, pero representaba mucho menos edad. Era pequeño, desmedrado, enfermizo, cojeaba levemente”. Y respecto a su

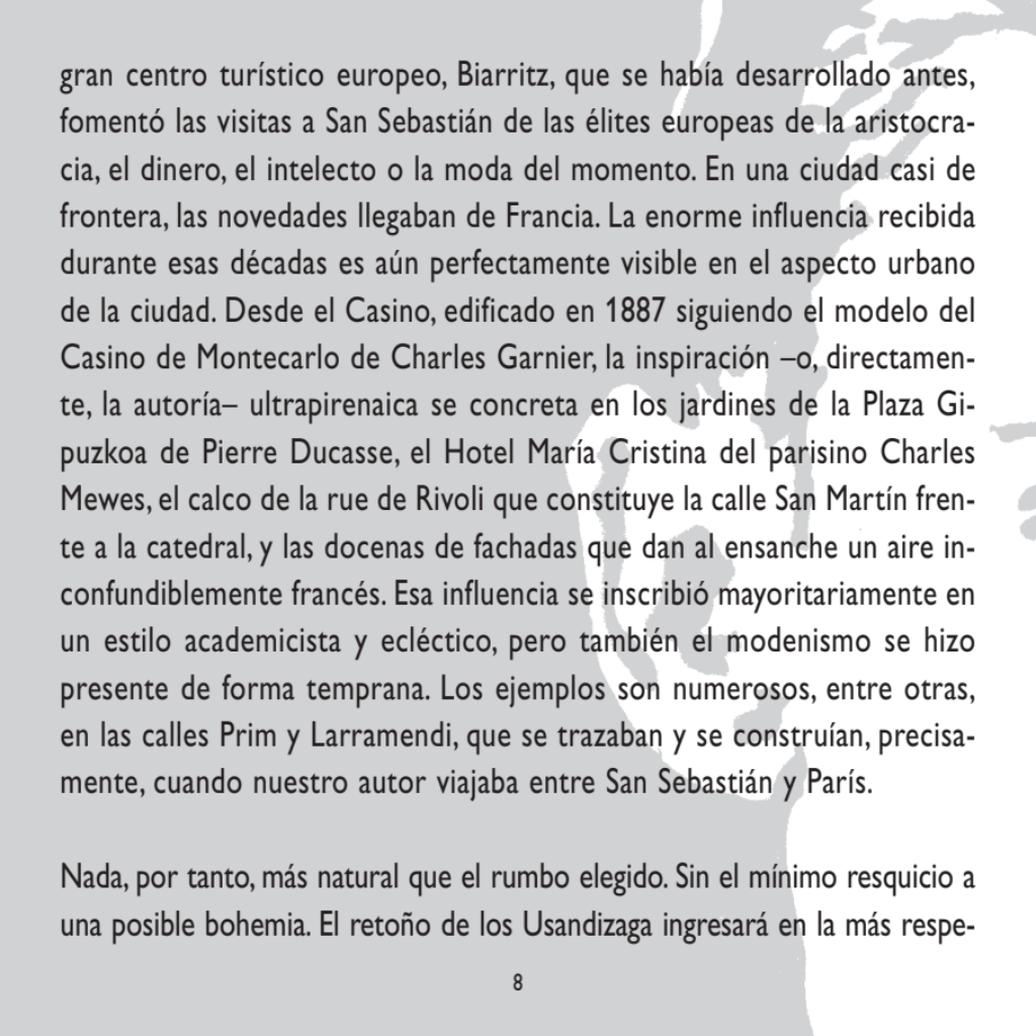
A faint, light-colored background image of a person's profile, possibly a pianist, with musical notes floating around it. The image is semi-transparent and serves as a decorative backdrop for the text.

carácter tras el triunfo de *Las golondrinas*: “Por la edad era hombre; por el extraordinario éxito, el héroe del día; por la voluntad, chiquillo mimado y testarudo”. El cantante que estrenó la obra, Emilio Sagi-Barba, recordaba así su primer encuentro: “Y se me presentó Usandizaga, con aquel aire de timidez, de poquita cosa, tan educadito, tan modoso, tan sin palabras, la partitura debajo del brazo y en sus hermosos ojos una mirada de humildad y de apocamiento”. José Díaz Alberdi, a quien el Ayuntamiento de San Sebastián encargaría un panegírico tras la muerte del compositor, dice que “marchaba como a saltitos de pájaro, sonriendo tristemente”.

Los pasos de su vocación musical pueden seguirse de cerca, como los siguió la sociedad donostiarra en su momento. Las anécdotas infantiles —la inmediata afición al pianillo de juguete con el que se entretuvo en la convalecencia del accidente que le costó la cojera, la querencia por los lugares en los que se interpretaba música al aire libre— son religiosamente recogidas por los primeros cronistas en tono hagiográfico, y las apariciones del niño pianista tienen inmediato reflejo en la prensa local. San Sebastián se plegaba al talento de la criatura y esperaba.

La familia tiene recursos tanto económicos como sociales para encauzar la vocación de Joxemari (forma vasquizada de su nombre que siempre se empleó en San Sebastián). Por medio de un conocido común, consiguen una audición con Francis Planté (1839-1934), uno de los pianistas franceses más importantes de su tiempo. El veredicto es inequívoco: el chico tiene talento y hay que proporcionarle la mejor educación posible. Así, tras unos primeros años de formación con maestros locales, es encaminado a París. La opción era previsible. De un censo total de setenta y nueve compositores vascos que estudiaron fuera de su tierra entre 1822 y 1935, José Antonio Arana Martija situó cincuenta en Madrid y veintisiete en París. La tendencia hacia la capital francesa se acentuó en el primer tercio del siglo XX: de veinticuatro compositores, doce estudiaron en Madrid y once en París. Pero, además, Usandizaga era un tipo muy concreto de vasco: era donostiarra.

Desde que en 1887 la reina María Cristina iniciara la tradición del veraneo en San Sebastián, la Bella Easo —como gustaban de calificarla los cronistas de la época— había accedido a un estatus de internacionalidad completamente desproporcionado respecto a su tamaño. La cercanía del otro



gran centro turístico europeo, Biarritz, que se había desarrollado antes, fomentó las visitas a San Sebastián de las élites europeas de la aristocracia, el dinero, el intelecto o la moda del momento. En una ciudad casi de frontera, las novedades llegaban de Francia. La enorme influencia recibida durante esas décadas es aún perfectamente visible en el aspecto urbano de la ciudad. Desde el Casino, edificado en 1887 siguiendo el modelo del Casino de Montecarlo de Charles Garnier, la inspiración —o, directamente, la autoría— ultrapirenaica se concreta en los jardines de la Plaza Gipuzkoa de Pierre Ducasse, el Hotel María Cristina del parisino Charles Mewes, el calco de la rue de Rivoli que constituye la calle San Martín frente a la catedral, y las docenas de fachadas que dan al ensanche un aire inconfundiblemente francés. Esa influencia se inscribió mayoritariamente en un estilo academicista y ecléctico, pero también el modernismo se hizo presente de forma temprana. Los ejemplos son numerosos, entre otras, en las calles Prim y Larramendi, que se trazaban y se construían, precisamente, cuando nuestro autor viajaba entre San Sebastián y París.

Nada, por tanto, más natural que el rumbo elegido. Sin el mínimo resquicio a una posible bohemia. El retoño de los Usandizaga ingresará en la más respe-

table de las instituciones musicales: la Schola Cantorum. Todo, como se ve, natural, planificado, cómodo en una palabra.

La estancia en París se prolongó de 1901 a 1906. Esto es, de los catorce a los diecinueve años de edad del músico. Dejando aparte cualquier tópico de precocidad, lo cierto es que su producción durante este período descubre a un compositor considerablemente maduro y técnicamente muy bien formado. Además de bastantes piezas breves de cámara, a su regreso Usandizaga se traería una serie de obras que, dada su posterior dedicación al teatro, constituyen la parte fundamental de su catálogo sinfónico. Se trata de *Dans la mer* (1904), la *Suite en La* (1904), la *Obertura Sinfónica sobre un tema de canto llano* (1904) e *Hirurak bat* (1906). Como no podía ser de otro modo, es una música perfectamente englobable en el estilo que la Schola Cantorum imprimía a sus alumnos, y más comprensible en el contexto de la música francesa que en el de la española. En concordancia con lo dicho más arriba, es preciso recordar que gran parte de la música vasca de esta generación está conectada fundamentalmente con modelos ultrapirenaicos. Baste recordar los *Preludios Vascos* o los *Tres milagros de Santa Cecilia* del Padre Donos-

tia. Por otra parte, probablemente se trata de obras enmarcadas en el proceso formativo, de trabajos de clase, en suma. Con la excepción, quizá, de *Hirurak bat*. Este primer acercamiento sinfónico de Usandizaga al uso de material folklórico es la página más fresca de este período, y anuncia el estilo maduro del autor de *Mendi-Mendian* o *Umezurtza*. El *Cuarteto* sobre temas populares vascos (1904), de delicada factura, ilustra también estos primeros intentos de familiarización con el folklore en contexto instrumental.

Es evidente que el trabajo en la Schola Cantorum marcaría toda su producción posterior. Así cabe entender la afirmación de Pablo Sorozábal, en el sentido de que su música “casi invariablemente, es horizontal, nace y se desenvuelve contrapuntísticamente”. Esto explica la riqueza de textura e instrumentación de sus posteriores trabajos para la escena, en un contexto, el del teatro lírico español, tantas veces acusado de abusar del acompañamiento instrumental poco más que esquemático. Sorozábal alaba también su conocimiento de la armonía impresionista y su principal biógrafo, José María Arozamena, hace referencia, sin citar la fuente, a una supuesta admiración por Debussy y Ravel; pero aunque

parece evidente que durante sus años en París habría sido poco menos que imposible no conocer al menos la música del primero, los procedimientos armónicos empleados son –casi rigurosamente– de una tonalidad ortodoxa. La mejor atestiguada inclinación por Puccini y por Mussorgsky y Rimsky-Korsakov está sin duda corroborada por el rumbo posterior de su carrera. El primero, como parte de la influencia ejercida por la ópera italiana en sus obras líricas; los segundos, probablemente como modelo de incorporación reciente de naciones periféricas a la corriente principal de la música culta. Pero veremos esto más adelante.

Merece mención aparte la dedicación al órgano, enmarcada en una rica tradición vasca romántica y tardo-romántica que los estudios y la interpretación de Esteban Elizondo están poniendo de manifiesto. La *Pieza Sinfónica* (1904) y las posteriores *Variaciones Sinfónicas* (1909), muy en la órbita de la Schola, se inscriben en una verdadera escuela formada por nombres como Felipe Gorriti, José María Beobide, Eduardo Moco-roa, Jesús Guridi y el Padre Donostia, entre otros. Al fondo, siempre Francia.

LA ÓPERA NACIONAL VASCA

A partir de 1904 Usandizaga tuvo por compañeros en la Schola Cantorum a otros dos músicos vascos: Jesús Guridi y Resurrección María de Azkue. La forma en que estos tres compositores se incorporaron a la creación es imposible de comprender sin tener en cuenta la complejidad de algunos fenómenos político-culturales en curso en el País Vasco de la época.

El nacionalismo vasco surge tras la crisis provocada por la abolición de los fueros en 1876, al finalizar la última guerra carlista, y en medio de una fuerte crisis identitaria provocada por la industrialización y el numeroso proletariado inmigrante. La reacción de la sociedad tradicional, que percibe muy agudamente el peligro de desaparición, se materializa a través de la creación por Sabino Arana en 1895 del Partido Nacionalista Vasco, origen de todas las fuerzas nacionalistas de diversas tendencias que surgirán posteriormente. Desde aproximadamente 1880, tanto los nacionalistas radicales como el amplio y más moderado consenso de la burguesía media en torno a la resistencia frente a las medidas centralizadoras, conviven en un amplio te-

territorio compartido de actividad cultural muy intensa. En ese año se funda la revista *Euskal-Erria* y en 1882 el *Consistorio de Juegos Florales Vascos*. Además de la revitalización de la literatura en vascuence, se asiste a una gran producción científica y ensayística de investigación y reinterpretación de la historia y la cultura vascas. El movimiento se acelera en el nuevo siglo con la aparición de la *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1907) y de obras fundamentales como el monumental *Diccionario-Vasco-Español-Francés* de Azkue (el mismo de la *Schola Cantorum*).

La música no permanece ajena a estos fenómenos. La tradición de compilación del folklore se remontaba, con Iztueta, nada menos que a 1824, pero en este momento se acomete de forma sistemática y con criterios modernos. La convocatoria en 1912, por las diputaciones de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, de un concurso para la elaboración de un cancionero se saldaría con las dos magníficas colecciones del Padre Donostia y de Azkue (otra vez el mismo Azkue, que ocupó un lugar destacadísimo en muy distintos ámbitos del saber). Usandizaga formó parte del jurado que valoró los trabajos. Pero el esfuerzo no se limitó a la salvación del fol-

klore: pronto abundaron las convocatorias de premios a las composiciones basadas en el mismo. El propio Usandizaga sería galardonado en las Fiestas Éuskaras de San Sebastián en 1906 por *Hirurak bat*, en Elgoibar en 1907 por *Bidasoa*, en Eibar en 1908 por *Euskal Festara*, y en 1909 en Hernani por *Txoritxo a nora hoa*?

El vértice de esta preocupación por la construcción de una música propia lo iban a constituir los afanes por la creación de la ópera nacional. La teoría en que se basa ese interés es bien conocida por la enorme repercusión que tuvo también en el desarrollo de la música española desde el último cuarto del siglo XIX. El canto nacional, condensado en el folklore, debía ser la base para la creación de una auténtica ópera propia. Es bien sabido que la formulación teórica más elaborada en España alrededor del concepto del *Volkgeist* aplicado a la música se encuentra en el manifiesto *Por nuestra música* (1891) de Pedrell, estrechamente conectado con la composición de su ópera en catalán *Els Pirineus*. Pero como ha establecido Ramón Sobrino, ya en el período 1850-1874 el intenso debate periodístico y la actividad de personalidades como Eslava, Arrieta o Barbieri abrirían el paso a una

política de apoyo a la creación de la ópera española a partir de la Restauración. La convocatoria en 1867 de un concurso que se saldaría con un premio compartido por *Atahualpa*, de Enrique Barrera, y *Don Fernando el Emplazado*, de Valentín Zubiaurre, constituye quizá el primer modelo de la acción de fomento que después se practicaría también en cuanto a la ópera vasca y que constituiría el primer empuje a la vocación teatral de Usandizaga.

En el marco del impulso cultural nacionalista se comenzó a sentir una necesidad análoga a la española de creación de una ópera nacional. El proceso tiene una etapa de *prehistoria* en la que se suceden ejemplos de teatro lírico a partir de *Pudente* (1884), de José Antonio Santesteban, apenas algo más que un *pot-pourri* de cantos populares. *Iparragirre*, de Juan Guimón se estrenaría en 1889, repitiendo la fórmula de yuxtaposición de música ya existente. Para entender la compleja relación entre estas manifestaciones musicales y el ambiente político es oportuno recordar que la ausencia del *Gernikako Arbola*, la canción más conocida de José María Iparragirre (1820-1881), entre las piezas interpretadas por la Banda Municipal de San Sebastián durante la visita de Sagasta en 1893,

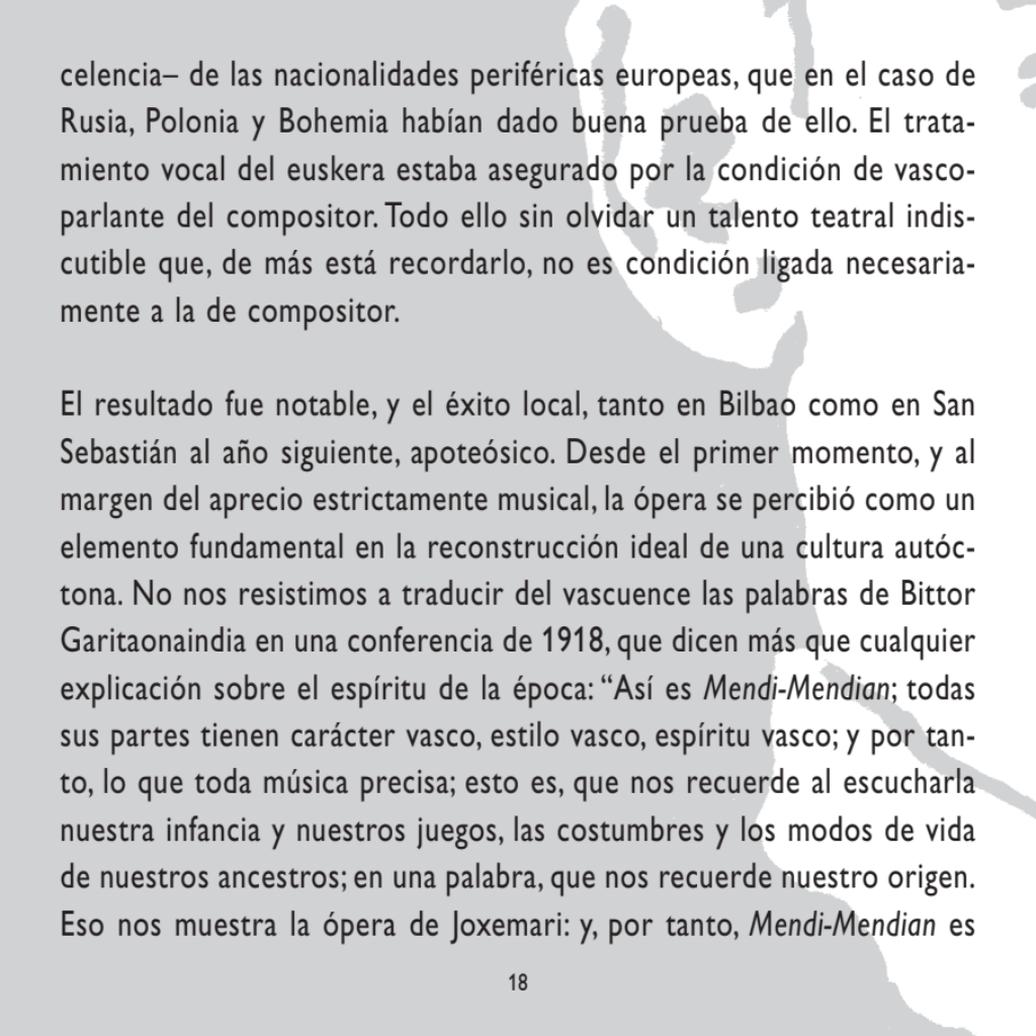
provocó tumultos que se saldaron con un muerto. En la reposición de *Iparragirre* en 1894 la prensa señala la “delirante ovación” del público cuando se cantó el conocido zortziko, que para entonces se había cargado de enorme significación.

En 1899, *Txanton Piperri*, de Buenaventura Zapiráin, constituye el primer ejemplo de una ópera que los contemporáneos perciben como asimilable a los modelos del repertorio, alejada de los primeros intentos de *pot-pourri*, y con una trama histórica de clarísima inspiración nacionalista. En una ciudad del tamaño de San Sebastián, en la que *Txanton* fue un acontecimiento muy señalado, es más que probable que un pequeño Usandizaga de doce años, marcado ya incluso públicamente por su vocación musical e inserto en un ambiente familiar culto, formara parte del público.

El movimiento continuó con algunos estrenos más y una actividad periodística y de publicación de opúsculos análoga en pequeña escala a la registrada en Madrid unos decenios atrás, hasta desembocar en la labor de fomento de la Sociedad Coral de Bilbao, que supondría la consoli-

ción de un modelo más profesionalizado. Tras el éxito de *Maitena* (1909), de Charles Colin (oriundo de Ziburu, País Vasco-Francés), en el Teatro Campos Elíseos, la Sociedad impulsó la composición y estreno, en 1910, de tres óperas vascas firmadas por los tres compañeros de la Schola Cantorum: *Mendi-Mendian* de Usandizaga, *Mirentxu* de Guridi y *Lide eta Ixidor* (grafía original: *Lide ta Ixidor*) de Azkue. El libreto de la primera se debía a José Power, presidente a la sazón de la Sociedad Coral. Tras este arranque, entre 1910 y 1920 se estrenarían al menos otros doce títulos de diversos autores.

Al margen de su indiscutible aportación a la causa de la ópera vasca, *Mendi-Mendian* inaugura la dedicación a la escena de un compositor cuyo lugar en la historia se justifica precisamente por su aportación al teatro lírico. La situación personal de Usandizaga, el bagaje acumulado hasta la composición de *Mendi-Mendian*, era inmejorable. Una formación técnica impecable en la institución más prestigiosa de Europa, un buen número de trabajos menores en los que se había entrenado en el manejo de materiales de origen folklórico y una visión clara de la posibilidad de acceso a la ópera —el formato grande y prestigioso por ex-



celencia— de las nacionalidades periféricas europeas, que en el caso de Rusia, Polonia y Bohemia habían dado buena prueba de ello. El tratamiento vocal del euskera estaba asegurado por la condición de vasco-parlante del compositor. Todo ello sin olvidar un talento teatral indiscutible que, de más está recordarlo, no es condición ligada necesariamente a la de compositor.

El resultado fue notable, y el éxito local, tanto en Bilbao como en San Sebastián al año siguiente, apoteósico. Desde el primer momento, y al margen del aprecio estrictamente musical, la ópera se percibió como un elemento fundamental en la reconstrucción ideal de una cultura autóctona. No nos resistimos a traducir del vascuence las palabras de Bittor Garitaonandia en una conferencia de 1918, que dicen más que cualquier explicación sobre el espíritu de la época: “Así es *Mendi-Mendian*; todas sus partes tienen carácter vasco, estilo vasco, espíritu vasco; y por tanto, lo que toda música precisa; esto es, que nos recuerde al escucharla nuestra infancia y nuestros juegos, las costumbres y los modos de vida de nuestros ancestros; en una palabra, que nos recuerde nuestro origen. Eso nos muestra la ópera de Joxemari: y, por tanto, *Mendi-Mendian* es

para los vascos de necesaria mención, y su famoso autor querido y ensalzado”.

El mérito del Usandizaga de *Mendi-Mendian* estriba en la *invención* de un estilo. Los mimbres de esa construcción fueron su dominio de la escritura orquestal, la aplicación de elementos importados como el uso del *leitmotiv* y la atmósfera general de carácter verista —ciertamente atenuada por el marcado acento de lirismo rural del argumento—, y un acercamiento al folklore en el que, a pesar de la aparición de menciones explícitas, lo principal resulta ser la impregnación profunda de todo el discurso musical, siguiendo probablemente los modelos de las músicas nacionales del este. En resumen, una síntesis de tendencias europeas que, paradójicamente, confiere un marcado estilo internacional (o quizá mejor supranacional) a un producto tan localista en origen. Nada más alejado de los modos de las zarzuelas regionalistas contemporáneas, donde el pintoresquismo primaba frecuentemente sobre cualquier otra consideración.

No es de extrañar que la conversión fulminante en una gloria nacional decidiera a Usandizaga a seguir transitando las vías del teatro.

LAS GOLONDRINAS

Mendi-Mendian desencadenó en Usandizaga la vocación teatral. En 1913 compuso *Umezurtza (La huérfana)*, una escena vasca de unos quince minutos de duración que puede considerarse el desarrollo de la potencialidad dramática de la última escena de la ópera. Allí era Andrea quien se negaba a abandonar el lugar donde había muerto su amado Joxemari; aquí, una huérfana reciente no es capaz de seguir a un cortejo festivo, a pesar de los insistentes requerimientos de sus vecinos. La situación está perfectamente resuelta desde el punto de vista dramático, incluso con mayor soltura que en *Mendi-Mendian*. No consta el autor del texto, circunstancia que deja abierta la hipótesis de una autoría del propio Usandizaga. De cualquier forma, es evidente que el compositor se está ejercitando.

De lo que no cabe duda es de que está leyendo obras teatrales. Y la opción por la que finalmente se inclina dice mucho de sus planteamientos estéticos. Se fija en *Saltimbanquis* de los Martínez Sierra (como es sabido ahora, probablemente la autora principal era María Lejárraga, esposa de Gregorio). Es como si se despejara el estrecho hori-

zonte del libreto de *Mendi-Mendian*: *Saltimbanquis* está situada en el miserable ambiente de una troupe de titiriteros, el personaje principal es un payaso consumido de amor y celos por una *mala mujer*, y por si fuera poco, la obra termina en asesinato (como *Mendi-Mendian*, por otra parte, pero sin el paliativo de las praderas circundantes y con el agravante de la depresiva atmósfera de los camerinos de un circo). El origen del teatro de corte naturalista en España está en *La Dolores*, de Feliú y Codina (1892) y, sobre todo, en el *Juan José* de Joaquín Dicenta (1895), pero *Saltimbanquis* se había encontrado ya con la negativa a estrenarla del empresario del Teatro de la Comedia de Madrid: era demasiado moderna.

En el verano de 1912 Usandizaga conoce a los Martínez Sierra en San Sebastián y la colaboración se acuerda de inmediato. La obra se terminará durante dos meses de estancia en casa de la pareja en Madrid, no sin que antes María Lejárraga asegurara a la madre del compositor que extremaría los cuidados sobre la siempre frágil salud de éste. La estrecha colaboración de Usandizaga y Lejárraga era desde luego muy poco frecuente en el ámbito de la zarzuela, donde el adocenamiento de los li-

bretos venía siendo proverbial. No cabe duda de que se habían encontrado dos talentos teatrales.

El éxito anterior se quedó en un ensayo de provincias respecto al cosechado por *Las golondrinas* en su estreno del Circo Price madrileño el 4 de febrero de 1914, a pesar de las desastrosas condiciones del teatro. A la frase de Giménez ya citada se une la célebre de Amadeo Vives: “Éste ha empezado por donde muchos quisiéramos acabar”. Las críticas –*ABC, El Liberal, El Universo, El Correo, El Diario Universal, El Heraldo de Madrid, España Nueva, La Correspondencia de España*– son unánimes y ditirámicas. Usandizaga ha demostrado, nada menos, que la zarzuela no es un género agonizante. Y ha abierto, como señala Jorge de Persia, un escenario de expectación para los estrenos de *Margot de Turina* –cuya decisión de acometer la obra habría estado directamente influida por el éxito de *Las golondrinas*–, *Maruxa de Vives* y *La vida breve* de Falla.

El éxito de la obra está estrechamente ligado a la fórmula de *Mendi-Mendian*, que se ensancha aquí por obra de un libreto marcadamente innovador –con evidentes concomitancias con *I Pagliacci* de Leoncavallo, que

se había representado en Madrid en cuatro temporadas durante la década de los noventa— y de un uso más suelto y más seguro de todo lo aprendido del verismo italiano y de Puccini. El “éste ha empezado...” de Vives, no hace sino confirmar que Usandizaga era bien poco conocido en Madrid, y es precisamente la relativa desconexión con la evolución anterior de la zarzuela —aunque es presumible que asistiera en San Sebastián a representaciones de los títulos más frecuentes del repertorio— lo que le permitió acometer la empresa con propósitos completamente nuevos. El género había intentado muchas salidas posibles, el uso y abuso de lo regional, el recurso a la opereta y a fórmulas de romanticismo estereotipado y trasnochado, el orientalismo de cartón piedra, el acercamiento incluso al terreno de lo sicalíptico... pero este drama verista sólidamente urdido en lo dramático e impecablemente construido en lo musical constituyó un éxito enorme que pocas veces habían alcanzado las obras que Luis G. Iberní ha identificado como constitutivas de una cierta tradición verista española.

Títulos como *La Dolores* (Bretón, 1895), *Curro Vargas* (Chapí, 1898), *La Tempranica* (Giménez, 1900) o *Bohemios* (Vives, 1904), que Iberní en-

marca en esta tradición, habían tenido una buena o incluso entusiasta acogida. Pero es evidente que, al margen de su calidad intrínseca, en la adscripción al verismo de cada una de estas obras el peso relativo de la música y el libreto es desigual. Por otra parte, las tres primeras recurrían, con mayor o menor intensidad, al folklore y a los tipos populares estandarizados, mientras *Bohemios* se ubicaba, quizá para huir de tentaciones semejantes, en un París muy similar al de *La Bohème*. *Las golondrinas* sería de este modo, y así lo percibieron la crítica y el público, la primera zarzuela de éxito en la que el equilibrio entre el drama naturalista y la música verista era riguroso, y en la que el ambiente correspondía a unos personajes urbanos y autóctonos, igualmente alejados del tipismo y del exotismo. Hasta el número bufo (“Juanito, Juanito, Juanito”), que parece sugerir un ritmo vagamente antillano, se presenta enmarcado en el pretexto escénico del teatro dentro del teatro, y es por tanto una reproducción realista del ambiente descrito. Así y todo, Ramón Usandizaga lo eliminó en la versión operística que ha pasado al repertorio, confirmando así que la *pureza* de la abstracción verista se percibió de inmediato como un valor fundamental de la obra.

Después de *Las golondrinas*, Usandizaga se retira a Igantzi (Yanci) y compone, otra vez en colaboración con María Lejárraga, la que sería su última obra: la ópera *La llama*. La medida del éxito de nuestro autor —y de sus posibilidades comerciales— la da una visita de Gregorio Marañón acompañado de los empresarios del Teatro de la Zarzuela (Arturo Serrano) y del Teatro Real (José Lassalle) a este pueblecito perdido en Navarra. Ante un empeoramiento de su estado de salud, es trasladado a San Sebastián, donde fallece dejando su última obra inacabada. No es mucho lo que falta, y será su hermano Ramón quien la termine para ser estrenada en San Sebastián en enero y en Madrid en marzo de 1918. El éxito fue tan notable como para propiciar su representación en el Teatro del Liceo catorce años más tarde, a pesar del escaso número de estrenos de óperas españolas en la Barcelona de los años treinta, como ha señalado Francesc Cortès.

Y, sin embargo, será inútil que el interesado busque la menor referencia crítica actual a *La llama* y a su mayor o menor significado en la evolución de la música española. La explicación es triste pero contundente. La culminación de la labor escénica de un autor de trayectoria unánimemente

alabada se representó por última vez en 1932, y la única grabación de la que tenemos noticia se remonta a 1925. Podemos equivocarnos, pero probablemente ningún musicólogo en activo ha escuchado la ópera o, tanto menos, ha asistido a su representación. Se la ha tragado la tierra. Por otra parte, su autor está a la espera de una revisión crítica y en profundidad del conjunto de su obra. Ahora que, por fin, asistimos a una labor de reedición y recuperación sistemática de nuestro patrimonio musical, esperemos que el turno de *La llama* llegue cuanto antes para disipar la niebla que aún envuelve a la figura de Usandizaga.

Patxi J. Larrañaga

CATÁLOGO

Música escénica

Mendi-Mendian [grafía original: *Mendi-Mendiyan*], pastoral lírica, libreto de José Power (1909); *Las golondrinas*, drama lírico, libreto de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra basado en *Saltimbanquis*, de los mismos autores (1913), Ramón Usandizaga estrenó en 1929 una versión operística; *La llama*, ópera, libreto de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1914-1915), finalizada por Ramón Usandizaga.

Orquesta

Suite en La, Op. 14 (1904); *Dans la mer*, Op. 20, poema sinfónico (1904); *Ober-tura sinfónica sobre un tema de canto llano*, Op. 26 (1904); *Hirurak bat* [grafía original: *Irurak bat*], rapsodia (1906); *Hassan y Melihah*, fantasía-danza (1912).

Voces y orquesta

Los reyes magos, soprano y contralto solistas (1912); *Umezurtza*, escena popular, coro, soprano y tenor solistas (1913); *Horra Mari Domingi*, voz solista (s/f).

Coro

Misa, coro de hombres (1901); *Novena de Santa Teresa*, Op. 27, coro de hombres y órgano (1905); *Euskal Herri Maiteari* [grafía original: *Euskal Herri Maitiari*], coro de hombres (1907); *Ave Maria* (de Mendi-Mendian), coro de hombres (1907); *Fantasia Vascongada*, coro de hombres (1909); *Cantos Vascos*, coro mixto (s/f); *Txoritxoa*, coro de hombres (s/f).

Voz y piano

Romanza n° 2, Op. 8 (1902); *Itsasoa*, Op. 22 (1904); *Gure Herri Maiteari* [grafía original: *Gure Erri Maitiari*], (1906); *Hiru Errege Orienteko* (1911); *Zugana Manuela*, armonización de la melodía de José María Iparragirre, (1913); *Errukarria*, armonización de la melodía de José María Iparragirre, (s/f); *Nire Ongile Maiteari*, armonización de la melodía de José María Iparragirre, (s/f); *Horra Mari Domingi* (s/f); *Txantxangorria* (s/f).

Voz y órgano

Ave Maria, Op. 23 (1904); *Pastora Divina* (s/f).

Conjunto instrumental

Danza, violín y piano (1902); *Romanza*, Op. 5, violín y piano (1902); *Lied*, Op. 16, violín y piano (1904); *Serenata*, Op. 19, violín y piano (1904); *Cuarteto de cuerda*, Op. 31 (1905); *Souvenir*, Op. 41, violín solista y cuarteto de cuerda (1907); *Bidasoa*, Op. 39, banda (1907); *Euskal Festara*, banda (1908); *Fantasía*, violonchelo y piano (1908); *Cuarteto en La*, cuarteto de cuerda, primer tiempo (1912); *Cortejo*, dos trompas de caza y piano (1913); *31 de agosto 1813*, coro, banda, trompetas y percusión (1913); *Andante* (de Mendi-Mendian), dos txistus, silbote y atabal (s/f).

Órgano

Cinco Piezas: Entrada, Ofertorio, Consagración, Comunión, Final, Op. 15 A (1904); *Ofertorio, Elevación*, Op. 21 (1904); *Pieza Sinfónica*, Op. 25 (1904); *Cinco piezas: Entrada, Ofertorio, Elevación, Comunión, Salida*, Op. 15 B (1904-1905); *Toccata*, Op.32 (1906); *Cinco piezas para órgano* (1907); *Postludio* (1908); *Variaciones Sinfónicas* (1909).

Piano

Valses (1895); *Souvenir de Mont de Marsan* (1900); *Vals* (1901); *Composición Capricho*, Op. 1 (1901); *Danza Española*, Op. 2 (1902); *Scherzo*, Op. 3

(1902); *Scherzo n° 2* (1902); *Andante* (1902); *Romanza*, Op. 13 (1904); *Vals n°2*, Op. 12 (1904); *Armonización de un Tema Griego*, Op. 17 (1904); *Dos Piezas para Piano*, Op. 18 (1904); *Giga* (1904); *Tres Piezas para Piano*, Op. 28 (1904-1905); *Vals en Mi bemol* (1906); *Gure herri maiteari* [grafía original: *Gure Erri Maitiari*], Op. 38 (1906); *Improptu* (1908); *Euskal Festara* (1908); *Rapsodia Vascongada* (1909); *Scherzo n° 3* (1909); *Schottisch* (1910); *Jota* (1910); *Chopin Vals* (1912); *Los Reyes Magos* (1912); *Hassan y Melihah* (1912); *En la aldea están de fiesta*, (1914); *Allegro* (s/f); *Danza* (s/f); *Suite para piano* (s/f); *Vals en La bemol* (s/f).

Obras orquestadas por Ramón Usandizaga

Fantasia para violonchelo y orquesta (original de 1908 - versión s/f).
Schottisch (original de 1910 - versión s/f).

[Con algunas pequeñas correcciones, los datos están extraídos del catálogo realizado por José Luis Ansorena y publicado en 1998 por la Fundación Autor y Eresbil-Archivo Vasco de la Música. Es preciso señalar que hay divergencias respecto a catálogos anteriores, como los contenidos en los trabajos de Arozamena y López de Luzuriaga citados en la bibliografía].

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

AA.VV., 1999, Las golondrinas (programa de mano), Teatro Real-Fundación del Teatro Lírico, Madrid.

ALGIBEZ, J., 1968, “Las golondrinas (comentario de la Pantomima)”, en Boletín Musical, Córdoba.

ANSORENA MIRANDA, J.L., 1998, José María Usandizaga (catálogo), Fundación Autor-Eresbil, Madrid.

APRAIZ, A., XII-1915, “Usandizaga”, en Ateneo, Vitoria.

ARAIZ, A., III/IV-1932, “Usandizaga (Estudio de Las Golondrinas)”, en Boletín de la Federación Española de Maestros Directores de Orquesta y Pianistas, Barcelona.

ARZAMENA, J.M., 1969, Joshemari (Usandizaga) y la Bella Época donostiarra, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián. [contiene un amplísimo catálogo de artículos de prensa]

BELÁUSTEGUI, J.J., 1922, “José María Usandizaga”, en Euskal-Erriaren alde.

BOSCH, C., 1918, Impresiones estéticas, Madrid.

BOSCH, C., 1918, “Usandizaga. Arte musical”, en Revista Ibero Americana.

DÍAZ ALBERDI, J., 1918, Biografía del maestro José de Usandizaga, Ayunta-

miento de San Sebastián, San Sebastián.

GARITAONAINDIA, B., 1920, “Usandizaga: bere bizitza ta eres-egikuntza”, en Itzaldiak, Euskal-Esnalea, San Sebastián.

GASCUE, F., XII-1915, “Usandizaga y el arte vasco”, en Ateneo, Vitoria.

LÓPEZ DE LUZURIAGA, J.M., 1987, José María Usandizaga, SGAE, Madrid.

OTAÑO, N., IX-1926, “José María Usandizaga”, en Agere, San Sebastián.

URUÑUEÑA, J., XII-1915, “Breves notas del arte y la técnica musical de Usandizaga, en Ateneo, Vitoria.

DISCOGRAFÍA RECOMENDADA

MENDI-MENDIAN, 2002, Orquesta Sinfónica de Bilbao (Dir.: Juan José Mena; solistas Davidova/Lomba/Ubieta/Ariño/Carril/Echeverría) - Coral Andra Mari, Naxos Ibérica, sin referencia.

LAS GOLONDRINAS, 2000 (registro sonoro de 1969), Orquesta Lírica Española (Dir.: Federico Moreno Torroba; solistas Cubeiro/Rivas/Sardinero/ Alonso), EMI-Odeón, 7243-5-74215-2-2.

LAS GOLONDRINAS, 1999 (registro sonoro de 1929), Orquesta y Coros del Gran Teatro del Liceo (Dir.: Antonio Capdevila; solistas Campiña/Plantada/ Galleffi/Gonzalo), Blue Moon, BMCD 7529.

PIEZA SINFÓNICA, en BASKISCHE ORGELMUSIK, 1988, Esteban Elizondo (órgano), Motette, CD M 11341.

JOSÉ MARÍA USANDIZAGA 1887-1915, 1998, Orquesta Sinfónica de Euzkadi (Dir.: Gabriel Chmura), Claves Records, CD 50-9814. (Contiene: *Dans la mer, Fantasía para violonchelo y orquesta, Hirurak bat, Hassan y Melihah, Obertura sinfónica sobre un tema de canto llano, Suite en La*).



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

Dirección General de Promoción Cultural