

Modernismos divergentes (1910-1915): las dramaturgias musicales del “malogrado” Usandizaga

Mario Larena

Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga (Bilbao)

mlerena@conservatoriolbilbao.com

Resumen

La fama del compositor José María Usandizaga (1887-1915) se ha sustentado fundamentalmente en dos éxitos teatrales: *Mendi-Mendiyan* (Bilbao, 1910) y, sobre todo, *Las golondrinas* (Madrid, 1914). No obstante, la documentación personal conservada en el Archivo Vasco de la Música-ERESBIL y algunos testimonios históricos proporcionan materiales para el estudio de otros proyectos escénicos nonatos o póstumos, como la conocida ópera *La llama* o la olvidada “comedia lírica” *Bitz*, entre otros. Partiendo de esas fuentes inéditas presentamos un análisis contextualizado de los aspectos dramaturgicos y estilísticos más salientes de dicho repertorio. Se evidencia así un sostenido empeño por triunfar en la escena lírica contemporánea adaptándose a las demandas culturales de su entorno, desde el ideal de la ópera nacional hasta el “teatro de arte” modernista, pasando por expresiones más comerciales de “género ínfimo”. Quedan patentes, asimismo, aspectos relevantes del Modernismo musical español, como su ambigua conexión con corrientes artísticas internacionales y su coyuntura divergente a la muerte del compositor.

Palabras clave: modernismo, ópera española, zarzuela, género ínfimo, *Ballets Russes*, música vasca.

Differing Modernisms (1910-1915): Musical Dramaturgies by ‘Ill-fated’ Usandizaga

Abstract

José María Usandizaga’s (1887-1915) recognition as a composer has been based mainly on two operatic masterpieces: *Mendi-Mendiyan* (Bilbao, 1910) and, especially, *Las golondrinas* (Madrid, 1914). Yet, his personal legacy kept at the Basque Music Archive-ERESBIL, together with some historical reports, records many failed or posthumous projects for the stage –such as his known opera *La llama* or the forgotten “lyric comedy” *Bitz*. Based on those unpublished documents, we contextually analyze such repertoire’s dramaturgical and stylistic hallmarks. This evinces a tenacious aim to succeed in theatrical milieus, adapting his production to current cultural demands, from nationalist opera to a modernist ‘art theatre,’ and even cheap and cheerful ‘*género ínfimo*.’ Moreover, some critical clues about Spanish musical *Modernismo* are verified –such as its ambiguous link to global artistic trends and its disjunctive turning point at the time of Usandizaga’s death.

Keywords: *Modernismo*, Spanish Opera, Zarzuela, *Género Ínfimo*, *Ballets Russes*, Basque Music.

La figura del compositor José María Usandizaga (San Sebastián, 1887-1915) ocupa un lugar singular en la historiografía musical española del siglo XX. Pese a que, por su prematura desaparición, es común conceptuarlo como autor "malogrado",¹ su nombre ocupa un puesto de honor dentro de lo que Tomás Marco definió como "Generación de los Maestros" (Marco 1983, 117), y es referencia inexcusable en cualquier antología del teatro lírico español (cfr. Sánchez 2006). Dos únicas obras han sustentado ese predicamento: por un lado, su "pastoral lírica" *Mendi-Mendiyan* (Bilbao, 1910), que le encumbró como maestro del incipiente nacionalismo musical vasco; de otro lado, su "drama lírico" *Las golondrinas* (Madrid, 1914), cuyo éxito le catapultó a la cabeza de la renovación lírica nacional, convirtiéndole en ídolo musical del momento (Webber 2002, 244; Lerena 2021).

Aun así, incluso esos dos títulos emblemáticos han sido programados de forma muy irregular tras la muerte del músico. El resto de su catálogo (formado por música orquestal, camerística y coral de diversa índole) ha sido objeto de recuperaciones ocasionales y parciales.² A pesar de figurar en cualquier manual o diccionario musical al uso, son pocos los estudios musicológicos que se centran en aspectos particulares de su creación; normalmente, relativos a sus dos obras más célebres.³ De hecho, el principal monográfico de referencia sobre el compositor continúa siendo la biografía publicada por el escritor Jesús M^a de Arozamena en 1969, que incluía comentarios críticos y analíticos de importantes músicos coetáneos.⁴ Se comprende, por tanto, que un examen actualizado de su producción teatral, como el que presentamos, solviente importantes lagunas de conocimiento.

A decir verdad, encontramos en la obra de Usandizaga ciertos rasgos heterodoxos que desafiaban postulados hegemónicos en el pensamiento –más que en la práctica– musical español del pasado siglo; lo que, sin duda, ha propiciado una recepción mixtificada de su legado. El primero de ellos, deudor de su etapa de formación en París, es el carácter abiertamente cosmopolita de buena parte de su obra,⁵ en contraste con el esencialismo nacionalista que la oficialidad académica impuso con progresivo apremio (cfr. Carreras 2001). Aunque las reacciones más explícitas a ese respecto provinieron de las filas del nacionalismo vasco tras el estreno de *Las golondrinas* (Ansorena 1999), es patente que tampoco desde una posición genéricamente españolista resultaba fácil asimilar el exotismo de sus últimas creaciones, muy alejadas de una estética castiza (Lerena 2021). Incluso a propósito de *Mendi-Mendiyan*, el jesuita Nemesio Otaño (figura central en la organización musical del primer franquismo) reconoció que "Usandizaga no era precisamente un músico nacionalista; para él el *folk-lore* era un pretexto, no un fin. Él se descubría, ante todo, como músico de teatro" (Otaño 1915).

Aun así, su personalidad suele aparecer asimilada al nacionalismo musical vasco en términos generales, debido a su contacto directo con dicho entorno y, en particular, a su frecuente

1. Un simple rastreo en Google permite comprobar hasta qué punto se ha convertido en un cliché relacionar la figura del compositor con dicho calificativo, que se le asoció ya al poco de su muerte (cfr. Villar [c. 1918], 205).

2. La más significativa, para el presente estudio, es la grabación fragmentaria de su ópera *La llama* (Usandizaga, José M^a. *La llama*. Dirigida por Juan José Ocón. Deutsche Grammophone 0028948123384. 2015, 2 Discos Compactos).

3. Destacan, en concreto, dos análisis de *Las golondrinas* con muy distinto enfoque y objetivos: el de Igoa (1997) y el de Cascudo García-Villaraco (2014).

4. De gran interés, por su visión exhaustiva y perspicaz, es también el trabajo de López de Luzuriaga (1987). Para una semblanza general del músico y su legado cfr. ERESBIL 2015.

5. Más allá de la producción escénica aquí estudiada, destacan ejemplos instrumentales tan brillantes como su *Impromptu* para piano o su *Fantasia para violoncello y piano*, ambos de 1908.

aprovechamiento del folclore de su tierra.⁶ El mismo Otaño, pocos años más tarde, reivindicaría al compositor como modelo de fidelidad a su tradición regional frente a la eclosión de la moda exótica del jazz; en lo que suponía, a nuestro juicio, una apropiación sesgada de su figura (Otaño 1926). Tampoco faltó quien, pasado un tiempo, elucubrara con convicción voluntarista sobre un seguro regreso del músico a temáticas vasquistas, en caso de haber sobrevivido a su enfermedad (Morel 2006, 243).

El segundo punto de controversia, más sutil pero no menos importante, es el que atañe a la adscripción genérica de sus obras mayores. Pese a su incuestionable ambición y calidad, tanto *Mendi-Mendiyan* como *Las golondrinas* fueron estrenadas en un formato híbrido que alternaba partes musicales con diálogos declamados. Contrariaban así el ideal de herencia decimonónica que aspiraba a la monumentalización de grandes óperas nacionales con un discurso musical continuo. En el primer caso, la crítica señaló de inmediato y con unanimidad esta aparente imperfección, acentuada por una diglosia entre las partes cantadas (en euskera) y habladas (en castellano). De ahí que Usandizaga completase en 1912 una versión operística íntegramente euskaldún (Morel 2006, 196), presentada en Bilbao en 1916 (Nagore 2002, 613).

En cuanto a *Las golondrinas*, su identificación con el tradicional formato de zarzuela grande resultaba aún más problemática, dado el creciente menosprecio hacia ese género por parte de la elite intelectual y social del momento. Este prejuicio explica que su hermano Ramón manipulara la partitura en 1929, suprimiendo números cómicos o de aspecto más convencional y convirtiendo al canto cualquier expresión hablada del original. Pese a su palmaria inautenticidad, es ese formato espurio el que ha quedado sancionado como canónico para la posteridad,⁷ constituyendo un lastre evidente para la comprensión de esta obra maestra.⁸

Con estos antecedentes, apenas puede extrañar que la dedicación del autor a otros proyectos teatrales menores (como la “comedia lírica” *Bitz*, que examinaremos en este trabajo) haya sido silenciada casi por completo en la bibliografía sobre Usandizaga. A fin de cuentas, toda la tradición decimonónica del teatro lírico –incluida la ópera– sería pronto cuestionada tanto desde inminentes vanguardias antirrománticas como por instancias académicas afines al paradigma de la “música absoluta”. Quizás por eso no faltó quien, a su muerte, se afanó en destacar sus innegables méritos como orquestador, hasta el extremo de afirmar, contra toda evidencia, que “hubiera sido un gran sinfonista” (Villar [c. 1918], 208-209).

En cualquier caso, la recepción crítica de estas obras ha pivotado siempre, en tiempos históricos y hasta nuestros días, en torno a la pretendida modernidad que encarnaban en su contexto. En efecto, su estilo cosmopolita y sofisticado se benefició de un favorable ambiente de regeneracionismo y “xenofilia”⁹ que caracterizó a importantes sectores de la sociedad española de las dos primeras décadas del siglo XX, ansiosos por modernizar el país

6. Ya en el quinto aniversario de su fallecimiento, un redactor anónimo resumió con retórica nacionalista la idea generalizada de que el “genial autor” “supo llevar en alas de su delicada inspiración los sentimientos de su raza” (“Joshe Mari Usandizaga”. 1920. *El Pueblo Vasco*, 6 de octubre, [1]).

7. Los cortes musicales de la refundición operística quedan restituidos en la edición crítica del compositor Ramon Lazkano; no así la dramaturgia original del libreto (cfr. Usandizaga 1999).

8. Se da así la anomalía de que, siendo un título fundamental del género, *Las golondrinas* ni siquiera cuenta con entrada propia en el *Diccionario de la zarzuela* del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Casares 2006); al contrario que su propio autor.

9. La expresión procede de la propia libretista de Usandizaga, María Martínez Sierra (Martínez Sierra 1953, 20).

y dejar atrás la espiral decadente que había culminado en el "desastre" del 98. Saludada, en su momento, como pionera manifestación de progreso musical, esta vertiente innovadora ha sido cuestionada por voces posteriores que han señalado el carácter ecléctico y contemporizador de tales propuestas (cfr. López de Luzuriaga 1987, 86, 89; Nagore 2002, 614; Lerena 2021). Ya en 1930 el crítico Adolfo Salazar –adali de la "nueva música" española inmediatamente posterior a la muerte de Usandizaga– había encasillado al autor en las filas del "regionalismo" contemporáneo, rebajando su producción lírica a la categoría de "teatro de fácil acceso popular" y filiación verista, aunque "no sin originalidad" (Salazar 1930, 300).

De hecho, el término "modernismo" aplicado a la renovación musical (y artística) del período en que Usandizaga desarrolló su carrera se convirtió en un polémico objeto de debate para la crítica coetánea (cfr. Cascudo 2017, Lerena 2021). Sin embargo, las implicaciones y dimensiones estéticas e historiográficas de dicho concepto han sido escasamente atendidas por la musicología española hasta tiempos recientes, en trabajos todavía escasos y parciales.¹⁰ En cualquier caso, y pese a que la primacía internacional de la musicología anglosajona pueda propiciar calcos imprecisos, conviene reivindicar que la asimetría temporal y conceptual de este particular Modernismo hispano respecto a la más amplia noción de *Modernism* impide una inmediata asimilación de ambos términos, según se ha subrayado desde distintos ámbitos (Ara 2012, 49-53; Lerena 2012, 228-229; Lerena 2016, 72; Herzovich 2018 y 2021).¹¹

Al margen de etiquetas preconcebidas, esperamos aportar claves fidedignas para la comprensión de este fenómeno revisando la trayectoria de quien fuera uno de sus más brillantes exponentes. Para ello, nos centraremos en el estudio comparativo de las peculiaridades dramáticas y estilísticas de la producción escénica del compositor (su faceta más característica), haciendo hincapié no solo en los grandes hitos de su catálogo sino, sobre todo, en proyectos inconclusos o póstumos de su legado personal, conservado en el Fondo Usandizaga del Archivo Vasco de la Música-ERESBIL.¹² Frente a equívocos e incógnitas suscitados por la temprana desaparición del músico, el contacto directo con estas fuentes documentales y su confrontación con testimonios históricos y determinados discursos críticos nos permitirá ponderar las coordenadas estéticas de dicho repertorio. El carácter dispar y fragmentario del material analizado impone un primer acercamiento panorámico (susceptible de ulteriores profundizaciones particulares), que desarrollaremos siguiendo un orden diacrónico aproximado.

1. El "vascofilismo modernísimo", más allá de *Mendi-Mendiyan*

Como ya se ha dicho, el primer título teatral de Usandizaga, *Mendi-Mendiyan*, es también una de sus principales obras maestras. Junto al "idilio lírico" *Mirentxu* (1910), de Jesús Guridi, fue considerado un hito prácticamente fundacional de la ópera vasca. El proyecto suponía, de hecho, la culminación de los esfuerzos de su autor por proyectar los conocimientos adquiridos en su etapa de formación parisina (1901-1906) sobre asuntos y materiales musicales del País

10. El concepto comenzó a estudiarse desde el ámbito catalán en los trabajos de Aviñoa (1985; 2004-5). Con distintas perspectivas, se ha extendido al ámbito nacional en los estudios realizados por Persia (2012), Lerena (2016) y Cascudo (2018). Existen estudios más locales o particulares como los de Cascudo (2012; 2017) y Lerena (2012; 2021).

11. Puede constatarse la ambigua relación entre estos dos "falsos amigos" lingüísticos en un trabajo de referencia como el de Hess (2004), más centrado en la etapa inmediatamente posterior a la que aquí tratamos.

12. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050.

Vasco. Lo alentaba un emergente movimiento de reivindicación cultural e identitaria que el agustino Luis Villalba calificaría de “vascofilismo modernísimo” (Villalba 1918, 6). De ahí que el libreto de José Power, desarrollado en tres actos y un epílogo, presentara una apariencia costumbrista, aunque idealizada y atemporal. La incorporación de reminiscencias simbolistas –el presagio onírico de la protagonista, el premonitorio cuento de Kaiku, la figura alegórica del lobo, o el nombre de los personajes de Andrea (“Mujer”), el anciano pastor Juan Cruz, Txiki (“Pequeño”), Kaiku (“Bobalicón”) y Gaizto (“Malvado”)– seguía el gusto de la época, y es común a títulos contemporáneos como *La vida breve*, de Manuel de Falla, o la propia *Mirentxu*. En consonancia, Usandizaga se inspiró directamente en melodías y ritmos del folclore, pero elaborándolos en una red de *leitmotivs* simbólicos –publicados en una guía temática a la manera wagneriana– sobre un discurso orquestal amplio y continuo.

A este respecto, resulta patente que la obra de Wagner aún constituía, como a finales de la centuria anterior, un referente de actualidad en círculos modernistas peninsulares (Ortiz-de-Urbina Sobrino 2003; Lerena 2016, 69-70), y también en el entorno académico de la parisina *Schola Cantorum*, donde Usandizaga había estudiado. Como anécdota significativa, cabe recordar que las autoridades locales obsequiaron al compositor con una edición de la Tetralogía wagneriana tras la presentación de *Mendi-Mendiyan* en San Sebastián, en 1911 (Morel 2006, 193). Por otro lado, el empleo de escalas pentáfonas y hexátonas –recurrente en todo el catálogo de Usandizaga– emparenta con el impresionismo francés y el Puccini más maduro. No obstante, quizá la influencia más novedosa era la introducción puntual de sonoridades que remitían al colorido orquestal y modal de la escuela nacionalista rusa; un modelo que pronto alcanzaría enorme predicamento. Según Arozamena (1969, 101), Usandizaga habría acudido al histórico estreno parisino de *Boris Godunov* en 1908, aunque ya hacía más de un año que había finalizado sus estudios en la *Schola Cantorum* y se había reinstalado en su San Sebastián natal. Fuera procedente de la escucha directa o del estudio de la partitura, puede percibirse un eco de la obra de Musorgski/Rimski-Korsakov (y, en particular, de su “escena de la coronación”) en el frenético arranque del acto tercero, con su brillante orquestación y obsesiva alternancia de bloques acórdicos (Ejemplo 1).

Ejemplo 1 / *Mendi-Mendiyan*, Introducción del Acto 3º.

No extraña, por tanto, que, pese a recibir una calurosa acogida, *Mendi-Mendiyan* fuese cuestionada por la artificiosa desnaturalización de sus esencias folclóricas y etnográficas (Zubialde 1910, 108-13); una controversia recurrente de la que tampoco escaparían sus colegas Guridi o Manuel de Falla, entre otros. Incluso se censuró, en el plano dramático, la efectista violencia “meridional” de alguna escena, afín a la moda verista (Loyarte 1911; Gascue 1911).

La composición, en cualquier caso, granjeó al autor una merecida fama de "compositor a la moderna", según coincidieron los medios locales (Morel 2006, 192).

Un elemento destacable en el éxito de esta pieza fue su esmerada puesta en escena, que aprovechaba novedades escenográficas y luminotécnicas aprendidas en París por el pintor bilbaíno Eloy Garay. Dada su estilizada combinación de corrientes internacionales con elementos autóctonos, se comprende que este título fuese rescatado con ocasión del congreso que la naciente Sociedad de Naciones celebró en San Sebastián en 1920 (*ibid.*, 197).

Tras esta satisfactoria presentación, Usandizaga tanteó varias alternativas para proseguir su apuesta por el teatro lírico vasco. Probablemente, la primera de ellas fuera la elaboración de una ópera en cuatro actos sobre la balada éuskara de *Alostorrea*, o Torre de Alós;¹³ un dato nunca reseñado hasta tiempos recientes (*ibid.*, 250). Se trataba de una truculenta gesta bajomedieval recreada por Venancio de Araquistáin con el título de "Gau-Illa" en sus *Leyendas Vasco-Cántabras* de 1866. Este ambiente romántico, legendario y medievalizante, entroncaba de algún modo con el universo wagneriano aún en boga entre cierta elite regional y nacional. De hecho, coincidía con otras óperas vascas contemporáneas como *Anboto* (1909), de Buenaventura Zapirain (despectivamente caracterizada como "una especie de *Lohengrin* o *Tannhäuser* vasco" por Miguel de Unamuno [González de Durana 1992, 106]), o *Amaya* (1920), en cuya composición ya estaba inmerso Guridi. No por casualidad también el compositor bilbaíno Andrés Isasi –wagnerista reconocido y, a la sazón, discípulo de Humperdinck en Berlín– trabajaría desde 1913 en un fallido proyecto operístico sobre otra leyenda de Araquistáin, *Lekobide* (Lerena 2012, 215-218).

En los escasos borradores preliminares conservados se observa que Usandizaga comenzó su tarea perfilando diferentes *leitmotifs* melódicos asociados a distintos personajes e ideas del argumento. Como curiosidad, cabe destacar que el motivo de amor de su protagonista, Usoa ("Paloma"), acabaría siendo utilizado en el dúo de amor entre Lina y Puck con que finaliza el segundo acto de *Las golondrinas*. Más significativa es la asignación de una melodía folclórica para corno inglés a un "pastor"; probable reminiscencia del comienzo del tercer acto de *Tristan und Isolde*, que había causado sensación en su reciente estreno madrileño de 1911. De hecho, también el germanófilo Conrado del Campo emularía dicha escena tristanesca en su ópera *La tragedia del beso*, escrita ese mismo año (Sánchez 2010, 164). Por lo demás, Usandizaga reaprovechará esa melodía pastoril en futuros proyectos, lo que permite realizar un seguimiento de la progresiva adaptación de su inspiración a diversas coyunturas creativas.¹⁴

Frente al completo olvido de *Alostorrea* en su fase inicial, sí ha sido más recordado y mejor documentado el trabajo realizado en 1912 sobre un libreto en castellano del escritor y militar Juan Arzadun (que, probablemente, nunca pasó de la fase de guion preliminar). Definido por el compositor como "ópera o, mejor, acción lírica en un acto y tres cuadros",¹⁵ *Costa brava* remitía a un costumbrismo mucho más inmediato que *Alostorrea* e incluso que *Mendi-Mendiyán*, recreando el mundo portuario del viejo San Sebastián, con sus pescadores y

13. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/187.

14. Se trata de un trasunto de una melodía que Resurrección de Azkue recogería en su Cancionero Vasco (López de Luzuriaga 1987, 93). Su perfil melódico también recuerda a la popular *Uso zuria*, cuya traducción ("Paloma blanca") podría interpretarse como un guiño al nombre de la protagonista.

15. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/292.

pescaderas, regatas, procesiones y fiestas populares. Se trataba de un registro nuevo para Usandizaga, pero que su libretista manejaba con comodidad, según demuestran sus *Cuentos vascos* de 1921: en ellos, Arzadun exhibe una cuidada prosa de filiación noventayochista, que se recrea en el uso de localismos y sonoros términos castizos, con un marcado sentido de defensa moral de los valores intrahistóricos del humilde pueblo vasco, en clave regionalista (Arzadun 2018).

Este ambiente dinámico de *tranche de vie*, en formato breve –tan habitual en la escena operística de entresiglos a partir de *Cavalleria rusticana*, de Mascagni (1890)– y con final dramático (exigido por el propio compositor), sugiere cierta afinidad con el verismo italiano “de bajos fondos”. Curiosamente, más de dos décadas más tarde el también donostiarra Pablo Sorozábal, ferviente admirador de Usandizaga, explotaría un ambiente comparable en su zarzuela *La tabernera del puerto* (1936), obra con la que hubiera compartido una inevitable escena de galerna. No obstante, tras ese escenario pintoresco, también se intuye en *Costa brava* cierto componente simbólico, sugerido por el título de la obra, el nombre y mote de ave de la protagonista (Magdalena/“Gaviota”), y sus evocaciones religiosas (con el segundo cuadro ambientado en un convento y un *leitmotiv* dedicado al “amor divino”).¹⁶ Asimismo, resulta sugerente la elección del villancico navideño *Hiru errege Orienteko* (“Tres reyes de Oriente”) como material temático,¹⁷ si pensamos en el orientalismo que el músico pronto desarrollaría en otras composiciones.

Es muy interesante constatar los principios estéticos y dramáticos que Usandizaga expresaba por carta a su colaborador literario: construcción de la partitura a partir de una tupida red de *leitmotivs* simbólicos, gusto por el descriptivismo musical y otras sugerencias músico-dramáticas, empleo de la prosa musical junto a pasajes en verso, defensa de la melodía por encima de la complejidad compositiva y, en fin, rechazo de una modernidad cerebral que pudiera distanciarle del gran público:

La forma musical que más me gusta es que cada personaje, los rasgos principales, el amor, el mar, etc. tengan sus motivos característicos para desarrollarlos y modificarlos según exija el asunto, pero siendo mi principal preocupación que la música sea música, es decir que suene bien y al mismo tiempo que sea de efecto. Digo esto porque hay una corriente moderna que cree que si una obra no es complicada no puede ser buena. No soy de esa opinión.

Me gusta mucho también, pues son musicables, por ejemplo (en términos generales):

- Los recuerdos, es decir, referir narraciones bien sentimentales o misteriosas (intercalando en la prosa).

16. *Ibid.*, A050/181-184. Curiosamente, el mencionado *leitmotiv* se basa en la misma canción folclórica que Jesús Guridi recrearía en sus *Diez melodías vascas* (1941) como “Amorosa”.

17. Usandizaga ya había realizado en 1911 un arreglo para canto y piano de dicho villancico. En septiembre de 1912 lo orquestó para su reutilización en *Costa brava*, tras realizar una versión pianística del mismo (*Los reyes magos*). Se trata, por tanto, de la única página acabada de este proyecto escénico (*ibid.*, A050/065).

- Los comentarios sobre algunos sonidos lejanos que se oyen o algo extraño que se ve, etc.

- Íd. sobre el sol, la luna, etc., es decir lo que se pueda "describir".¹⁸

En efecto, los borradores de *Costa brava* muestran un minucioso diseño preliminar de un número abundante de motivos musicales simbólicos, y de otros más circunstanciales. Varios de ellos están tomados del folclore, como los arriba mencionados o el popular aire donostiarra *Iriyarena*, que el propio autor consideraba "vulgarísimo".¹⁹ En cambio, los dos temas asociados a la protagonista (tema de Gaviota y tema del amor) tienen un perfil lírico más universal y reaparecerán, respectivamente, en la introducción y sección central del dúo amoroso del primer acto de *La llama*, tres años más tarde. Por lo demás, los escasos pasajes desarrollados por Usandizaga muestran una escritura muy abigarrada, llena de cromatismos y efectismo sonoro, que contrasta con la ambientación popular de la obra.

A la postre, la única composición lírica que continuó la línea vasquista de *Mendi-Mendiyan* fue la cantata o "escena popular vascongada" para soprano, tenor, coro y orquesta *Umezurtza* ("La huérfana", 1912-13), que comentamos aquí por su claro carácter para-teatral. El argumento, escrito por el propio compositor,²⁰ presenta cierto paralelismo sonoro y narrativo con las escenas finales de su primera ópera, al contraponer el duelo de una joven a la celebración vital de sus amigos, que en vano tratan de animarla (Larrañaga 2013). En la partitura, el compositor establece un efectivo contraste entre el ritmo folclórico de *arin-arin* (ya utilizado en la escena festiva de *Mendi-Mendiyan*) y un original declamado arioso de ascendencia wagneriana y gran dramatismo. No extraña, por tanto, que una versión preliminar a *capella* fuera presentada bajo el auspicio de la recién creada Asociación Wagneriana de Madrid, junto a páginas de Beethoven, Bach, Liszt y *El ocaso de los dioses* (Barrado 1912).²¹ Tras su apariencia pintoresca, hallamos de nuevo un sugerente trasfondo simbolista: es clara la conexión, de tipo casi psicoanalítico, entre la atmósfera fatalista del argumento y la dramática enfermedad que impedía al músico disfrutar en plenitud de su juventud (López de Luzuriaga 1987, 87).

En la misma línea cabe situar un último proyecto del que solo se conservan los borradores fragmentarios de su texto literario, manuscrito por Usandizaga. Se trata de *Navegando...*, una fantasmagórica "escena" nocturna para coro, solistas y orquesta, en la que un grupo de mujeres vislumbra una embarcación abocada al naufragio.²² En este caso, el elemento simbolista se sitúa en primer plano, quedando la posible alusión vasquista diluida en el mero marco marítimo de la acción. Es posible, no obstante, que esta cantata estuviera relacionada o formara parte de otro proyecto más amplio titulado *El canto de Vasconia*, cuyos confusos borradores literarios se conservan en el mismo fondo documental.²³ Sospechamos, además,

18. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/292.

19. *Ibid.*

20. Así lo aseguró una noticia recopilada en el álbum de prensa del compositor. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/225-127a.

21. La versión definitiva se estrenaría de forma póstuma en San Sebastián (Teatro Victoria Eugenia) el 22 de noviembre de 1915 (E-RE [Rentería], Usandizaga, A050/227-144), y el 7 de mayo de 1916 en el Teatro Real de Madrid ("El círculo de Bellas Artes". 1916. *Revista Musical Hispanoamericana*, abril).

22. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/293.

23. *Ibid.*, A050/297.

que las estrofas de los marineros fueron redactadas para que su métrica se ajustase al motivo musical del pastor de *Alostorrea* (cuya melodía reaparecerá en el acto tercero de *La llama* en boca de un coro de esclavos agonizantes en lejanas galeras marinas). Ya hemos visto como *Costa brava* preveía también una escena de galerna en el mar; situación que, mucho antes, había inspirado al músico su poema sinfónico *Dans la mer* (1904) y que también era central en la ópera *Ortzuri* (1911), de Resurrección M^a de Azkue. De este modo, el motivo argumental de la catástrofe marina se perfila como un asunto tópico de la música vasca del momento. En el caso concreto de *Navegando...*, además, existe, de nuevo, cierto paralelismo entre la angustiada amenaza de muerte que acechaba al músico y el patético “adiós a la vida” que entonan los navegantes del poema.

2. “Nuevas tendencias”: *Las golondrinas* (y *Hassan y Melihah*)

Como se ve, Usandizaga ensayó en sus primeros proyectos escénicos diversas fórmulas para adaptar los principios generales del drama lírico wagneriano –comunes ya en la práctica operística europea– tanto a las novedades sonoras y teatrales de su tiempo como a los imperativos identitarios del emergente nacionalismo vasco –entendido en un sentido amplio, más cultural que político–, sin renunciar a su propia sensibilidad. No obstante, el autor se desentendería en buena medida de esta preocupación localista tras culminar, en 1912, la revisión plenamente operística de *Mendi-Mendiyan*, y entablar, ese mismo verano, una decisiva relación con el matrimonio formado por los dramaturgos Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga (la verdadera artífice de los textos que su marido firmaba);²⁴ tándem fundamental en la difusión del Modernismo literario en España. A partir de este contacto, el compositor centró sus esfuerzos en la composición de *Las golondrinas*, adaptación musical de la pieza “Saltimbanquis”, del libro *Teatro de ensueño* (1905).

A pesar de basarse en una de las muestras más destacadas del teatro simbolista español, el ambiente circense del argumento y su desgarrador dramatismo pronto hicieron asentar la consideración crítica de la obra como una consecuencia de *Pagliacci* de Leoncavallo (1892) y, por extensión, de la escuela verista italiana; hasta el punto de consolidarse la fama de Usandizaga con la discutible etiqueta de “Puccini español” (Sánchez 2006, 846). No obstante, un análisis atento revela múltiples detalles que trascienden el mero realismo, entroncando con las temáticas del simbolismo y decadentismo finiseculares (Cascudo 2014). Entre otros elementos de modernidad, destacan las dos pantomimas de la obra original; una forma expresiva que los libretistas enseguida desarrollarían junto a Falla y otros importantes compositores: la primera, y más célebre, como juego de “teatro dentro del teatro”; la segunda, previa al desenlace final de la obra, como estilización de la propia ficción escenificada, culminando el continuo juego de espejos entre realidad y ensoñación que plantea la obra.

Es característica la ambigua definición formal de *Las golondrinas*: por un lado, respetaba las convenciones básicas del tradicional formato de zarzuela, alternando pasajes hablados con algunos números cerrados, e incluso dos escenas corales de carácter cómico (la segunda de ellas, de traza orientalizante, desechada en la refundición operística); por otro lado, se

24. Sobre la polémica autoría de los textos de Martínez Sierra, *cfr.* Jones 2004. De aquí en adelante se utilizará el apellido Lejárraga cuando nos estemos refiriendo a la persona privada de la libretista y el apellido Martínez Sierra cuando estemos hablando de su figura pública como autora.

introduce un infrecuente desenlace trágico, y se amplían muchos de los pasajes musicales hasta límites formales y expresivos inusitados. Es llamativa la sustitución del verso por la prosa en amplias secciones de canto; aspecto clave de la lírica modernista de entresiglos (Casado 2012, 236). En cambio, son contadas las alusiones directas a lo que pudiera estimarse como música "nacional": la folclórica cantilena infantil "Quisiera ser tan alta como la luna" en una escena ferial (nº 4 de la partitura) y los romances castellanos que los titiriteros recrean en las primeras escenas; junto con unas fugaces insinuaciones, no explicitadas en la partitura, de los ritmos de tango (nº 3) y tanguillo (nº 5), y una discretísima cita a "La Mariagneta" catalana (Casares 2021, 24) dentro de la Pantomima del segundo acto. El resto de la acción se desenvuelve en un ámbito más cosmopolita, que, en algunos momentos, recuerda la atracción de Usandizaga por los cabarets y cafés cantantes parisinos, en su época de estudiante.²⁵

En cualquier caso, el hecho de que los autores designaran su creación como "drama lírico" confirma las altas aspiraciones estéticas del proyecto, evocando, en última instancia, el ideal wagneriano de obra de arte total, aunque con claves estéticas más mundanas y eclécticas, probablemente asimiladas en París. Más de un crítico, de hecho, coincidió en apreciar "un fuerte sabor wagneriano" (Martí 1915) en la partitura. Preguntado por la "escuela" que le orientaba, el propio compositor apuntaba aún al maestro alemán como referente máximo ineludible, al tiempo que reivindicaba con humilde firmeza su originalidad e independencia creativas: "me dejo llevar de mi propia inspiración. Admiro a Wagner, pero no me siento con fuerza para seguir sus huellas" (*ibid.*).

El mencionado coro de feria del primer acto (nº 4) es un ejemplo perfecto de esta combinación de tendencias modernas y tradicionales en *Las golondrinas*. Tras su apariencia de escena meramente costumbrista, con vivaces sonoridades populares y citas folclóricas, el canto femenino alude simbólicamente al conflicto amoroso de los protagonistas. Además, su dramaturgia inicial planteaba un original efecto escenográfico en el que las luces crepusculares de la noche de San Juan asumían todo el protagonismo, con el coro cantando entre bambalinas; un efecto que, en la práctica, resultó irrealizable. En la partitura, las referencias sonoras se agolpan en un singular mosaico de forma caleidoscópica. Aunque este tipo de temáticas circenses es común en distintas expresiones de la vanguardia artística del momento, creemos que la inspiración de este número podría proceder del ballet *Petrouchka*, de Stravinski; concretamente, de su representación del jolgorio vespertino de carnaval mediante acumulación fragmentaria de temas folclóricos, al comienzo del cuarto cuadro.

Fue la propia libretista quien, en sus tardías memorias, señaló expresamente dicha semejanza;²⁶ asegurando, por otro lado, que en aquellas fechas ya conocía y admiraba *Petrouchka*, gracias a sus viajes a París (Martínez Sierra 1953, 123). Es muy posible que también Usandizaga tuviese conocimiento más o menos indirecto del éxito y características de la obra de Stravinski, pese a que no se estrenara en España hasta 1916. De hecho, el mismo año de 1912 (menos de un año después del estreno del ballet en París), compuso en su retiro de Ascain (País Vasco francés)

25. Según testimonio directo de Jesús Guridi recogido en Arozamena (1967, 56).

26. "En el primer acto, el coro de inusitada factura en el cual se oyen junto con los rumores y gritos de feria, como en el *Petruchka* [*sic*] de Stravinsky, las voces infantiles que cantan populares canciones de corro, interesó vivamente a la mayoría del público, desconcertó a algunos 'tradicionalistas', sedujo a los conocedores y, en resumen, fue el primer número que logró los honores de la repetición" (Martínez Sierra 1953, 112).

una brillante “fantasía-danza” de corte orientalista, *Hassan y Melihah*; titulada, en alguno de sus manuscritos, *Unos titiriteros en la feria de Tetuán*, o *Los titiriteros en una feria árabe*.²⁷

En su versión pianística, esta pieza podría ser entendida como un intento de emular el virtuosismo extremo de la “fantasía oriental” *Islamey*, de Balakirev. Sin embargo, el apelativo de “danza”, junto al ambiente ferial de su minucioso programa argumental y la vertiginosa yuxtaposición de músicas mecánicas y callejeras, permiten interpretar su inmediata orquestación como un verdadero proyecto coreográfico a la manera de los *Ballets Russes* de Diaghilev (y, en concreto, del aplaudido *Petrouchka*). Dicho paralelismo fue apreciado por Margarita Nelken tras la primera audición de *Hassan y Melihah* en Madrid, a finales de 1917:

¿Recordáis la feria de *Petrouchka*, con sus danzas al son de las cajas de música, con su oso, con el bullicio indescriptible, y, sin embargo, tan bien descrito, de su muchedumbre? No comparemos los resultados, pero en *su manera de tratar el asunto*, Usandizaga aparece indudablemente como el compositor más próximo a Strawinsky (Nelken 1918).

Suponiendo poco probable una influencia directa, la cronista proclamaba a Usandizaga como “un espíritu paralelo a Strawinsky” y, en virtud de ello, consideraba que *Hassan y Melihah* “significa el ingreso de esta escuela [musical española] en las nuevas tendencias” (*ibid.*). Mucho más severo, Adolfo Salazar encontró que ese evidente acercamiento a sonoridades de vanguardia aprendidas “en París” resultaba incongruente con el “vocabulario anticuado” de sus “recursos contrapuntuales [sic]”, aun reconociendo en la obra “materia para un buen trozo moderno” (Salazar 1917, 8).²⁸

3. Resplandor y sombras: el orientalismo de *La llama* (1915-1918)

En definitiva, la alusión a elementos reconocibles de la moderna escuela rusa era, en su momento, el rasgo más novedoso dentro de la personal amalgama de efectos sonoros y dramáticos relacionados con las corrientes internacionales conjugadas por Usandizaga. La admiración por la música eslava no había dejado de crecer en los círculos artísticos parisinos desde comienzos del siglo, y estaba a punto de eclosionar en toda Europa occidental de la mano de los *Ballets Russes* de Diaghilev. Dado que dicha compañía no pisaría suelo español hasta el verano de 1916, meses después del fallecimiento del compositor, puede considerarse a nuestro autor un auténtico pionero; hasta el punto de que María Martínez Sierra consideraba que “la música del vasco Usandizaga fue en España el exponente máximo de la sensualidad asiática” (Martínez Sierra 1953, 107).

Como en otras latitudes, estas expresiones supusieron un revulsivo creativo de primera magnitud. El mismo año de 1915 Manuel de Falla llegaría a proclamar en el Ateneo de Madrid que “con Modesto Mussorgski empieza realmente a iniciarse la nueva era de nuestra música”,

27. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/296.

28. La obra se había estrenado en el Gran Casino de San Sebastián el 15 de septiembre de ese año dentro de un “Festival español” que también incluyó las *Noches en los jardines de España*, de Falla (quien por ese entonces se perfilaba como el principal rival de Usandizaga [véase Larena 2021]). Le siguió, dos días después, un “Festival ruso” que se cerró con *El pájaro de fuego* de Stravinski (G[ascue] 1917).

alabando igualmente la aportación melódica y armónica de Rimski-Korsakov, Balakirev y Borodin (Villar [c. 1918], 13). Ahora bien, este modelo ruso –defendido ya por Felipe Pedrell en su influyente *Por nuestra música*, de 1891– se asumió, en general, desde una perspectiva eminentemente nacionalista: así lo explicitaba desde el País Vasco el padre José Antonio Donostia, ese mismo año (Donostia 1983). Tal y como resumió Matilde Muñoz en 1917, dicha escuela demostraba la posibilidad de una renovación estética a partir de las raíces vernáculas de cada pueblo, alcanzando una ideal simbiosis de modernidad y nacionalismo (Muñoz 1917, 19-22).

En tal contexto, no puede extrañar que la evocación del esplendor escénico y sonoro de los *Ballets Russes* se acentuara en el drama o “poema” lírico *La llama*, aunque manteniendo una distante y muy ambigua relación con las raíces locales de sus creadores. Se trataba del proyecto más ambicioso de Usandizaga: una obra de impactante dramatismo y gran formato (tres actos con seis cuadros), ambientada en un fabuloso escenario oriental, y con espectaculares intervenciones de coros y danzas, además de importantes exigencias vocales para los solistas. En su orquestación, de gran brillantez, el compositor elaboró sus páginas de mayor vuelo sinfónico, con una complejidad de líneas casi straussiana y todo tipo de efectos instrumentales; algunos, de sabor impresionista (como la recreación de los sonidos de un jardín junto al mar, en el acto tercero).

En consonancia con dicha ambientación, la música aparece saturada de arabescos modales y cromáticos de cierta apariencia “alhambrista” o andalusí; no obstante, el músico también incluyó algunas melodías tomadas del folclore vasco (vinculándolas, fundamentalmente, a los trágicos héroes caucásicos de la ficción). En concreto, encontramos el mismo “tema del pastor” de *Alostorrea* como base de la romanza de soprano del primer acto (protagonizado por una humilde “zagala”), que acabará convertido en *leitmotiv* de los prisioneros de un derrotado “reino pequeño” montaños. Original, y de cierta reminiscencia popular, es el monótono recitado de la Narradora en el prólogo de la obra, que puede recordar las cantilenas de romances como los que ya habían sido fugazmente evocados en *Las golondrinas* y que, a su manera, también explotaría Falla en *El retablo de Maese Pedro* (1923). La huella eslava, por su parte, se hace patente en pasajes como el coro final del segundo acto –una apoteosis al estilo de las “danzas polovtsianas” de *El príncipe Igor*– y en detalles tan nimios como el nombre de la protagonista, Tamar, coincidente con el del poema sinfónico de Balakirev que la compañía de Diaghilev había coreografiado en 1912.

Pese al empaque y ambición de este planteamiento, es interesante que los autores previeran, en principio, una doble presentación formal de *La llama*: en versión operística, para su esperado estreno en el Teatro Real, pero también con una variante zarzuelística, más comercial (Arozamena 1969, 287). En consecuencia, la partitura evitaba el discurso musical continuo del drama lírico wagneriano (que sí predomina en la versión final de *Mendi-Mendiyán*) para articularse, de manera aún más acusada que en *Las golondrinas*, en una sucesión de números cerrados, entre los cuales cabía insertar diálogos hablados en vez de recitativos. Aunque, significativamente, su estreno póstumo se verificó solo en formato de ópera (revisada por Ramón Usandizaga), este gesto conservador de la dramaturgia no pasó desapercibido por la crítica más elitista, que lamentó lo que consideraba una concesión al aplauso fácil de “las masas impresionables” (Fesser 1918).

Aun así, resulta llamativa la ingeniosa estructura abisal del drama, donde personajes de orden superior (la Narradora, el Espíritu del Agua) comentan la acción venidera, aportando cierto cariz metateatral a la fábula. En su aspecto poético, el libreto aparece plagado de evocaciones alegóricas y simbolistas (llamas, humo, cadenas, flores; la espera, la noche, la prisión, el jardín; o la mismísima Muerte personificada) que entroncan de forma obvia con el Modernismo literario hispano. Algunas de ellas pertenecían al singular universo de los Martínez Sierra, comenzando por la alusión al fuego como imagen del deseo erótico, central también en el libreto de *El amor brujo* que los mismos dramaturgos elaboraron casi a la vez para Manuel de Falla. Es también característica la oposición de dos mujeres antagonistas de gran fuerza dramática, presente ya en *Las golondrinas*, y, muy seguramente, expresión de ansiedades biográficas de la propia María Lejárraga (cfr. Rodrigo 2005, 107-11).

Otros elementos dramáticos de *La llama* presentan reminiscencias wagnerianas: así, el diálogo profético entre el Oráculo y el Espíritu del Agua, en el prólogo del acto segundo, recuerda a las visiones de las Nornas de *El ocaso de los dioses*, obra a la que también remite el interludio fúnebre que, en tiempo de marcha, recapitula algunos de los temas principales de la obra, inmediatamente antes del trágico desenlace final. Incluso su operetesco coro de odaliscas – que contemplan al héroe cristiano cargadas de flores y frutos del jardín del Sultán– guarda cierto paralelismo con el de las doncellas-flor del jardín encantado de Klingsor en *Parsifal* (Lerena 2015b). En cambio, el gesto final de la odalisca Aisa abrazando con deseo necrófilo el cadáver del príncipe a quien ella misma ha asesinado (“¡Ah! Eres mío...”) explota la “salomanía” artística de aquellos años, subrayada por unos inquietantes trémolos de madera que apuntan, de forma reconocible, a la *Salomé* (1904) de Strauss. La escena, de todos modos, es recurrente en obras modernistas de este período: ya en la ópera *La fada* (1897), de Enric Morera, la ondina protagonista besaba y poseía el cuerpo del caballero muerto por su amor al grito de “*Ja ès meu!*” (Cascudo 2018b, 369); del mismo modo que la reina georgiana que da nombre al mencionado ballet *Thamar* de Balakirev besa a su amante tras apuñalarlo (Muñoz 1917, 82-84).

A todo ello, hay que sumar la visualidad de una puesta en escena que debía evocar un Oriente fastuoso y ciertos efectos subrayados desde la orquesta, como la aparición de estrellas en el firmamento durante la romanza de Tamar del acto primero y el posterior encendido de antorchas nocturnas; el curso del agua entre las rocas (prólogo del segundo acto) y en las fuentes del jardín, o la súbita visión de la luz exterior desde las tinieblas de un calabozo (acto tercero). Recordemos que los efectos lumínicos del anochecer, fracasados en el coro de feria de *Las golondrinas*, ya habían logrado un sobresaliente impacto en el dúo de amor de *Mendi-Mendiyan* (Sorozábal 2019, 42).

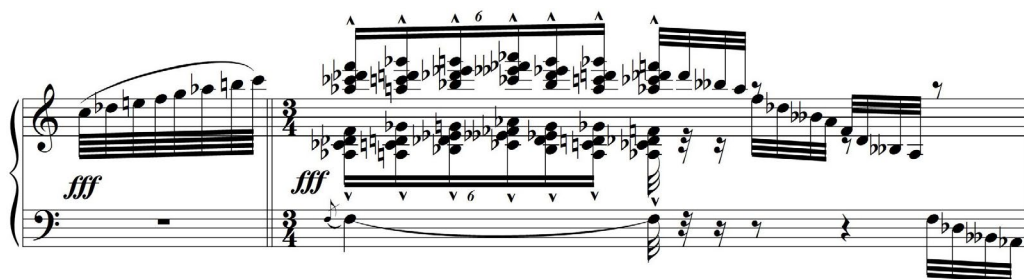
Se ha comparado el orientalismo de las escenografías originales de 1918 –pintadas por Oleguer Junyent, según las fuentes donostiarras, y por Fernando Mignoni, según las madrileñas– con el de ciertos edificios de estilo *art nouveau* de San Sebastián (López de Luzuriaga 1987, 88, 99; Lerena 2015b). Cabe extender ese paralelismo a la iconografía asociada a la obra (Figura 1) e incluso a su propia partitura, cuyo recurrente tema de la muerte coincide en su trazo ondulado con las líneas serpentina y enérgicos *coups de fouet* característicos de aquella corriente (Ejemplo 2). Por su parte, los figurines conservados evidencian una clara afinidad con la estética de los *Ballets Russes* (Figura 2). De ahí que, según Matilde Muñoz, algunas

escenas "llega[ba]n a la emoción estética de un decorado de León [sic] Bakst".²⁹ Con todo ello, *La llama* se configuraba como un poliédrico precipitado de sugerencias esteticistas comunes al Modernismo de entresiglos. Creemos que no es coincidencia, sino expresión de cierta comunión en los gustos e idiosincrasia del momento, que poco después también Giacomo Puccini centrara sus últimos esfuerzos creativos en la elaboración de otra grandiosa fábula oriental distópica y alegórica, *Turandot*, con arquetipos femeninos y masculino comparables.



Figura 1 / Oleguer Junyent: cartel de *La llama* [1918]. © Museu de les Arts Escèniques-Institut del Teatre (Barcelona), <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:212207>

29. Muñoz, Matilde. 1918. "Estreno de 'La llama'". *El Imparcial*, 31 de marzo. Cit. en Catalán 2016, 57.



Ejemplo 2 / *La llama*, suicidio de Tamar (leitmotiv de la muerte).



Figura 2 / Manuel Fontanals: figurines para el estreno madrileño de *La llama*.

E-RE (Rentería), Usandizaga A50/228-065a, "Gran Teatro" [Programa de *La llama*, 1-6 de abril de 1918].

Aun así, más allá de las modas contemporáneas, la obra también apela a referentes universales más trascendentes. De hecho, la libretista tomó de la *Orestíada* de Esquilo un elemento clave para el desarrollo de la trama, esto es, la cadena de hogueras que anuncian de montaña en montaña la llegada del protagonista (Martínez Sierra 1953, 116); mientras que las disquisiciones

en torno a la espera del amado en la primera romanza de soprano recuerdan la imaginería mística del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. La oposición maniquea entre turcos y cristianos, por su parte, tenía una larga tradición en la cultura occidental, desde las comedias de cautivos del Siglo de Oro español a las *Türkenoper* de los siglos XVIII y XIX. Precisamente, también la tradición folclórica de las "pastorales" escénicas del País Vasco francés –a la que, nominalmente, remitía *Mendi-Mendiyan*– presenta a figuras turcas (*türkak*) como arquetipos malignos (Urkizu 1996, 41-42). Aunque ningún comentarista incidiera en ello, resulta bastante obvio que el argumento podía interpretarse como una sublimación de cuestiones identitarias concernientes a la realidad vasca y española; bien fuera al mito historiográfico de la Reconquista peninsular, o al de la supuesta pureza étnica del pueblo vasco.³⁰

La llama, en suma, condensaba una tupida red de alusiones y niveles interpretativos que, a la postre, y pese a la excelente factura de la partitura, dificultó la recepción de la obra. En este sentido, hay que tener en cuenta que para 1918 tanto el público donostiarra como el madrileño habían tenido repetida ocasión de admirar en directo los espectáculos originales de Diaghilev. Su imitación, por brillante y personal que fuera, no tenía ya la novedad prevista por sus autores en 1915. De hecho, la temática orientalista de la obra se había extendido en la ascendente cultura de masas del momento, banalizándose a través de manifestaciones como la opereta *El asombro de Damasco* (1916) o la zarzuela *El niño judío* (1918), ambas de Pablo Luna. Además, el antigermanismo desatado tras el estallido de la Guerra Mundial había acelerado la gestación de un nuevo pensamiento de vanguardia contrario a cualquier arte con reminiscencias wagnerianas y, en general, de grandilocuencias posrománticas. Todo ello explica el desdén que la obra suscitó en exigentes críticos como Salazar, pese al cordial aplauso generalizado (cfr. Lerena 2021).

4. "Género ínfimo": *Bitz* y la decadencia de la *Belle Époque*

Frente a la ambiciosa propuesta de *La llama*, con su hipertrofiada estilización de elementos de la alta cultura reciente y pasada, aún podemos rastrear otros proyectos escénicos tardíos de formato mucho más ligero, sistemáticamente ignorados en estudios sobre el autor.³¹ Aunque solo uno de ellos quedara concluido, estas piezas menores sugieren una alternativa viable y complementaria al callejón sin salida en que entraba la tradición operística decimonónica a mediados de la década de 1910. Al mismo tiempo, confirman el interés del compositor por no desconectar de los gustos generales del gran público, evitando el hermetismo formal y expresivo de otros compositores contemporáneos.

Fue el propio Usandizaga quien, trabajando aún en *La llama*, reveló su intención de elaborar "dos zarzuelas o pequeñas óperas" (TEA 1915, 311). Entre los manuscritos del compositor se conservan los libretos, más bien abocetados, de sendas "comedias líricas" en un acto, que podrían corresponderse con dicho interés. Aunque ambas presentan la misma caligrafía y

30. Curiosamente, la iglesia del monasterio riojano de San Millán de la Cogolla (pueblo natal de la libretista) representa en su retablo barroco a los tercios españoles derrotando a turcos otomanos, como actualización iconográfica de un milagro medieval.

31. Significativamente, *Bitz* figura como "obra orquestal" en el trabajo de Arozamena (1969, 365); y está ausente en el más reciente catálogo general editado por la Fundación Autor (Ansorena 1998). Solo los números compuestos por Usandizaga para esta obra fueron estrenados en versión de concierto en la Semana de Música Vasca *Musikaste* de Rentería (Guipúzcoa), el 16 de mayo de 2015 (Lerena 2015a).

un tono desenfadado similar, solo la primera de ellas, *Bitz*, aparece firmada por “Soraluece y Villanueva”.³² Es probable que tras dicha rúbrica se encuentre el periodista, músico y escritor Cándido Soraluece Bolla, tío materno de Usandizaga y autor él mismo de música para la zarzuela vasca *Iriyarena* (1878). *Bitz* es también el único de estos dos títulos para el que llegaría a escribir música su sobrino.

El formato de esta pieza se corresponde casi con total exactitud con los parámetros del llamado “género ínfimo” que, desde la primera década del siglo XX, venía escandalizando a intelectuales y moralistas por sus argumentos frívolos y la trivialidad de sus partituras, entendidas como meros epígonos decadentes de una tradición zarzuelera en declive frente a la espectacularidad de la moderna opereta. Además de su breve formato, encontramos en ella elementos casi normativos del género, bien definidos en estudios previos (Jassa y Mejías 2007; Webber 2010 y 2021): acción ligera y desinhibida, que protagonizan las figuras arquetípicas del “fresco” –encarnado aquí por Curro, falso torero que encandila a una de las protagonistas, y por el personaje de Mister Full, un español que se hace pasar por inglés y millonario para seducir a una joven– y las “bribonas” (la cupletista Laurita y Ketty, una *cocotte* “yanqui”), entre números musicales sencillos a base de danzas de moda e insinuantes cuplés.

La obra, dividida en dos cuadros, transcurre en la estación estival de Biarritz (distante solo cincuenta kilómetros del San Sebastián natal del compositor) y recrea el ambiente decadentista de la *Belle Époque* en todo su esplendor. Este escenario es similar al de otra pieza canónica del repertorio ínfimo, *San Juan de Luz*, pergeñada en 1902 por Carlos Arniches, Jackson Veyán y los compositores Quinto Valverde y Tomás López Torregrosa; y, curiosamente, también presenta coincidencias con el de la “comedia lírica en tres actos” *La Rondine* (1917), en la que ya trabajaba Puccini. Por él desfila una galería de personajes estafalarios que evidencian la misma fascinación exotista de productos como *La llama*, aunque en su versión más mundana: un faquir indio, un vendedor de alfombras argelino, un “nazareno” vegetariano, una esotérica echadora de cartas y quiromante, elegantes músicos *tziganes*, un amante negro y otro chino, entre otros, animan unas escenas de escasa acción dramática, pero plagadas de falsas apariencias.

De algún modo, cabe entender *Bitz* como el reverso, cotidiano y desengañado, de las ensañaciones escapistas del Modernismo contemporáneo. Tal y como resumen solista y coro en un vals tildado de “modernista” por el libreto, “*Bitz* es sueño dorado, lleno de esplendor, mas hay algo que inquieta a todos y es un fondo de gran dolor [...]. [E]s fruta de gran brillo, mas también de amargor”. Usandizaga compuso otros tres números para esta obra: un animado preludeo que condensa varios temas de la partitura a ritmo de polca y vals; una melosa “Canción Yndia” [sic], y un intermedio (Tabla 1).³³ Este último es una orquestación del *Schottisch* para piano escrito en 1910 para amenizar sus veladas amistosas en un club o salón de baile donostiarra (Arozamena 1969, 119); contexto muy similar al retratado en *Bitz*. En todos ellos, el compositor se adapta a la sencillez que imponía el género, sin perder la elegancia de su escritura.

La partitura se completa con sendos cuplés de las dos rivales protagonistas; acompañados, de forma diegética, por la orquestina del restaurante en que transcurre el segundo cuadro. Estas

32. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/289.

33. E-RE (Rentería), Usandizaga, A050/185.

páginas no fueron escritas por Usandizaga, sino por un desconocido W. K. Hamilton,³⁴ de probable origen estadounidense (Lerena 2018, 76-77). Esta intervención ajena puede deberse a que el prematuro fallecimiento del músico donostiarra dejara inacabado el proyecto, o bien a que se considerara óptima para recrear la ligereza formal y expresiva de esos números. Dado que el Preludio firmado por Usandizaga comparte material melódico con los "Couplets de Kelly" de Hamilton, ambas opciones resultan plausibles. En cualquier caso, esta colaboración corrobora el acento cosmopolita de una producción que, hasta donde sabemos, nunca fue subida a escena.

CUADRO 1º		J. M. Usandizaga (E-RE A050-185)
1	Preludio	
2	Canción Yndia	
CUADRO 2º		
3	Intermedio (Tpo. de <i>Schottish</i>)	W.K. Hamilton (E-RE A050-186)
4	Vals	
5	La canción de Laurita (<i>Romance</i>)	
6	<i>Couplets</i> de Kelly	

Tabla 1 / Números musicales de *Bitz*, autoría y signatura.

De ese modo, tras su aparente banalidad, *Bitz* entronca con el hedonismo irreverente y la mórbida ansiedad existencial del arte decadentista de entresiglos; un rasgo que ya Christopher Webber constató en algunas de las más incisivas muestras del género ínfimo (Webber 2021).

Este carácter de amarga sátira sociocultural, así como su directa vinculación con la escena teatral madrileña, se hacen aún más patentes en el argumento (no musicado) de *¡¡Esos artistas!!*, cuyos cuatro cuadros se desarrollan en el Madrid contemporáneo.³⁵ Siguiendo una temática ampliamente explotada en la literatura y el teatro lírico, este libreto enfrentaba la desarraigada existencia de un pintor bohemio, Carlos, al hipócrita bienestar altoburgués de su casero; afincados, respectivamente, en la buhardilla y el piso principal del mismo edificio. Sus acotaciones escénicas, de hecho, remiten a modelos previos de éxito, haciendo cantar al protagonista, por un lado, un fragmento de *La Bohème* (1896), de Puccini y, por otro, la popular "Canción húngara" que un vagabundo errante entona en la zarzuela chica *Alma de Dios* (1907), de Serrano y Arniches. Es interesante examinar la descripción que el mismo pintor Carlos realiza de su "obra ideal", donde elementos sofisticados de la moderna vida metropolitana se subliman en una maraña de alusiones simbolistas de gran preciosismo, con inevitables pinceladas orientalistas (la "Sultana") y muy gráficas descripciones de las sensuales líneas serpentinadas del *art nouveau*:

La alegoría de Madrid... Anochecer... Allí por San Juan... Días de Madrid luminosos, sensuales, únicos (indicando el trazado en el aire). Curva elegantísima. Calle de Alcalá... depresión de la Cibele... el arco triunfal en el fondo... Vuelven coches

34. *Ibid.*, A050/186.

35. *Ibid.*, A050/290.

y coches de la Castellana, el Retiro... formando algo negro ondulado, color de ébano, como una cabellera copiosa y tendida... La Sultana se acuesta... Arcos incandescentes... globos blancos... Mecheros Auer... chispas verdes... (señalando la dirección imaginaria del alumbrado), dos hilos largos... una *rivière* doble de perlas y esmeraldas... Allá... El arco de triunfo... granito blanco... (poniendo los dedos de la mano hacia abajo, como imitando una peineta)... cuatro dientes... una peineta de concha, uniformando las hebras largas de tanto coche y coche... Plasmaría luego la alegoría, en lo alto.³⁶

Frente a tal ensoñación, cualquier vestigio de idealismo romántico queda disuelto en un corrosivo retrato de la corrupción política y moral de aquellos años finales de la Restauración española: pese a sus méritos artísticos, Carlos subsiste como cocinero tras haberle retirado la Excelentísima Diputación su pensión extraordinaria, mientras el rentista, Don José, es designado Académico de Bellas Artes en recompensa por amañar un “pucherazo” electoral a favor de su amigo el Ministro. El sarcasmo es mayor si recordamos que apunta hacia el estamento social al que pertenecía la propia familia del compositor (su padre, Carlos, era cónsul honorario de Uruguay, y el propio Usandizaga había sido nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en abril de 1914; distinción que ya ostentaba su tío Pedro Soraluze).³⁷ A la postre, el pintor reniega de la entelequia del “arte puro” y, tras una serie de desvergonzados escauceos eróticos que involucran a todos los personajes, Don José expulsa de su casa al pintor y su modelo, comparando a la bohemia artística con los agitadores anarquistas del momento (“¡Mala, mala gente!”).

Al margen de la mencionada adhesión formal al género ínfimo, es llamativa la afinidad expresiva de *Bitz* y, especialmente, de *¡¡Esos artistas!!* (incluida su rotunda maldición final) con las comedias y sainetes del pintor y dramaturgo Santiago Rusiñol, gran animador del *Modernisme* catalán y amigo y colaborador del matrimonio Martínez Sierra (Rodríguez-Moranta 2012-2013). Así, la oposición entre burguesía y bohemia artística ya había sido planteada, de forma menos cruda, en su emblemático sainete lírico *L'Alegria que passa* (1899), con música de Enric Morera (Cortés i Mir 2006); y sus sátiras antiburguesas no dejarían de teñirse de cinismo y desengaño crecientes en piezas breves como *La bona gent* (1906), *Cigales y formigues* (1907), *Gente bien* (1917) o “*Souper-Tango*” (1918). Rusiñol, por otro lado, era el dedicatario original de *Saltimbanquis*; y, a través de su adaptación catalana de dicha pieza (*Aucells de pas*, 1908), había jugado un indirecto papel en el proceso de configuración de *Las golondrinas* (Casado 2014). Tal y como vamos a desvelar, la sombra de este artista planea también sobre el último proyecto escénico relacionado con Usandizaga.

5. ¿Hacia un “teatro de arte”? Los jardines de Aranjuez

En efecto, si bien ningún obituario ni reseña hizo mención expresa de *Bitz* o *¡¡Esos artistas!!* tras la muerte del compositor, varios periódicos nacionales reprodujeron una nota asegurando que “[e]nseguida iba a comenzar *Los jardines de Aranjuez*, ópera en dos actos”.³⁸ Curiosamente,

36. *Ibid.*

37. Se conserva la documentación de este nombramiento en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Fondo General, legajo signatura 4-34-1.

38. “Muerte de Usandizaga”. 1915. *La Época*, 6 de octubre, 2.

ningún medio del País Vasco se hizo eco de esa información, pero sí lo haría, dos años más tarde, el compositor, crítico y musicógrafo Rogelio Villar.³⁹ A falta de otras evidencias documentales que lo demuestren, resulta razonable dudar del grado de materialización real de ese hipotético trabajo, e incluso de su propia veracidad. Aun así, la cercanía temporal con los hechos, y la autorizada confirmación de un perfecto conocedor de la vida musical española como Villar obligan a tomar tales testimonios en cierta consideración.

Lo cierto es que, al margen de la dudosa implicación de Usandizaga, *Los jardines de Aranjuez* fue un proyecto real, al menos en la imaginación de algunos creadores vinculados al Modernismo artístico del momento. De hecho, en 1919 los *Ballets Russes* de Diaghilev llegaron a anunciar el estreno del ballet *The Gardens of Aranjuez* dentro de su campaña veraniega en el Teatro Alhambra de Londres; la misma en que estrenarían *El sombrero de tres picos* de Falla, sobre libreto de los Martínez Sierra (Massine 1968, 291-292).

Se trataba de una ampliación de *Las meninas* (1916), ballet coreografiado por Léonide Massine para su exhibición en San Sebastián ante los reyes de España, cuatro días antes de estrenar *Kikimora*, con música de Liadov (Larrañaga 2012), y diez meses después del multitudinario funeral de Usandizaga en la misma ciudad. Basándose en la música de la *Pavane* de Fauré, *Las meninas* recreaba una escena cortesana en la terraza de un jardín palaciego, con llamativo vestuario del pintor catalán José M^a Sert. Tras su representación en París al año siguiente, parece que Diaghilev y Massine encargaron a Maurice Ravel que ampliara la partitura orquestando su *Alborada del gracioso* y el *Minuet Pompeux* de Chabrier, que, junto a un prelude de Louis Albert, conformarían *Les jardins d'Aranjuez* (Sáez Lacave 2000, 28-29; Mawer 2006, 215). Sin embargo, la compañía nunca llegaría a subir a escena dicho título.

Aunque Massine aseguró haber concebido *Las meninas* en solitario tras visitar el Museo del Prado (Massine 1968, 89-90), es improbable que la posterior referencia al Real Sitio de Aranjuez fuese una idea espontánea suya o de Diaghilev. La alusión a sus jardines, de hecho, remite a la obra pictórica de Santiago Rusiñol, quien tomó dicho escenario como fuente de inspiración en multitud de cuadros. Varios de ellos habían sido reproducidos en su álbum *Jardins d'Espagne* (1903; reeditado en 1914), que, a su vez, acabaría dando título a las *Noches en los jardines de España* (1916), de Falla. Curiosamente, esta música había sido barajada para ser adaptada por la compañía de Diaghilev antes de que el proyecto de *El sombrero de tres picos* llegara a definirse (Gallego 1990, 63; Rodrigo 2005, 187-188). Pero la conexión entre Falla y Rusiñol (y también entre Diaghilev y Falla) tenía como mediador al matrimonio Martínez Sierra: al parecer, era su libro *Granada (guía emocional)* (1911) el que había sugerido al compositor los primeros esbozos de las *Noches*, y a Martínez Sierra estuvo dedicada la partitura, en un principio (Martínez Sierra 1953, 124, 147-148).

Cabe destacar que la evocación simbolista de jardines tuvo cierto desarrollo en el Modernismo español de aquellos años, con especial incidencia en el terreno musical (Sanz 2009, 111-128) y en la propia obra de los Martínez Sierra. Como admiradores y colaboradores de Rusiñol, ya en 1905 habían reproducido una pintura suya de un jardín mallorquín en la portada de *Teatro de ensueño*. Otro jardín con surtidor, firmado por el ilustrador Fernando Marco, presidía la segunda edición del libro (Martínez Sierra 1911); seguramente, la misma que Usandizaga

39. "Los jardines de Aranjuez", ópera en dos actos, era otra obra que tenía en proyecto cuando le sorprendió la muerte" (Villar [c. 1918], 207).

manejó para extraer la idea original de *Las golondrinas*. Además, ya hemos visto como un jardín oriental servía de escenario final a *La llama*, explotando una imaginería muy similar a la de la ópera en un acto y dos cuadros *Jardín de Oriente* (1915-1923), de Joaquín Turina, sobre libreto de los mismos autores (Sanz 2014, 205-235).

Por fin, se ha atribuido a la bailarina Antonia Mercé, “La Argentina”, el estreno en Madrid del espectáculo *Los jardines de Aranjuez*, en 1918, con escenografía de Sert y música de Albéniz, Chabrier y Ravel (Rodrigo 1990, 17). No obstante, no hemos podido corroborar esta información en ninguna fuente primaria; aunque, en efecto, la artista reapareció el veinticuatro de octubre en el Teatro Reina Victoria de la capital, tras una larga gira americana (Barberán 1918). De haber existido, dicho montaje no haría sino corroborar la fluida interconexión artística entre una elite de intelectuales, intérpretes y creadores ligados al Modernismo hispano: no por casualidad la propia Mercé protagonizaría en París el estreno de la versión definitiva de *El amor brujo*, siete años más tarde.

En definitiva, el hecho de que el nombre de Usandizaga sonara asociado, del modo que fuese, al fantasmagórico proyecto de *Los jardines de Aranjuez* confirma, por sí mismo, el profundo impacto e imbricación de su obra en esos círculos modernistas. A buen seguro, en algún momento del confuso proceso de gestación de semejante idea escénica alguien debió de evocar la figura del donostiarra; quien, como hemos visto, había sido pionero en la asimilación de la estética de los *Ballets Russes* y ya era autor de dos brillantes páginas fácilmente coreografiables (*Hassan y Melihah* y la Pantomima de *Las golondrinas*). No es inverosímil, por tanto, que el músico y sus libretistas hubiesen intercambiado alguna propuesta o sugerencia real al respecto, por vaga que fuera, y que, a su muerte, el matrimonio deslizará dichas intenciones entre sus contactos. De ser así, podemos aventurar que, pese a su hipotética formulación como “ópera en dos actos”, su planteamiento se hubiera alejado del teatro lírico convencional, cada vez más cuestionado, para explorar una espectacularidad donde la plasticidad visual y gestual de la puesta en escena habría cobrado mayor protagonismo, como ocurre en *Jardín de Oriente* y se apuntaba en *La llama*: esa era la nueva orientación que Gregorio Martínez Sierra iba a desarrollar en su madrileño “Teatro de Arte” a partir de 1916 (cfr. Rubio 2008; Checa 2016).

En tal contexto, cobra sentido y relevancia otro anecdótico rumor publicado en 1914, una semana después del triunfal estreno de *Las golondrinas*: “se dice que el ilustre autor Sr. Martínez Sierra está escribiendo un entremés para [la bailarina] Pastora Imperio al que pondrá música el maestro Sr. Usandizaga”.⁴⁰ De ese modo impreciso e inopinado se involucra al autor vasco en los prolegómenos de un hito fundamental para la emergente vanguardia musical española: la experimental “gitanería en un acto y dos cuadros” *El amor brujo*, cuya partitura acabaría siendo encomendada a un Manuel de Falla recién llegado de París, y estrenada por la Imperio al año siguiente (Gallego 1990, 39-41). La hipótesis de una directa competencia e implícita rivalidad entre ambos compositores podría explicar, en parte, el interés de Salazar por minusvalorar el legado de Usandizaga frente al de su admirado Falla, con el consecuente oscurecimiento póstumo de su figura.

40. “Notas teatrales: lo que se dice”. 1914. *El País*, 12 de febrero [3].

Conclusión

El estudio contextualizado de los materiales y borradores de trabajo de Usandizaga revela una constante inquietud por experimentar, en apenas un lustro, diversas fórmulas escénicas que satisficieran con originalidad las demandas culturales de su tiempo. Sobre la base del modelo canónico del drama lírico wagneriano, el compositor introdujo, por un lado, elementos pintorescos y veristas que acercaban su producción al público local, así como novedades sonoras y dramáticas de signo muy cosmopolita, asimiladas a partir de su etapa de formación en París. Pese a la imposibilidad de datar con exactitud algunos de estos documentos, se observa un progresivo distanciamiento de las preocupaciones identitarias del ascendente nacionalismo en favor de temáticas de corte simbolista o decadentista, hasta identificar de lleno su producción con la estética del movimiento literario y artístico del Modernismo español de entresiglos.

De especial interés, por su actualidad, es su temprana atención a los hallazgos expresivos de la moderna escuela rusa, propulsados por los espectáculos de Diaghilev. Por otro lado, frente a la inminente crisis del modelo operístico decimonónico, el compositor también se acercó a expresiones más livianas afines a la zarzuela y la opereta, e incluso al "género ínfimo". Con ello explotaba una faceta complementaria –menos elitista pero no menos representativa– de la modernidad contemporánea. Las posibilidades de una síntesis artística en un teatro a un tiempo ligero y refinado (como podría intuirse en el sugerente proyecto de *Los jardines de Aranjuez*) quedaron truncadas de forma prematura, aunque asoman ya en sus últimos proyectos.

Lejos de ser monolíticos, la figura de Usandizaga y el modernismo que encarnaba se sitúan así en una encrucijada estética divergente; entre la tradición decimonónica y las nuevas vanguardias, pero también entre el hermetismo de la alta cultura y la expansión de una moderna cultura de masas. Por eso, resulta incierto aventurar hasta qué punto hubiera sido exitosa su adaptación a los drásticos cambios socioculturales sobrevenidos tras su muerte; o si, pese al meteórico ascenso de su carrera, le acechaba una postergación pública comparable a la que sufrirían otras jóvenes promesas coetáneas como Erich Korngold, en Centroeuropa, y, sin salir de su País Vasco natal, Andrés Isasi. La creciente animadversión hacia el donostiarra mostrada por un crítico tan influyente como Adolfo Salazar auguraba una intensa contienda estética al respecto.

Bibliografía

Ansorena Miranda, José Luis. 1998. *José María Usandizaga*. Madrid: Fundación Autor.

_____. 1999. "La alternativa de José M^a Usandizaga". En *Las golondrinas*, 81-103. Madrid: Teatro Real.

Ara Torralba, Juan Carlos. 2012. "Modernismo y 98". En *Ocho calas en el pensamiento literario español*, editado por Eduardo E. Salas, 41-66. Sevilla: Alfar.

Arozamena, Jesús M^a de. 1967. *Jesús Guridi: inventario de su vida y de su música*. Madrid: Editora Nacional.

- _____. 1969. *Joshemari (Usandizaga) y la Bella Época donostiarra*. Donostia: Gráficas Izarra.
- Arzadun, Juan. 2018 [1921]. *Cuentos vascos*. Bilbao: El Gallo de Oro.
- Aviñoa, Xosé. 1985. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial.
- _____. 2004-2005. “Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys”. *Recerca Musicològica* 14-15: 107-122.
- Carreras, Juan José. 2001. “Hijos de Pedrell: la historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il Saggiatore musicale* 8 (1): 121-169.
- Casares Rodicio, Emilio, ed. 2006. *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid: SGAE.
- _____. 2021. “*Marianela* de Pahissa: el regreso de un clásico”. En *Marianela*, coordinado por Víctor Pagán, 16-33. Madrid: Teatro de la Zarzuela-INAEM. Acceso: 18 de diciembre de 2021. http://teatrodelaZarzuela.mcu.es/es/temporada-2020-2021/lirica-2020-2021/download/476_0c1be759960925d33f6d51921934d5d7.
- Cascudo García-Villaraco, Teresa. 2012. “¿Un ejemplo de modernismo silenciado?: María del Carmen (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña”. *Acta Musicologica* 84 (2): 225-252.
- _____. 2014. “Del ensueño a la realidad y de vuelta al ensueño: un estudio comparativo de *Saltimbanquis*, *Aucells de pas* y *Las golondrinas*. En *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto, 135-155. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos/Universidad de La Rioja.
- _____. 2017. “‘Adesso ci vuol altra cosa’: primeros usos de los neologismos modernismo y modernista en el discurso periodístico sobre música en España (ca. 1890-1910)”. *Revista de Musicología* 40 (2): 513-541.
- _____. 2018a. “Perspectivas modernistas del fin de siglo”. En *La música en España en el siglo XIX*, editado por Juan José Carreras, 659-710. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2018b. “Tres óperas ‘montañesas’: un estudio comparativo de la recepción crítica de *Serrana*, *La Fada* y *Mendi-mendiyan*”. En *Música e História: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, editado por Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo, 367-377. Lisboa: Colibri.
- Catalán García, Pedro. 2016. “Mignoni: escenografías para Martínez Sierra”. *Acotaciones: revista de investigación y creación teatral* 36: 41-73. Acceso: 12 de abril de 2020. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/81/105>.
- Checa Puerta, Julio Enrique. 2016. “La mariposa de presa: algunas claves del Teatro de Arte”. En *El Teatro de Arte: libro de las Jornadas de Zarzuela Cuenca 2015*, editado por Alberto González Puente y Alberto Honrado Pinilla, 36-55. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

- Cortés i Mir, Francesc. 2006. "Alegria que passa, L". En *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. 1, 39-41. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid: ICCMU, 2006.
- Donostia, José Antonio de. 1983. "Glinka". En *Obras completas del P. Donostia*, editado por Jorge Riezu, vol. 2, 34. Bilbao: La Gran Enciclopedia. [Originalmente publicado en 1915. *Euzkadi*, 15 y 16 de abril].
- ERESBIL. 2015. "José María Usandizaga (1887-1915)". Erreterria: ERESBIL. Acceso: 30 de noviembre de 2021. <https://www.eresbil.eus/web/usandizaga/presentacion.aspx>.
- Gallego, Antonio. 1990. *Manuel de Falla y el amor brujo*. Madrid: Alianza.
- González de Durana, Javier. 1992. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900: arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin.
- Herzovich, Guido: "Modernismo/Modernism". En *Vocabulario de las filosofías occidentales: diccionario de los intraducibles*, dirigido por Barbara Cassin, vol. 2, 1002-1010. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 2021. "On the Translatability of Cultural Phemonena: Modernismo and Modernism within and without Mass Culture". *Comparative Literature* 73 (3): 344-359.
- Hess, Carol A. 2001. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*. Chicago: University of Chicago Press.
- Igoa, Enrique. 1997. "Las golondrinas, de J.M. Usandizaga: un análisis musical". *Música y Educación* 30: 19-30.
- Jassa Haro, Ignacio, y Enrique Mejías García. 2007. "El género ínfimo, un arte de ser 'bribones'". En *Las bribonas / La revoltosa*, editado por Víctor Pagán, 42-67. Madrid: Teatro de la Zarzuela.
- Jones, Joseph R. 2004. "María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista". *Berceo* 147: 55-9. Acceso: 12 de abril de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1387369.pdf>.
- Larrañaga, Patxi J. 2013. "Figura en la niebla: José María Usandizaga". En *José María Usandizaga*. Madrid: ORCAM. Acceso: 28 de noviembre de 2021. https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcam/docs/7_jm_usandizaga.pdf.
- Larrañaga, Patxi J. y José M^a Larrañaga. 2012. "La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916-1918) y su reflejo en *La Voz de Guipúzcoa*". En *Los Ballets Russes de Diaghilev en España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 291-314. Segunda ed. revisada y aumentada. Granada/Madrid: Fundación Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM.

- Lerena, Mario. 2012. "El compositor bilbaíno Andrés Isasi (1890-1940) y el modernismo musical en el País Vasco". *Revista de Musicología* 35 (2): 197-237.
- _____. 2015a. "Bitz: Usandizaga 'ínfimo', o el secreto encanto de la Costa Vasca". Acceso: 1 de abril de 2020. https://www.zarzuela.net/ref/reviews/bitz15_spa.htm.
- _____. 2015b. "La llama en su fanal". Acceso: 1 de abril de 2020. https://www.zarzuela.net/ref/reviews/llama15_spa.htm
- _____. 2016. "'Madrid brillante': modernismo y vanguardia de una 'década prodigiosa' (c. 1910-1920)". En *El Teatro de Arte: Libro de las Jornadas de Zarzuela Cuenca 2015*, editado por Alberto González Lapuente y Alberto Honrado Pinilla, 56-76. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- _____. 2018. "'No me olvides': fuentes y apuntes para una memoria del jazz en la Costa Vasca (c. 1917-1927)". *Jazz-Hitz* 1: 73-93. Acceso: 12 de abril de 2020. <http://jazz-hitz.musikene.eus/index.php/jazz-hitz/article/view/14>
- _____. 2021. "La virilidad vulnerable de un héroe modernista (1914-1918): música, ornamento y 'seducción' en torno a Usandizaga". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 34: 25-55.
- López de Luzuriaga, José Ignacio. 1987. "José María Usandizaga, entre el folclore y el drama". *Cuadernos de música y teatro* 2: 81-103.
- Marco, Tomás. 1983. *Historia de la música española*. 6. El siglo XX. Madrid: Alianza.
- Martínez Sierra, Gregorio. 1911. *Teatro de ensueño*. Madrid: Renacimiento.
- Martínez Sierra, María. 1953. *Gregorio y yo*. México: Gandesa.
- Massine, Léonide. 1968. *My Life in Ballet*. Bristol: MacMillan.
- Mawer, Deborah. 2000. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Nueva York: Routledge.
- Morel Botrora, Natalie. 2006. *La ópera vasca (1884-1937)*, editado por Juan Antonio Zubikarai. Bilbao: Ikeder.
- Muñoz, Matilde. 1917. *De música: ensayos de literatura y crítica*. Madrid: El Imparcial.
- Nagore Ferrer, María. 2002. "Usandizaga Soraluze, José M^a". En *Diccionario de la música española e hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 10, 612-614. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Ortiz-de-Urbina Sobrino, Paloma. 2003. "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1900 y 1914". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 12: 89-108.

Persia, Jorge de. 2012. "Del modernismo a la modernidad". En *La música en España en el siglo XX*, editado por Alberto González Lapuente, 24-100. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Rodrigo, Antonina. 1990. "Antonia Mercé Argentina: el genio del baile español". *Cuadernos Hispanoamericanos* 484: 6-28.

_____. 2005. *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba.

Rodríguez-Moranta, Inmaculada. 2012-2013. "Hacia 'un porvenir azul': proyectos modernistas de Santiago Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra". *Journal of Hispanic Modernism* 2-3: 105-124. Acceso: 29 de noviembre de 2021. <https://jhm.magazinmodernista.com/issue-3-4/>.

Rubio Jiménez, Jesús. 2008. "María de la O Lejárraga y el Teatro de Arte". En *María Martínez Sierra: feminismo y música*, editado por Juan Aguilera Sastre, 223-252. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Sáez Lacave, Pilar. 2000. "José María Sert y los Ballets Russes". *Cairon: revista de ciencias de la danza* 6: 17-34.

Salazar, Adolfo. 1930. *La música contemporánea en España*. Madrid: Ediciones Levante.

Sánchez Sánchez, Víctor. 2006. "Usandizaga Soraluze, José María". En *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 845-847. Segunda ed. corregida y aumentada. Madrid: SGAE.

_____. 2010. "Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo". *Anuario Musical* 65: 145-170.

Sanz García, Laura. 2009. "Jardines soñados, jardines recreados. La búsqueda de las esencias en el paisajismo de la Edad de Plata". En *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, editado por María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, 111-128. Madrid: ICCMU.

_____. 2014. "De odaliscas y sultanes en un *Jardín de Oriente* (1923): el último libreto de María Lejárraga". En *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*, editado por Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto, 205-235. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos/Universidad de La Rioja.

Sorozábal, Pablo. 2019. *Mi vida y mi obra*. Madrid: Alianza.

Urkizu, Patri. 1996. *Historia del teatro vasco*. San Sebastián: Orain.

Usandizaga, José María y Ramón. 1999. *Las golondrinas*. Editado por Ramon Lazkano. Madrid: ICCMU.

Villalba, Luis. 1918. *José María Usandizaga*. Madrid: Viuda de Pueyo.

Villar, Rogelio. [c. 1918]. *Músicos españoles: compositores, directores de orquesta*. Madrid: Gráficas Mateu.

Webber, Christopher. 2002. *The Zarzuela Companion*. Lanham, Maryland/Oxford: The Scarecrow Press.

_____. 2010. "The alcalde, the negro and *la bribona*: género ínfimo zarzuela, 1900-1910". En *De la zarzuela al cine*, editado por Max Doppelbauer y Kathrin Sartingen, 63-76. Munich: Martin Meidenbauer.

_____. 2021. "¿Fruta podrida? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912)". En *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*, editado por Miriam Perandones Lozano y María Encina Cortizo Rodríguez, 273-290. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Fuentes hemerográficas

Barberán, José Luis. 1918. "Impresiones de un espectador: debut de 'La Argentina'". *El Globo*, 25 de octubre, 2.

Barrado, A[ugusto]. 1912. "Los conciertos de la Asociación Wagneriana". *La Época*, 31 de octubre, 1.

Gascue, Francisco. 1911. "'Mendi-Mendiyan': ensayo de crítica musical". *Euskal-Erria: Revista Vascongada*, 30 de abril, 363-378.

G[ascue], F[rancisco]. 1917. "Movimiento musical de provincias: San Sebastián". *Revista Musical Hispano-Americana*, septiembre, 6-9.

Fesser, Joaquín. 1918. "Gran Teatro: 'La llama'". *El Sol*, 2 de abril, 6.

Loyarte, Adrián de. 1911. "A propósito de la música de Usandizaga". *Euskal-Erria: Revista Vascongada*, 30 de abril, 354-361.

Martí Arazo, J[osé]. 1915. "El maestro Usandizaga". *La Voz de Valencia*, 29 de enero.

Nelken, Margarita. 1918. "Cartas de Madrid: el triunfo de los vascos". *Hermes: revista del País Vasco*, febrero, 189-194.

Otaño, Nemesio. 1915. "La vida de Usandizaga: belleza y bondad". *Euskalerrriaren Alde: revista de cultura vasca*, marzo, 613-618.

_____. "José M^a Usandizaga". 1926. *Agere*, 2 (9): 239-245.

S[alazar], Ad[olfo]. 1917. "Los conciertos semanales: consideraciones actuales e inactuales. La Orquesta Sinfónica". *Revista Musical Hispano-Americana*, noviembre, 6-8.

TEA. 1915. "José M^a Usandizaga: notas biográficas". *Euskal-Erria: Revista Vascongada*, 15 de octubre, 300-313.

Zubialde, Ignacio de [Gortázar, Juan Carlos]. 1910. "Mendi-Mendiyan". *Revista Musical* 2 (5): 108-113.

"Notas teatrales: lo que se dice". 1914. *El País*, 12 de febrero, [3].

"Muerte de Usandizaga". 1915. *La Época*, 6 de octubre, [2].

"Joshe Mari Usandizaga". 1920. *El Pueblo Vasco*, 6 de octubre, [1].

Fuentes documentales:

E-RE (Rentería), Usandizaga:

A050/065, *Los reyes magos*, partitura.

A050/181-184, *Costa brava*, borradores.

A050/185, *Bitz*, partitura de Usandizaga.

A050/186, *Bitz* ("La canción de Laurita" y "Couplets de Kelly"), partitura de W.K. Hamilton.

A050/187, [guía temática de Alós].

A050/225-127a, "Umezurtza (La huerfanita): escena vasca" [recorte de prensa].

A50/228-065a, "Gran Teatro" [programa de *La llama*].

A050/289, *Bitz: boceto de comedia lírica en un acto y dos cuadros*, manuscrito de Soraluze y Villanueva.

A050/290, *¡¡Esos artistas!!: comedia en un acto y cuatro actos*, manuscrito.

A050/292, [Notas sobre *Costa brava*].

A050/293, *Escenas: solos y coros y orquesta. I- Navegando... (Nocturno)*.

A050/296, *Los titiriteros en una feria árabe*, programa y motivos manuscritos por Usandizaga.

A050/297, *El canto de Vasconia*, poema manuscrito.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), General, legajo signatura 4-34-1.