

EL VALOR DEL SILENCIO O LA HISTORIA DE *SINFONÍA EN TRES TIEMPOS* (1925) DE FERNANDO REMACHA (1898-1984)*

THE VALUE OF SILENCE OR THE HISTORY OF SINFONÍA EN TRES TIEMPOS (1925) BY FERNANDO REMACHA (1898-1984)

Marcos Andrés Vierge
Universidad Pública de Navarra
marcos.andres@unavarra.es
ORCID ID: 0000-0002-1368-980X

Resumen

Esta contribución profundiza en el largo silencio de *Sinfonía en tres tiempos* (1925) de Fernando Remacha (1898-1984) desde el punto de vista de su primera interpretación en concierto (2018) y su recepción crítica. De manera preliminar, se establece un marco teórico sobre Remacha para contextualizar las aportaciones de este estudio. Además, el texto analiza algunas cuestiones del contexto y proceso compositivo de *Sinfonía*, principalmente a través de la documentación existente en la Academia Española en Roma, así como de los dos manuscritos de la obra, versión sinfónica y reducción para dos pianos. Por otra parte, el artículo estudia algunas cuestiones del estilo de la obra contextualizadas en la trayectoria creativa del compositor navarro y, por último, analiza la recepción crítica del estreno en concierto de *Sinfonía* (2018) con relación a otras críticas que el compositor tudelano recibió a lo largo de su vida.

Palabras clave

Fernando Remacha, *Sinfonía en tres tiempos* (1925), Grupo de los Ocho, Generación del 27, crítica musical, estilo musical, intertextualidad.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se trata de estudiar la música de un compositor como evento, una de las labores fundamentales del investigador consiste en recopilar fuentes de hemeroteca que resultan cruciales para el estudio de la proyección musical de su obra. En este sentido, la prensa histórica

* El autor agradece los comentarios recibidos, durante el proceso anónimo de evaluación de la revista, que han contribuido a mejorar este artículo.

Abstract

The contribution examines the long silence of the *Sinfonía en tres tiempos* (1925) by Fernando Remacha (1898-1984) from the perspective of its first performance in concert (2018) and the reception by the public. First of all, a theoretical framework about Remacha is established to contextualize the present contribution. Secondly, some aspects related to the context and the writing process of *Sinfonía* are analyzed using sources and documentation from the Spanish Academy in Rome, the two manuscripts of this composition: the symphonic version and the arrangement for two pianos. Furthermore, distinctive traits of the work are considered taking into account the artistic career of this composer from Navarre and, finally, the text compares the late critical reception of the *Sinfonía*'s premiere in 2018 in relation to other reviews received by the composer throughout his life.

Key words

Fernando Remacha, *Sinfonía en tres tiempos* (1925), Grupo de los Ocho, Generación del 27, music criticism, music style, intertextuality.

no solo aporta datos sobre la vida musical de un artista y un contexto determinado, sino también narrativas que pueden reflejar la evolución cultural o ideológica de una época y el pensamiento de un crítico musical en particular, entre otros aspectos. Así, estas fuentes y otro tipo de documentos históricos permiten contextualizar los discursos, en ocasiones idealizados, otras veces sesgados, por carecer de un contraste de información variada. Sin embargo, en ocasiones, existen composiciones que, aunque contienen su historia como proceso creativo, así como una literatura musical que se hace eco de ellas, por

el contrario, carecen de una historia de la recepción que permita comprender cómo fue acogida la obra en el momento determinado de su creación y estreno e igualmente cómo evolucionó su recepción a lo largo de los años. Además, algunas obras no disponen de una información sonora, fundamental para comprender los entresijos que se forjan en la evolución estilística de un compositor y determinar sus referencias y posibles influencias. Este es el caso de *Sinfonía en tres tiempos* (*Sinfonía*, en adelante) de Fernando Remacha, escrita en 1925 y que hasta 2009 resumió su trayectoria únicamente a través del papel pautado, unas mínimas anotaciones por parte del autor y algo de historiografía musical a la que luego me referiré. Fue precisamente en ese año cuando José Luis Temes al frente de la Orquesta Sinfónica de Málaga grabó la obra en un CD dedicado a la música sinfónica del compositor navarro.¹ Para dicha grabación, Temes utilizó la edición crítica que el Instituto Complutense de Ciencias Musicales publicó en 1996.² Esta grabación ocasionó que la proyección historiográfica de *Sinfonía* pudiera ser completada con su escucha y facilitara su comprensión. Ochenta y cuatro años separaron la creación de la obra de la primera grabación. El ciclo se cerró cuando su estreno en concierto tuvo lugar en Baluarte de Pamplona, el 8 de noviembre de 2018 por la Orquesta Sinfónica de Navarra, dirigida por Alejandro Posada, casi cien años después de haberse creado *Sinfonía*.

Cuando Remacha era un joven artista lleno de vitalidad —y contaba en su corta carrera con reconocimientos como estudiante de composición— ya trazaba una constante en su biografía: por una parte, el elogio —en este caso procedente del Premio de pensionado en Roma, otorgado en 1923 por la Academia de Bellas Artes de San Fernando— y, por otra, el desencanto por la falta de proyección en concierto de sus primeras obras, como el ballet *La maja vestida* (1919), *Cuarteto para cuerda* (1924)

¹ *Fernando Remacha Villar. Obra sinfónica completa*, Orquesta Filarmónica de Málaga, dirección y notas de José Luis Temes, CD VRS 2082 - Verso (2010).

² *Fernando Remacha Villar. Sinfonía a tres tiempos*, ed. Marcos Andrés, Colección Música hispana, Música instrumental (Madrid: ICCMU, 1996). Dado que en su momento no se editaron las partituras de la obra, este trabajo lo llevó a cabo el mismo editor para la interpretación en concierto, revisando la edición citada. Esta revisión se refiere especialmente a añadidos sobre el manuscrito que aportan avisos de alteraciones, pero también colocaciones de *tutti*, *pizzicatos*, arcos, y otros aspectos que principalmente tienen que ver con la escritura de eventos o acciones para los ejecutantes de la orquesta.

o *Sinfonía* (1925). Esta situación se convirtió casi en una constante de su vida y probablemente debió forjar en Remacha un carácter humilde, lacónico y a la vez muy emotivo. Las memorias de la hija del compositor navarro revelan historias personales de las que podemos vislumbrar diferentes aspectos de la personalidad de Remacha.³ Ya en el prefacio del libro, Margarita Remacha se refiere a su padre como alguien «a la vez humano, sencillo, culto, íntegro, afable, exigente, cordial, noble, tímido, delicado, trabajador infatigable, reposado en el gesto, elegante».⁴ Más allá de la subjetividad que puedan albergar los recuerdos de una hija sobre su padre, podemos afirmar que la biografía de Remacha muestra sin ningún tipo de dudas la amplia cultura e inmensa capacidad de trabajo del compositor tudelano. Incluso nos atrevemos a decir que su música plasma igualmente su integridad estética, así como nobleza y delicadeza de carácter, sensibilidad que amortigua una alta dosis de turbulencia que acompaña a Remacha en toda su obra y dota a su escritura de una especial fantasía.

Tuvieron que pasar noventa y tres años para que en un contexto completamente diferente se escuchara la obra y la crítica musical se hiciera eco de algunos de los tópicos vinculados a la biografía de Remacha: reconocimiento, deuda, tono neoclásico o referencias a Stravinsky.⁵ En este contexto, *Sinfonía* puede verse como símbolo del ostracismo al que Remacha estuvo condenado en distintos momentos de su vida. Esto es especialmente relevante en la posguerra tudelana, cuando el compositor navarro tuvo que adaptarse a unas circunstancias muy adversas. Tudela era una de las pocas localidades de Navarra en las que había vencido la candidatura del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936; el mayor número de fusilados tuvo lugar en la ribera de Navarra. Curiosamente, la primera persona asesinada en Tudela, el 19 de julio de 1936, fue Saturnino Melero, un pintor que atendía en el convento de las claras, para las que precisamente Remacha compuso en el año 1953 *Misa para la virgen del rosario* para voces blancas, teniendo en cuenta que la mayoría de las monjas no sabían leer música.⁶ Sirva

³ Margarita Remacha, *Fernando Remacha. Una vida en armonía* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996).

⁴ Remacha, *Fernando Remacha. Una vida*, p. 9.

⁵ Más adelante dedicaremos un apartado a la recepción crítica de la obra contextualizada desde un punto de vista global.

⁶ Para documentarse con más profundidad sobre el tema, recomendamos consultar el Fondo Documental de la Memoria Histórica de la Universidad Pública de Navarra (UPNA) que dirigió, desde 2012 hasta el 2019, el profesor Emilio Majuelo.

este ejemplo como muestra de la adversidad biográfica y musical por la que tuvo que pasar el compositor navarro. En este sentido, hay que señalar que Remacha no fue una excepción en el marco de la cultura de Navarra en aquellos momentos. Como sucedió con otros ilustres de la Comunidad Foral (Julio Caro Baroja, Pablo Antoñana, José María Jurío, entre otros), el compositor tudelano padeció un no-reconocimiento silencioso (años cuarenta) y después diferentes personajes de la cultura navarra de aquellos momentos ayudaron a recuperar su figura.

En este contexto y en el caso concreto de Remacha, destacamos la labor realizada por la Coral de Cámara de Pamplona. Su director de entonces, Luis Morondo, solicitó de Remacha composiciones para coro que posicionaron de nuevo al compositor tudelano en los escenarios. Aquel momento no era el más adecuado para componer de manera experimental o, al menos, siguiendo los enfoques estéticos anteriores a la guerra. Sin embargo, en algunas de sus piezas vocales, Remacha mantuvo una escritura exquisita en disonancias y polifonías, como en la que consideramos su obra cumbre para coro mixto, *Llanto* (1955), en la que Remacha se inserta plenamente en la bimodalidad y en un dramatismo expresionista inequívoco.⁷ En este sentido, podemos afirmar que, en su etapa vital más oscura, desde el punto de vista creativo, Remacha no dejó de componer y fue especialmente el repertorio coral el que le ayudó a situarse de nuevo en la sociedad musical del momento.

2. MARCO TEÓRICO

Al objeto de comprender las aportaciones de esta contribución al marco teórico sobre la vida y obra del compositor navarro, consideramos importante evidenciar las principales referencias de estudio sobre Fernando Remacha Villar.⁸ La publicación de Marcos Andrés constituyó el primer trabajo monográfico de envergadura dedicado a la vida y obra de Remacha.⁹ Esta publicación contribuyó a que

⁷ En este sentido, está pendiente por realizar un trabajo sobre la interpretación de obras de gran dificultad por parte de la Coral de Cámara de Pamplona, con Luis Morondo como director.

⁸ No tenemos en cuenta en este apartado las ediciones críticas de música de Remacha que se realizaron en la década de los años noventa del siglo xx.

⁹ Marcos Andrés, *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Colección Biografías (Madrid: ICCMU, 1998); este trabajo era una revisión y adaptación de su «Vida y obra de Fernando Remacha Villar (1898-1984)» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1997).

Remacha entrara en la literatura musicológica española, ya que el estudio aportaba una biografía musical del compositor navarro, un análisis estilístico y estético de su obra, la realización de su catálogo y, por último, la descripción de fuentes primarias y secundarias que posibilitaban trazar los aspectos más significativos de la vida musical de Remacha. En 2009, al cumplirse veinticinco años de su muerte, la revista *Cuadernos de música iberoamericana* editó un artículo de Andrés que entre otros aspectos consistía en una revisión de lo publicado sobre Remacha, desde la fecha de su publicación de su monografía sobre el compositor tudelano hasta ese mismo año.¹⁰ Las principales aportaciones no fueron estudios específicos sobre el compositor navarro, sino trabajos que abordaron diferentes aspectos sobre la Generación del 27.¹¹ Cabe destacar la publicación de *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, con diferentes artículos que tenían como denominador común la revisión y las nuevas aportaciones al conocimiento musical de aquella época.¹² En algunos capítulos, algunos rasgos musicales de Remacha se relacionan con características de compañeros de generación, como sucede en el caso del artículo de Christiane Heine sobre el magisterio de Conrado del Campo.¹³ Sin lugar a dudas, desde la perspectiva de Fernando Remacha, el estudio más relevante fue el trabajo de María Palacios sobre el Grupo de los Ocho.¹⁴ Esta publicación aportaba por primera vez una panorámica de la música vinculada a parte de la actividad de este grupo generacional, combinando con transparencia y elegancia las fuentes documentales con el análisis musical. En lo que se refiere a Remacha, Palacios aborda el estudio de varias obras suyas, siempre contextualizadas con otras obras de compañeros del Grupo de los Ocho. Así sucede con el ballet *La Maja vestida* (1919), el poema sinfónico *Alba* (1921), *Tres Piezas para piano* (1923), *Cuarteto para cuerda* (1924), *Homenaje a Góngora* (1927) y la obra que nos

¹⁰ Marcos Andrés, «25 años de la muerte de Fernando Remacha», *Cuadernos de música iberoamericana*, 18 (2009), pp.121-134.

¹¹ Hay alguna excepción a la que me referiré posteriormente.

¹² Javier Suarez, ed., *Música española entre dos guerras, 1914-1945* (Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002).

¹³ Christiane Heine, «El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey», en *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, ed. Javier Suárez (Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002) pp. 97-132: 119.

¹⁴ María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008).

interesa especialmente para este texto, *Sinfonía* (1925). La fecha de composición provoca inevitablemente el recuerdo a otra obra estrenada en ese mismo año y compuesta por su compañero de grupo, Ernesto Hallfiter: *Sinfonietta*. La comparación entre las dos obras queda perfectamente expresada por Palacios: lo melódico frente a lo «violento y disonante». ¹⁵ Este carácter de la música de Remacha ya había quedado de algún modo expuesto en la conferencia impartida por Gustavo Pittaluga en la Residencia de Estudiantes, en diciembre de 1930, evento que sirvió como presentación del Grupo de los Ocho, y donde Pittaluga señalaba que el resultado sonoro de la música del compositor navarro era «muy bello, pero también muy complejo, y acaso en su turbulencia el más difícil de percibir». ¹⁶ En todo caso, más allá de las diferencias estilísticas entre las dos obras y siempre desde la perspectiva del objetivo de este trabajo, lo verdaderamente significativo es el largo silencio de *Sinfonía* y su total ausencia en la literatura y crítica musical hasta muy recientemente, frente al éxito de público y crítica de la *Sinfonietta* de Ernesto Hallfiter. ¹⁷

En el repaso bibliográfico sobre Remacha, es obligada la referencia a los trabajos de Leopoldo Neri de Caso. En 2007, Neri profundizaba sobre la génesis del *Concierto para guitarra y orquesta* (1957) de Remacha, así como en todo lo relacionado con la comunicación establecida entre el compositor tudelano y el guitarrista Regino Sainz de la Maza. ¹⁸ Igualmente, debemos a Neri la edición crítica de *Son y Bailete y Preludio*, ambas piezas para guitarra del compositor tudelano. ¹⁹ Precisamente

¹⁵ Palacios, *La renovación musical en Madrid*, p. 371. En su análisis de *Sinfonía en tres tiempos*, Palacios, *La renovación musical en Madrid*, pp. 361-371, establece más referencias y comparaciones con *Sinfonietta* de Ernesto Hallfiter a las que me remito. La comparación con *Sinfonietta* no ayuda a entender por qué *Sinfonía* quedó relegada al silencio durante tantos años. Es esta circunstancia la que queremos destacar en el presente estudio.

¹⁶ Esta conferencia se publicó en Gustavo Pittaluga, «Música moderna y jóvenes músicos españoles», *Ritmo*, 28 (1931), p. 3.

¹⁷ Para tener una rápida perspectiva de la apreciación de la obra de Hallfiter por uno de los principales críticos de la época, véase Adolfo Salazar, *Sinfonía y ballet. Idea y gesto en la música y danza contemporáneas* (Madrid: Mundo Latino, 1929), pp. 250-251.

¹⁸ Leopoldo Neri, «En torno al estreno del Concierto para guitarra y orquesta de Fernando Remacha», en Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: Sitem-Glares, 2007), pp. 245-263.

¹⁹ Leopoldo Neri, ed., *Son y bailete para guitarra* (1955). *Fernando Remacha (1898-1984)* (Valencia: Piles Editorial de Música, 2009); y Leopoldo Neri, ed., *Preludio para guitarra de Fernando Remacha, c. 1930, Nueva creación musical en me-*

sobre *Preludio*, Andrés realizó un estudio que permitía observar cómo Remacha fue capaz de equilibrar en su lenguaje la tradición con la modernidad. ²⁰

Finalmente, dentro de este apartado debemos señalar algunos trabajos que responden principalmente a efemérides y en los que han sido estudiados algunos aspectos de la vida y obra del compositor navarro. En primer lugar, destacamos dos textos de Patxi Larrañaga enmarcados en un volumen dedicado a artistas españoles que como Remacha estuvieron becados por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El primero de ellos constituye la realización de un catálogo de información documental de archivo importante, al hacer referencia a cuestiones administrativas de la Academia Española en Roma y aportar documentación epistolar entre los artistas becados y dicha institución. ²¹ El segundo trabajo es un artículo que principalmente subraya el silencio al que estuvo abocado Remacha durante buena parte de su vida. ²² Por otra parte, dos estudios de María Gembero-Ustároz profundizan en la labor que Fernando Remacha ejerció durante años como coordinador de la Semana de Música Antigua de Estella-Lizarrar (SMADE), evento musical de verdadera relevancia que se inició en 1967. En el primer estudio, la musicóloga navarra trata sobre la relación de Remacha con el musicólogo Higinio Anglés, contacto que se remonta precisamente a los inicios de las primeras Semanas de Música Antigua de Estella, con la participación de Anglés coincidiendo con la realización de su investigación sobre las canciones de Teobaldo I de Navarra. ²³ El segundo artículo se incluye en un libro con-

moria de Fernando Remacha Villar (1898-1984), ed. Marcos Andrés (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2010), pp. 27-48.

²⁰ Marcos Andrés, «Preludio para guitarra de Fernando Remacha Villar: un ensayo de síntesis entre la tradición y la modernidad», en *Allegro Cum Laude, Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coord. María Nagore y Víctor Sánchez (Madrid: ICCMU, 2014), pp. 399-406.

²¹ Patxi Larrañaga, «Catálogo razonado del archivo de pensionados de la Academia de Roma. Promoción 1923-1927», en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, coord. María Teresa Cruz Yabar (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003), pp. 171-172.

²² Patxi Larrañaga, «Poderoso silencio. Trayectoria vital y musical de Fernando Remacha (1898-1984)», en Cruz, *Roma y la tradición de lo nuevo*, pp. 158-164.

²³ María Gembero-Ustároz, «La música medieval de Navarra y las canciones del rey Teobaldo I a través de la colaboración entre Higinio Anglés y Fernando Remacha (1968-1969)», en *La cultura en la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, au-*

memorativo del quincuagésimo aniversario de la SMADE, con prólogo de Iñigo Alberdi, entonces su director artístico, donde se hace un repaso de los cincuenta años de historia de la Semana de Música.²⁴

Por último, dado que este artículo quiere destacar el estreno en concierto de *Sinfonía* y su recepción crítica, es importante referenciar algunos trabajos vinculados a la relación prensa, crítica y música de la época estudiada. El trabajo *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*²⁵ recoge una serie de artículos que permiten observar el poder de la crítica como herramienta capaz de superar la mera reseña musical. En el mismo sentido, podemos hacer referencia al estudio de Eva Moreda, profundizando en las biografías particulares de los críticos de los primeros años del franquismo y en la utilización de la prensa para crear ideología nacional y estética.²⁶ Para nuestro enfoque, esta última perspectiva resulta muy interesante dado que la creación de discursos críticos fundamentados sobre tópicos históricos es algo más que evidente en las biografías musicales de muchos compositores. Esto resulta muy evidente en la recepción crítica de la música de Remacha de la posguerra. Por último, la utilización de la prensa histórica como herramienta de investigación de primer orden, que permite el conocimiento de obras musicales estrenadas pero perdidas, se reflejará en algunas de las críticas musicales de obras anteriores a la guerra que no se conservan.²⁷

3. UN ORIGEN INCIERTO

Ni en la documentación encontrada en la Real Academia de España en Roma (RAER), ni en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, figura

diencia (Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales, 2013), pp. 201-246.

²⁴ María Gembero-Ustároz, «Los comienzos de las Semanas de Música Antigua de Estella (1967-1971)», en *Stella Splendens: 50 aniversario de la Semana Antigua de Estella*, coord. Mar García (Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, Institución Príncipe de Viana, 2019), pp. 110-183.

²⁵ Teresa Cascudo y María Palacios, eds., *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (Sevilla: Doble J, 2012).

²⁶ Eva Moreda Rodríguez, *Music Criticism and Music Critics in early Francoist Spain* (Oxford: Oxford University Press, 2017).

²⁷ Puede verse un enfoque de estas características en Marcos Andrés, «Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (1898-1984)», *Anuario Musical*, 70 (2015), pp. 193-210.

Sinfonía como una obra de obligada realización para la beca que obtuvo Remacha.²⁸ El compositor tudelano fechó el autógrafo de su sinfonía en el verano de 1925 en la localidad navarra de Lecumberri donde la familia pasaba las vacaciones. No podemos saber con certeza por qué Remacha escribió esta composición, pero la fecha de la obra, situada en sus años romanos (1923-1927), dirige la investigación a la documentación en el Archivo Histórico de la Real Academia de España en Roma.²⁹ Las cartas de Remacha con Hermenegildo Esteveau, director entonces de la Real Academia de España en Roma, ofrecen pistas para interpretar diversas posibilidades de lo sucedido. La beca exigía que los pensionados realizaran una serie de trabajos anuales que eran calificados por un tribunal que se constituía en Madrid. Los trabajos del primer año están documentados en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.³⁰ No obstante, en ese mismo documento puede observarse el hecho de que estos primeros trabajos se extraviaron y no fueron calificados hasta la constitución del tribunal que juzgó el envío del cuarto año. El 22 de junio de 1928 Remacha se dirigía a Hermenegildo Esteveau con las siguientes palabras:

Después de mucho trabajo he conseguido ver juzgado mi primer envío; a la vez han juzgado también el del cuarto año. En ambos me han dado la calificación honorífica.

²⁸ Las únicas partituras que se conservan de Remacha en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid son las que presentó a la oposición en 1923: legajo 5-60-1 (Asuntos relacionados con las pensiones concedidas por el Gobierno a través del Ministerio de Estado para disfrutar en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, a músicos); contiene: 1. Año 1923. Oposición de música. Ejercicios de Fernando Remacha Villar: 1 teórico y 3 partituras. Aunque es muy probable que los envíos anuales de los pensionados se los devolvieran a los autores después de su calificación, no consta en ningún documento que Remacha hubiera enviado *Sinfonía*, aunque sí una «Sinfonía» en el año 1927, que recibió mención honorífica, pero que se trata del *Homenaje a Góngora*: legajo 5-56-2 (Asuntos relacionados con las pensiones concedidas por el Gobierno a través del Ministerio de Estado para disfrutar en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, a artistas pintores, escultores, grabadores, arquitectos y músicos).

²⁹ Véase Larrañaga, «Catálogo razonado del archivo de pensionados de la Academia de Roma», pp. 171-172.

³⁰ Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Documentos II, 57-2/5, Pensionados en Roma, 1926-1928. *Envíos del Pensionado por la Música en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, D. Fernando Remacha*, Archivo de la Real Academia de España en Roma.

Espero que le manden un día de estos las actas de calificación. Le agradeceré que en cuanto pueda me mande el importe de los premios y ayuda del cuarto envío.³¹

En su segundo año en Roma, Remacha consiguió igualmente la mención honorífica por su *Cuarteto de Cuerda*, firmado en 1924 en la localidad italiana de Asolo, donde residía Gian Francesco Malipiero, y del mismo modo en el cuarto año, por la suite *Homenaje a Góngora*, escrita en 1927. Pero para el tema que estamos ahora tratando resultan más relevantes los siguientes documentos. En primer lugar, en marzo de 1926, Fernando Remacha se dirigía al nuevo director de la Real Academia de España en Roma, Miguel Blay.³² Aunque luego volveremos sobre otros asuntos de esta carta, lo importante es que Remacha comunicaba al director de la Academia que temporalmente estaba en casa reponiéndose de una enfermedad. De nuevo, no disponemos de documentación para saber desde cuándo sucedía esta situación, pero sí que se trataba del año académico 1925-1926. En segundo lugar, resulta muy probable que la enfermedad a la que se refería Remacha fuera la misma que certificó el 26 de julio de 1926 el doctor Garbayo Ayala del Colegio de Médicos de Navarra, con residencia precisamente en la localidad navarra de Lecumberri y en la que decía lo siguiente: «padece una hiperdoría gástrica, necesitándose para su curación tres meses de reposo y régimen de alimentación adecuado».³³ De lo que se deduce que dicha carta pudo ser un certificado de ausencia de Remacha de la Academia y, por otra parte, que probablemente el compositor navarro no fuera a Italia durante la primavera de 1926.

Toda esta situación por la que atravesó Remacha podría explicar que no exista documentación sobre los trabajos del tercer año, a pesar de que en 1925 el compositor tudelano firmaba el autógrafo de *Sinfonía* y pudo haber enviado la obra a Italia. Finalmente, la carta de marzo de 1926, ya citada, refleja además una microhistoria en *contrapunto*, teniendo en cuenta la repercusión que tenía en su momento recibir la beca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y considerando lo crucial que fue para Remacha poder conocer al compositor italiano Gian Francesco Malipiero. En esa carta, Remacha reclamaba más libertad para la realización de los trabajos de obligado cumplimiento, así como que dichos trabajos fueran ejecutados,

algo que a su juicio era beneficioso para los compositores, pero también para los jueces, a los que facilitaría su tarea, «parecida ahora a ciegos juzgando de pintura».³⁴

Lo cierto es que Remacha únicamente estrenó en Italia la suite *Homenaje a Góngora*,³⁵ mientras que el resto de algunas de sus composiciones escritas en el período romano hubieron de esperar más años para su estreno o, en el caso de otras como *Sinfonía*, simplemente no se estrenaron.

La edición crítica de la obra se publicó en 1996, realizada a partir de los materiales manuscritos que la familia Remacha cedió en 1988 al Gobierno de Navarra y que fueron depositados en la Biblioteca General de Navarra en Pamplona. Dichos materiales estuvieron en esa institución hasta que en 2017 el departamento de Cultura, Deporte y Juventud del Gobierno de Navarra creó el Archivo de la Música y de las Artes Escénicas de Navarra (AMAEN), ubicado en la propia sede del Archivo General de Navarra (AGN) en Pamplona y lugar en el que se encuentran en la actualidad. Existen dos manuscritos, el de la sinfonía orquestal y otro que consiste en una reducción para dos pianos.³⁶

En el primer movimiento del manuscrito orquestal, Remacha incluye una reducción con una escritura a lápiz más suave, que al comienzo está escrita para dos sistemas y con un desarrollo musical paralelo al del manuscrito orquestal.³⁷ En la página 6 no escribe nada para piano y en la página 7 escribe una reducción armónica sin continuidad que dura hasta la página 9. Ya en la página 10, Remacha deja de escribirla. El siguiente Ejemplo 1 muestra la página 9 (compases 33-34) del primer movimiento del manuscrito orquestal de *Sinfonía*:

³⁴ RAER, Carpeta 09, Remacha, Fernando, Documento 001.

³⁵ Así consta en *Accademia Nazionale Di Santa Cecilia, Gill anni dell'Augusteo, Cronologia del Concerti, 1908-1936*, a cura de Emilia Zaneti, Annalisa Bini e Laura Ciancio, Saggio critico de Alberto Basso (Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1990), p. 162.

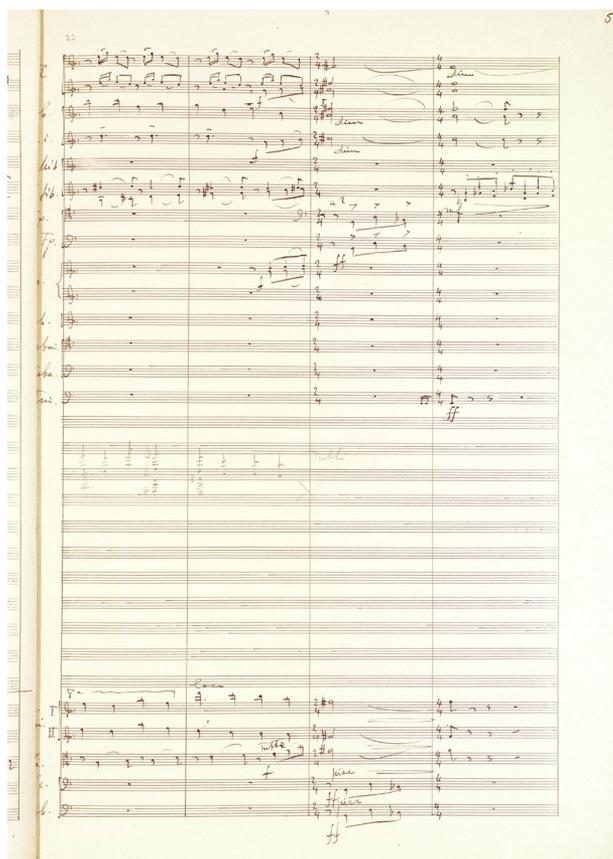
³⁶ AGN-AMAEN, AP-Remacha, Caj. 6, N. 3, partitura general manuscrita de Fernando Remacha, *Sinfonía en tres tiempos* (1925); y AGN-AMAEN, AP-Remacha, Caj. 4, N. 6, partitura reducción a dos pianos de Fernando Remacha, *Sinfonía en tres tiempos* (1925).

³⁷ Para la numeración de las páginas, dado que existen dos tipos de numeración en el manuscrito orquestal, una referida a todas las páginas y otra exclusivamente a los tres movimientos musicales numerados correlativamente, haremos referencia a esta segunda numeración, es decir, la referida a las páginas musicales.

³¹ Real Academia de España en Roma, Archivo (RAER), Carpeta Fernando Remacha, nº 976, *Correspondencia Remacha-Hermenegildo Esteveau*.

³² RAER, Carpeta 09, Remacha, Fernando, Documento 001.

³³ RAER, Carpeta 09, Remacha, Fernando, Documento 002.



Ejemplo 1. *Sinfonía en tres tiempos* de Remacha, primer movimiento (cc. 33-36). AGN-AMAEN, AP-Remacha, Caj.6, N.3, p. 9.

En el segundo movimiento, antes del *Aria*, anota unos pocos compases en los que escribe *Lento* y después comienza la partitura orquestal. Por último, en el tercer movimiento, *Final*, de la partitura orquestal no escribe nada para dos pianos. Por lo tanto, la reducción que acompaña al manuscrito orquestal no está completa y además es diferente en parte a lo escrito en el manuscrito de la reducción a dos pianos. Como ejemplo, en el movimiento central, el *Aria*, Remacha escribió en el manuscrito orquestal algo incompleto para dos pianos y no relacionado ni con lo escrito en el manuscrito orquestal ni con el de la transcripción.³⁸

Probablemente, debió ser un proceso en paralelo el hecho de dejar de anotar una reducción en el manuscrito

³⁸ Remacha, *Sinfonía en tres tiempos*, partitura general manuscrita, p. 40; Remacha, *Sinfonía en tres tiempos*, partitura reducción a dos pianos, p. 17.

orquestal y, en cambio, escribir una transcripción completa en otro manuscrito. Examinado en su globalidad, este último manuscrito reproduce en los dos pianos la partitura orquestal. Únicamente hemos detectado en la partitura pianística una indicación relacionada con la instrumentación de la partitura sinfónica. Efectivamente, en la página 15 del primer movimiento del manuscrito orquestal Remacha utiliza el timbal con la nota re (compases 56-57). Del mismo modo, en la página 7 del manuscrito para pianos curiosamente escribe *timpani*, con lápiz más suave y al lado de la nota sol# en el compás 57. El choque entre re y re# está presente en las dos versiones y ambas partituras devienen en sol#. Lo que resulta más extraño es que Remacha anote en la versión pianística esa indicación y solo esa, ya que el protagonismo de los timbales en la obra no se limita a ese momento.

Los dos manuscritos están fechados en el verano de 1925, por lo que no existe duda de que su escritura fue simultánea. Aunque Antonio Baciero no incluyó en la edición de la obra para piano esta reducción,³⁹ sus palabras son, sin embargo, precisas en este sentido:

[Q]uien se acerque a la reducción a dos pianos de la *Sinfonía en tres tiempos* (fecha el verano de 1925), se encontrará con un porte estético que hace falta santiguarse antes de entrar: impecable en el planteamiento de la transcripción y en una escritura pianística precisa, exacta y algo seca, siempre con su propio juego armónico y contextual.⁴⁰

Por un lado, de las palabras del pianista y organista navarro cabe interpretarse que la partitura para dos pianos fue escrita (pensada) con posterioridad al manuscrito de *Sinfonía*, al referirse a la obra como una transcripción. Y, desde luego, es evidente que el manuscrito para dos pianos se corresponde con el manuscrito orquestal. Por otro lado, la dificultad de ejecución que se encuentra en algunos pasajes puede fundamentar las palabras del intérprete navarro arriba citadas. En este sentido, algunos pasajes en terceras paralelas de la partitura para pianos son incómodos, sobre todo

³⁹ En realidad, en el manuscrito de la obra para dos pianos, Remacha no anotó ningún epígrafe o título que señalara, «Arreglos», «Reducción» o «Transcripción». Al final de la partitura hay una nota que señala «Reducción a dos pianos», pero la letra no se corresponde con la de Fernando Remacha. Por otra parte, si consideramos que *Sinfonía* para dos pianos no solo es ejecutable, sino que tiene sentido artístico, entonces, el concepto de transcripción es más exacto. El propio Baciero utiliza en la cita mostrada ambos términos.

⁴⁰ *Fernando Remacha: Obra completa para piano*, ed. Antonio Baciero (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2008), p. 18.

porque duran bastante tiempo; es el caso, por ejemplo, de los compases 92 a 102, páginas 23-24, del segundo movimiento, compensada en este caso la dificultad por el tempo lento.

Por otra parte, es cierto que hay algunos momentos en los que Remacha reescribe la música, sin borrar lo que había escrito previamente. Así sucede, por ejemplo, al inicio de la página 28 (cc. 66-67) del tercer movimiento (Ejemplo 2), donde añade en el segundo piano el arranque de una nueva melodía, en octavas, que es imposible tocar a la vez que la que estaba escrita anteriormente. Sin embargo, esto afecta únicamente a la duración de dos corcheas, dos notas que por otra parte las podría interpretar el primer piano. El Ejemplo 2 ilustra dicha situación en la partitura para pianos; el Ejemplo 3 muestra esos mismos compases 66-67 del tercer movimiento en el manuscrito orquestal.



Ejemplo 2. *Sinfonía* de Remacha, partitura reducción a dos pianos, tercer movimiento, página 28, donde añadió (cc. 66-67), en el segundo piano, el arranque de una nueva melodía.
AGN-AMAEN, AP Remacha, Caj.4, N.6, p. 28.

Ejemplo 3. *Sinfonía* de Remacha, tercer movimiento, con los cc. 66-67 del manuscrito orquestal para compararlos con los del Ejemplo 2 en la versión para dos pianos.
AGN-AMAEN, AP Remacha, Caj.6, N.3, p. 70.

Algo parecido pasa en el primer movimiento (p. 13, cc. 116-117), donde se añaden unas corcheas en la línea superior —que habitualmente está en blanco y sirve de separación a los sistemas de pentagramas— y que, observando la versión de orquesta, no hacen falta para nada.

Finalmente, la visión de la transcripción como obra no sería ajena a las referencias de compositores que eran cruciales para el compositor navarro en aquella época, como Igor Stravinsky, que escribió y revisó en varias ocasiones *La Consagración de la primavera* para cuatro manos, pero también para dos pianos. Citamos Stravinsky en primer lugar por ser un referencia indiscutible en la estética de Remacha, pero también existen otros ejemplos, como Debussy con *En blanc et noir* (1915) o Ravel con *Valse*, cuya versión pianística es prácticamente con-

The image shows a musical score for two pianos, measures 23-27. The score is written in 4/4 time. The top staff is for Piano 1, and the bottom staff is for Piano 2. The score is divided into two parts. The first part, measures 23-25, shows the 'Tema de fagot' (Bassoon theme) being played by the left hand of Piano 1. The second part, measures 26-27, shows the 'Continúa tema de fagot' (Continuation of the Bassoon theme) being played by the right hand of Piano 2. The score also includes parts for Trompas 1 y 2 (Trumpets 1 and 2) and Trompas 3 y 4 (Trumpets 3 and 4). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ejemplo 4. *Sinfonía* de Remacha, primer movimiento, reducción para dos pianos, cc. 23-27, donde se produce el intercambio del tema del fagot entre los dos pianos (que pasa de la mano izquierda del Piano 1 a la mano derecha del Piano 2).

temporánea de la orquestal, que fue estrenada en 1920. Ambos compositores fueron igualmente referenciales para Remacha en aquellos años.⁴¹

A continuación, mostramos un ejemplo de la relación entre los dos manuscritos de *Sinfonía* que aúna aspectos temáticos y armónicos. Remacha escribe el primer tema del primer movimiento (idea del fagot que comienza en el c. 23, en la partitura orquestal) en la mano izquierda del primer piano (igualmente c. 23 del manuscrito para pianos). A su vez, en la mano derecha del primer piano, el compositor navarro escribe el *contracanto* que realiza la viola, melodía que es en realidad la que genera el desarrollo de los compases siguientes en *Sinfonía* y que en la reducción a dos pianos adquiere más relevancia temática. Como puede observarse en el Ejemplo 4, Remacha intercambia el material temático entre los dos pianos. La mano izquierda del piano primero interpreta el tema del

fagot, pero, a los dos compases, el tema continúa en la mano derecha del piano segundo. A su vez, la mano derecha del piano segundo comienza el pasaje con la idea de las trompas segundas (la-do-sib-la) y con la idea de las trompas terceras y cuartas (re-si-do#-re), lo que enlaza muy bien con el tema del fagot, precisamente en el cambio de piano.⁴²

Por otro lado, observando con detalle el comienzo del primer tema, predominan los contornos melódicos que subrayan los intervalos de tercera (fundamentalmente de tercera menor), diatonismo que choca con la idea de la mano izquierda del piano segundo (compases primero y segundo, trompas en la versión orquestal).

4. ALGUNAS CUESTIONES DE ESTILO DE LA *SINFONÍA* CONTEXTUALIZADAS

En este apartado pretendemos mostrar algunos aspectos estilísticos de la obra comparados, en primer lugar, con otras composiciones de los años romanos durante su estancia en la Real Academia de España en Roma, pero también proyectados en otras obras de diferente época.

La juventud de Remacha cuando escribió *Sinfonía* —en 1925 tenía veintisiete años— se refleja en proce-

⁴¹ Se puede seguir el rastro de Stravinsky en Remacha en los trabajos de Andrés, Palacios y en las notas al CD *Fernando Remacha. Música Sinfónica* realizadas por José Luis Temes. Todos ellos ubican la obra en un concepto neoclásico, con alusiones estilísticas a Stravinsky, con innovaciones en la forma y el tratamiento del ritmo y con un gusto especial por la disonancia, tan propio del compositor navarro durante toda su producción musical. Véase de manera especial Andrés, *Fernando Remacha*, pp. 83-89; y Palacios, *La renovación musical en Madrid*, pp. 366-370.

⁴² En la figura, la transcripción de las trompas en fa está ya realizada.

sos de intertextualidad que denotan la búsqueda de un estilo musical propio, al mismo tiempo que insertado en un contexto generacional. Ello resulta más que evidente entre el *Cuarteto para cuerda* (1924) y *Sinfonía* (1925).

Las siguientes ilustraciones muestran un juego con tres temas que utiliza Remacha en el *Cuarteto de Cuerda* y *Sinfonía*. La similitud entre las melodías, la tonalidad e incluso el hecho de poder unirlas en un todo coherente muestra hasta qué punto Remacha estaba integrado plenamente en las ideas estéticas de su generación, en este caso, con relación a diseños melódicos que abandonaban planteamientos románticos en favor de contornos populares y casi infantiles.⁴³

Mostramos en primer lugar (Ejemplo 5) el primer tema del tercer movimiento del *Cuarteto de Cuerda* (1924):



Ejemplo 5. *Cuarteto de Cuerda* (1924) de Remacha. Primer tema del tercer movimiento (violín).

A continuación (Ejemplo 6), insertamos el primer tema del primer movimiento de *Sinfonía*:



Ejemplo 6. *Sinfonía* (1925) de Remacha, primer movimiento (cc. 23-26, fagot).

Finalmente, mostramos un fragmento (Ejemplo 7) del primer movimiento del *Cuarteto de Cuerda*:



Ejemplo 7. *Cuarteto de Cuerda* (1924) de Remacha. Primer movimiento (cc. 12-14, violín).

⁴³ Palacios, *La renovación musical en Madrid*, p. 304, adopta este término en varias ocasiones. El caso más evidente se constata en su referencia al lenguaje de *Tres piezas infantiles* (1922) de Ernesto Hallfiter. Aunque se trata de una obra para piano, resulta interesante comparar el tema *Marcha* que Palacios (p. 306) incluye en su estudio, con las melodías de Remacha que estamos ilustrando aquí. El parecido evidencia los objetivos comunes que como grupo de compositores asumió el llamado Grupo de Madrid.

El siguiente Ejemplo 8 presenta una reconstrucción en continuidad de los tres temas. Ello muestra, por un lado, las ideas melódicas sencillas, propias de los diversos autores del grupo generacional de Remacha y, por lo tanto, un ejemplo evidente del sentido de pertenencia del compositor navarro a su grupo generacional. Por otro lado, muestra el momento de formación de un joven compositor que en su subconsciente acumula ideas parecidas que se vierten de diferente manera en diversas obras



Ejemplo 8. Secuencia melódica con tres temas similares, sencillos de Remacha.

En el caso de *Homenaje a Góngora* (1927), se trata de una obra más compleja en su proceso compositivo, con referencias a un soneto del poeta cordobés, algo que determina la estructura de la obra, más ceñida a referencias extramusicales. En todo caso, algunos de los diseños propios del *Cuarteto de Cuerda* y de *Sinfonía* surgen también en *Homenaje a Góngora*, como es el caso de la figuración rítmica con puntillo o los contornos melódicos que suben y bajan reiteradamente de manera diatónica, como por ejemplo el que se presenta a partir del compás 48 del primer movimiento en flauta, oboes, celesta y violines.⁴⁴

Dejando a un lado estos ejemplos de intertextualidad, los comienzos de cada uno de los tres movimientos de *Sinfonía* reflejan algunos rasgos propios de toda la producción musical de Remacha. El inicio del primer movimiento muestra cómo Remacha sabe integrar la raíz de la música popular y tradicional con la estilización que los compositores del Grupo de los Ocho reclamaban. Así lo afirmaba Rodolfo Hallfiter: «Nosotros, los compositores del Grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta».⁴⁵ Y así planteó siempre Remacha

⁴⁴ Fernando Remacha: *La Maja Vestida, Alba, Homenaje a Góngora*, Música hispana. Música instrumental, ed. Agustín González Acilu (Madrid: ICCMU, 1995), p. 48.

⁴⁵ Rodolfo Hallfiter, «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27», en *La música en la Generación del 27, homenaje a Lorca, 1915-1939*, ed. Emilio

la estilización de la música tradicional, en obras de concepción abstracta como *Sinfonía* e incluso en aquellas en las que estuvo más supeditado a una estética *regionalista*, composiciones basadas en música tradicional concreta.

En cambio, el comienzo del segundo movimiento de *Sinfonía* muestra un nivel de fantasía muy propio del compositor tudelano, consiguiendo unas texturas musicales muy atractivas al mismo tiempo que impredecibles para una narrativa musical más convencional. Los diseños melódicos más sencillos, o en todo caso predecibles, contrastan con otros momentos en los que se impone la disonancia y la riqueza de texturas orquestales. Esto sucede igualmente en otras obras importantes de Remacha, como el *Cuarteto para cuerda* (1924) o el *Cuarteto con piano* (1933) y de manera especial en sus tempos lentos. Ya en la etapa tudelana, Remacha supo adaptarse a las circunstancias de la posguerra, al mismo tiempo que mantuvo su personalidad de estilo. Como ejemplo, en el Lento del *Concierto para guitarra y orquesta* (1956) evitó una especie de sentimentalismo melódico que enseguida atrapa al oyente y que había calado en la posguerra española de la mano del *Concierto de Aranjez*, una obra absolutamente referencial de la historia de la música española del siglo xx. Salvador Bacarisse, compañero de grupo y amigo de Remacha, ya había escrito el *Concertino para guitarra y orquesta en la menor* en 1952, estrenado en París el 15 de octubre de 1953.⁴⁶ Como señala Heine, Remacha escuchó desde Tudela la grabación de dicho concierto retransmitido el 22 de octubre de ese mismo año por *Radiodiffusion-télévision française* y elogió el concierto de su amigo en una carta dirigida a Bacarisse el 1 de noviembre de 1953.⁴⁷ De manera especial, Remacha se refería a los tiempos segundo y cuarto como los más conseguidos de la obra. Ello resulta sumamente interesante porque en el catálogo de Remacha es difícil encontrar momentos tan melódicos y sentimentales como el de la Romanza de la obra de Bacarisse citada. La comparación en este sentido de los tres movimientos lentos de los tres conciertos comentados, el de Rodrigo, el de Bacarisse y el de Remacha, ofrece una visión clara de la

tensión que siempre amalgama la música del compositor navarro y que ya se reflejaba en el Lento de una obra de juventud como *Sinfonía*. Debemos matizar además que esta característica es común a cualquier tipo de género utilizado por Remacha y a cualquier época de su producción musical. Ya en el mismo año de la composición de *Sinfonía*, Remacha escribió el motete para coro y orquesta, *Quam puchri sunt*, obra de una tensión y expresividad nada complaciente con los oídos del gran público.

Finalmente, el inicio del tercer movimiento de *Sinfonía* muestra un Remacha innovador en el ritmo, convirtiendo este elemento en generador de la forma musical, a través de constantes cambios métricos, utilización de motivos transformados por la irregularidad rítmica y ostinatos que sustentan toda la textura orquestal.⁴⁸ El escaso catálogo de Remacha no permite establecer comparaciones con otras obras orquestales de concepción tan abstracta como esta *Sinfonía*. Después de la guerra civil española, el contexto navarro impuso al compositor tudelano una estética regionalista que constituyó la base de lo que podemos llamar el trío de obras sinfónicas navarras: *Cartel de Fiestas* (1947), una transcripción orquestal de la Suite *Cartel de Fiestas* para piano (1946), la orquestación del baile tradicional de Estella, *Baile de la Era* (1951), y la *Rapsodia de Estella para piano y orquesta* (1958). A pesar de su excelente factura, no encontramos en estas obras una concepción abstracta de la música, más acorde a desarrollar un lenguaje menos explícito en lo que se refiere a las citas de música tradicional. En este sentido, *Sinfonía* se sitúa en el catálogo de Remacha como una obra única, tanto en concepción, como en los años en que permaneció oculta y silenciosa.⁴⁹

5. RECEPCIÓN CRÍTICA

Para este apartado, consideramos importante subrayar que durante la década de los años veinte del siglo pasado, comparado con otros compañeros de grupo, Remacha pasó bastante desapercibido para la crítica musical. La falta de programación de sus primeras obras y su estancia en Roma, desvinculado en cierto modo del contexto madrileño, fueron factores determinantes en este sentido.

Casares (Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986), pp. 38-42, p. 39.

⁴⁶ Véase Christiane Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse* (Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, 1990).

⁴⁷ Christiane Heine, «Fernando Remacha (1988-1984) su despedida de la música», *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 239-243, p. 242.

⁴⁸ Véase Palacios, *La renovación musical en Madrid*, pp. 369-370. En todo caso, esta característica es propia igualmente de otras obras de Remacha, especialmente, las situadas entre 1924 y 1936, es decir, los años romanos y algunas de las obras más relevantes anteriores a la guerra como el *Cuarteto con piano*.

⁴⁹ No consideramos del mismo concepto el *Concierto para guitarra y orquesta* (1955), puesto que el género concierto contiene el espectáculo específico del virtuosismo solista.

Por otra parte, no pretendemos mostrar un inventario exhaustivo de todas las críticas recibidas por Remacha. Al objeto de nuestro trabajo, nos interesa especialmente, analizar la recepción crítica que tuvo lugar con relación al estreno de *Sinfonía* en 2018 y contextualizar esa percepción con una visión global de la crítica musical sobre Remacha. Por esta razón, seleccionamos algunas de las críticas más significativas de su etapa anterior a la guerra, bien para mostrar el retraso de estrenos en su producción musical, bien por tratarse de obras con repercusión mediática o, finalmente, por referirse a obras perdidas, pero de las que tenemos conocimiento gracias a su recepción crítica.⁵⁰ Del mismo modo, mostraremos alguna crítica relevante de los años tudelanos y los años en Pamplona hasta su jubilación y muerte. Ello permitirá establecer los nexos de unión en la recepción crítica de diferentes épocas y proyectar o no dichos tópicos en la recepción de *Sinfonía*.⁵¹

5.1. Primera etapa madrileña (1919-1923)⁵²

5.1.1. *La Maja Vestida* (1919)

Comenzamos esta selección con la primera obra del catálogo del compositor tudelano, el ballet *La Maja Vestida*. El estreno de la obra —aunque no en su totalidad— tuvo lugar en la Exposición Universal de París en 1937, por lo tanto, dieciocho años después de su composición y en plena Guerra Civil Española, contexto nada adecuado para su recepción crítica. No obstante, la revista *Música* (1938) se hizo eco de dicho acontecimiento:

Los programas confeccionados por la comisión organizadora de estos conciertos contenían un vasto exponente de valores: desde las páginas de entronque popular más ca-

⁵⁰ Para hacer esta selección de críticas musicales hemos consultado: Andrés, «Vida y obra de Fernando Remacha», pp. 628-670. Por otra parte, además de lo que es la recepción crítica en prensa, añadimos, en algún caso, la recepción en revistas de música. Aunque se trata de dos medios diferentes, lo hacemos para tratar de contextualizar en cada momento la percepción que se tuvo sobre el compositor navarro.

⁵¹ En todo caso, contamos con una escasa recepción crítica de la obra, al tratarse de un estreno en la Comunidad Foral de Navarra.

⁵² Consideramos la cronología desde la primera composición de su catálogo. En todo caso, en algunas críticas seleccionadas no hay coincidencia con la época de la composición y la de la recepción crítica. El caso más evidente es el de *Sinfonía*, pero hay otros casos que reflejan, como se verá, el retraso de estrenos, el redescubrimiento de obras o simplemente la reiteración de lo ya dicho.

racterísticas, como el preludeo de *La Revoltosa* de Chapi, hasta las finas elaboraciones que conservando una raíz española profunda en sus ritmos —estilizados pero inconfundibles y auténticos—, tratan de emanciparse del folklore. Tales son *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Hallfiter y las *Tres Danzas de la Maja* de Remacha.⁵³

Como puede observarse, es la primera vez que aparece en la recepción crítica de la música de Remacha la estilización de la tradición, una de las ideas más recurrentes sobre su música. Con motivo del día de Navarra, el 3 de diciembre de 2021, la Orquesta Sinfónica de Navarra, dirigida por Jesús Echeverría, interpretó *La Maja Vestida*. Xavier Armendáriz fue lacónico en sus observaciones sobre la obra, limitándose a señalar que «*La Maja Vestida* no es la obra más lograda de Fernando Remacha».⁵⁴

5.1.2. *Alba* (1922)

El poema sinfónico *Alba* (1922) fue estrenado el 10 de noviembre de 1928 por la Orquesta del Palacio de la Música, dirigida por Remacha. Al día siguiente, Adolfo Salazar escribía, en el diario *El Sol*, una crítica al concierto, de la que extraemos las siguientes palabras:

La tercera parte del programa unía dos hombres: uno español, desconocido, junto al de un ruso que fue el poeta de entre sus compañeros: Borodín, buena compañía para Fernando Remacha, uno de los mejores discípulos de Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid, y uno de los últimos «Premios Roma», viejo resquicio de un régimen pedagógico caduco, y que convendría modificar, para bien de los que lo merecieran, en el sentido de que fuese un «Premio de Europa». [...] En Italia, G.F. Malipiero, profundamente nacional, hondo poeta, técnico de alto vuelo, ha sido un ejemplo eficaz para Remacha, que en su poema ayer estrenado muestra que sabe escribir en el tono de su época, sin dejar de decir lo que le canta por dentro; condición neta, sin la cual la música no es más que una «máscara que pasa» como titula a una de sus obras su maestro, y que pasa sin dejar huella. Realizada con cuidado y fervor, la obra de Remacha está llena de dignidad, aunque propenda a la divagación, probable-

⁵³ B., «Música y músicos españoles en el extranjero», *Revista Música*, 1 (1938), p. 53, accesible en *Hemeroteca Digital*, Biblioteca Nacional de España <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=d04ea32e-f0fd-4009-bd38-45a5ca354f2a&t=alt-asc>>.

⁵⁴ Xavier Armendáriz, «Navarra es música», *Diario de Navarra*, 6 de diciembre de 2021.

mente por efecto también de la escasa técnica directorial del joven músico, cuyo talento es realmente estimable.⁵⁵

De la crítica de Salazar subrayamos, en primer lugar, el adjetivo *desconocido*. En segundo lugar, la idea de que Remacha «escribe en el tono de su época» no es del todo ajustada a la realidad. *Alba* fue escrita en 1922 y estrenada en 1928, después de que el compositor navarro pasara por Italia y cambiara en buena parte su estética y estilo compositivo. Así, esta crítica muestra un pequeño desfase contextual entre la escritura de la obra y su estreno y recepción crítica. Adolfo Salazar no se detiene en más aspectos de la obra, más allá de comentar la dignidad que se observa, debemos entender en el «proceso compositivo», al mismo tiempo que una cierta divagación, tan propia, por otra parte, de la reseña del mismo Salazar. Por último, cabe destacar la crítica que Salazar realizaba a los Premios Roma y recordar el documento ya citado aquí en el que Remacha exigía al director de la Real Academia de España en Roma más libertad para la realización de los ejercicios obligados.

Otra crítica de Joaquín Turina buscaba irónicamente en la obra aspectos de un neoclasicismo historicista, probablemente por no considerar que la composición había sido escrita en 1922 y no en 1928, cuando se estrenó. Además, Turina mencionaba referencias de Stravinsky y consideraba a la orquesta monótona en su sonoridad.⁵⁶

Como señala Andrés, una obra como *Alba* (1922) ha sido percibida en la literatura musical como un catálogo de recursos típicamente impresionistas, postimpresionista, atonal o postromántica.⁵⁷ Conviene recordar en este momento las palabras de Pittaluga, ya citadas en este texto, refiriéndose a Remacha como el compositor del grupo más difícil de percibir.

5.2. Años romanos (1923-1927)

5.2.1. *Cuarteto para cuerda* (1924)

Su creación se remonta a 1924, pero su estreno tuvo lugar el 12 de mayo de 1931, una fecha marcada por los acontecimientos de la llamada «quema de conventos», contexto nada adecuado para dicho evento y su repercusión mediática. Catorce años después de su composición, casi de manera simbólica, la Junta Republicana otorgaba

⁵⁵ Adolfo Salazar, «Conciertos/Lasalle. Remacha», *El Sol*, 11 de noviembre de 1928.

⁵⁶ Joaquín Turina, «Conciertos de Orquesta», *El debate*, 13 de noviembre de 1928.

⁵⁷ Andrés, «25 años de la muerte de Fernando Remacha», pp.131-132.

a Remacha, en plena guerra, su segundo Premio Nacional de Música. Nuevamente, el contexto no favorecía en absoluto una lógica repercusión mediática. No obstante, la revista *Música* publicó la partitura y se hizo eco de la obra en la sección destinada a las ediciones del Consejo Central de la Música. La referencia al *Cuarteto de cuerda* fue brevísima y se tradujo a entender esta composición como obra escrita «desde las ventanas que miran a Europa».⁵⁸ Debemos matizar que la referencia a Europa es correcta desde la perspectiva del año en el que fue creada la obra, por su estilo, sus referencias y las propias declaraciones de Remacha cuando recordaba sus inicios en el mundo de la composición: «El padre de un amigo de Bacarisse, que viajaba mucho al extranjero por asuntos de negocios, nos traía las últimas novedades, Satie, Ravel, la vanguardia de entonces, así que Strauss no nos interesaba para nada. [...] Es curioso porque yo por entonces era un devoto de Stravinsky».⁵⁹

5.2.2. *Homenaje a Góngora* (1927)

La recepción crítica de la suite para orquesta *Homenaje a Góngora* está perfectamente detallada por Palacios.⁶⁰ Destacamos aquí que se trata de la obra del compositor navarro con más repercusión mediática de esa época, al mismo tiempo que, como ya hemos señalado, era una obra ya estrenada en Roma. Su estreno en España tuvo lugar en diciembre de 1930. El exceso de técnica frente a una escasa originalidad eran aspectos destacados por José Forns y Adolfo Salazar. Por su parte, Joaquín Turina observaba en la obra una ausencia de «belleza», como consecuencia de los pasajes cromáticos y politonales. Finalmente, Palacios recoge la crítica de Carlos Bosch, más favorable que las otras, destacando la transparencia en una rica y colorida orquestación.

5.3. Segunda etapa madrileña (1927-1938)⁶¹

5.3.1. *Suite para orquesta de cuerda* (obra perdida)

En este caso, nos referimos a una obra perdida de Remacha: la *Suite para orquesta de cuerda*. Tal y como se se-

⁵⁸ José Castro, «Las ediciones del Consejo Central de la Música», *Revista Música*, 4 (1938), p. 42.

⁵⁹ Manuel Hidalgo e Ignacio Aranaz, «Fernando Remacha, un músico para la historia», *Egin*, 20 de diciembre de 1977.

⁶⁰ Palacios, *La renovación musical en Madrid*, pp. 374-375.

⁶¹ Consideramos 1938 como el último año de esta etapa biográfica de Remacha por la concesión del Premio Nacional de Música que el Consejo Central de la Música otorgó a Remacha en ese año por su *Cuarteto de Cuerda* (1924).

ña en una crítica del diario *El Sol*, el estreno tuvo lugar el 20 de enero de 1931. La referencia a la obra de Remacha, así como a una suite de Rosita García Ascot, eran determinadas como composiciones de estética neoclásica actual:

[C]laridad y transparencia. Evocación de formas pasadas, pero poniendo en dicha evocación todos los agrios de ritmo y armonía que exige nuestro oído actual. Desdén al placer fácil y conquista constante de nuevas e insospechadas disonancias. Música pura, en suma, sin infiltraciones literarias o pseudometáforas. Se trata de dos obras bellísimas, de depurado corte melódico, que pronto figurarán sin duda alguna en el repertorio de nuestras orquestas sinfónicas.⁶²

Es evidente que la comparación entre esta crítica y la anterior muestra los debates inherentes a la propia crítica musical, especialmente referido al concepto de belleza. Otro aspecto diferente es la observación referida al «desdén al placer fácil», una actitud constante en la poética del compositor tudelano a lo largo de toda su producción musical.

5.4. Años en Tudela (1939-1957)⁶³

5.4.1. *Cartel de Fiestas* (1947)

Esta composición es una orquestación de la suite para piano *Cartel de Fiestas* con la que Remacha obtuvo el primer premio del concurso de composición organizado por el Ayuntamiento de Pamplona en 1946. El concurso tenía unas bases claramente regionalistas y Remacha realizó una evocación de las fiestas de Pamplona, a partir de citas explícitas de melodías populares como el «Pobre de mí». La versión orquestal fue estrenada en el Teatro Buenos Aires de Bilbao, el 28 de diciembre de 1947, por la Orquesta Municipal de Bilbao. José María Iribarren, paisano y amigo de Remacha, se hacía eco en la revista *Pregón* de dos críticas al concierto citado, la de *La Gaceta del Norte* y la de *Hierro*, críticas en las que se destaca la modernidad de Remacha, la complejidad de la factura de su música y sus grandes cualidades en la composición, al margen de los gustos particulares.⁶⁴ Con posterioridad a este evento y al margen de la grabación realizada por

⁶² R.H., «En Unión Radio. Concierto de música española», *El Sol*, 21 de enero de 1931.

⁶³ Para más detalles sobre el desenlace final de la guerra y la situación de Remacha, véase Andrés, *Fernando Remacha*, pp. 122-125.

⁶⁴ José María Iribarren, «Estreno de Cartel de Fiestas», *Pregón. Revista Gráfica Trimestral*, 15 de mayo de 1948.

José Luis Temes, trabajo ya citado, no había constancia de la reinterpretación de la obra hasta que el 10 de enero de 2019 la Orquesta Sinfónica de Navarra la incorporó enmarcada en el programa de temporada.

Ana Ramírez García-Mina se refería a la obra con estas palabras:⁶⁵

Con Remacha comenzó el concierto de la Orquesta Sinfónica de Navarra en el Auditorio Baluarte. Tras el estreno de *Sinfonía a tres tiempos* del compositor tudelano, brillante y silenciado, la sinfónica continúa guardando en su programa un lugar para la música navarra.

Cartel de Fiestas es una obra de su tiempo, con el rigor en la forma o la mezcla de ritmos y tonalidades del Neoclasicismo, pero que no deja de recordar al julio pamplonés. Los ecos de la txaranga y los txistus en *Chupinazo*, la solemnidad de la *Procesión*, la riqueza de timbres en los *Toros* y, para cerrar, una invención de la *Jota*.⁶⁶

Entendemos en las palabras de Ramírez el reflejo en *Cartel de Fiestas* de ese equilibrio que supo mantener el compositor navarro entre el neoclasicismo de su etapa anterior a la guerra y las imposiciones estéticas de los años cuarenta.

5.4.2. *Juegos* (1949)

Como ya hemos señalado, en buena medida fue la música coral la que permitió a Remacha regresar paulatinamente a la vida musical de Navarra. *Juegos*, cuatro canciones para cuatro y cinco voces mixtas, adquiere especial relevancia desde el punto de vista de la memoria histórica porque Remacha musicaliza cuatro textos de Federico García Lorca. Además, la obra está dedicada al compositor, compañero de grupo y amigo, Salvador Bacarisse. En 1951 la Institución Príncipe de Viana de Navarra editó la obra y en 1952 Francisco Calés se hizo eco de dicha publicación a través de la revista *Música*. Después de hacer un comenta-

⁶⁵ Incorporamos esta crítica no solo por la referencia a *Cartel de Fiestas*, sino también por la alusión al estreno en concierto de *Sinfonía*, «brillante y silenciado», dos adjetivos que reflejan una vez más esta circunstancia de la biografía musical de Remacha, compositor elogiado, premiado, homenajeado, pero también desconocido en buena parte y poco interpretado.

⁶⁶ Ana Ramírez García-Mina, «Remacha, Prokofiev y Schumann: un refugio en común», *Navarra.com*, 14 de enero de 2019 <<https://navarra.elespanol.com/opinion/anaramirez-garcia-mina/remacha-prokofiev-schumann-refugio-comun/20190114105930241312.amp.html>>.

rio detallado de aspectos musicales de las cuatro obras, Calés termina señalando el acierto de Remacha en la elección de los poemas de Lorca y «la sensible compenetración del compositor con el espíritu de los mismos».⁶⁷

5.4.3. *Baile de la Era* (1951)

Esta obra refleja claramente la estética regionalista apoyada por el régimen franquista, subvencionando espectáculos folkloristas como *Duguna*, una estilización de diferentes músicas y danzas tradicionales de Navarra, llevadas al Teatro Gayarre de Pamplona en un acto de folklorismo estético e ideológico evidente.

El crítico musical Alberto Fraile se refería a la orquestación de Remacha de la siguiente forma:

Esas coreografías de muchas danzas populares deben enriquecerse o por el contrario sobran decorados y abórdese la danza abstracta, pero con toda la ortodoxia que exige el que desea que se conserve lo de nuestros padres sin bastardearse, sin corromperse; ahí está un ejemplo magnífico, el de Remacha, que puede abrir amplios horizontes, al que desee, por el contrario, estilizar la danza más popular y llevarla a un espectáculo de la máxima categoría artística.⁶⁸

5.4.4. *Visperas de San Fermín* (1951)

El contexto de la época favorecía la composición de obras religiosas, como estas vísperas litúrgicas, compuestas para el día de vísperas de San Fermín (seis de julio). Al margen del estreno litúrgico, la obra se estrenó como obra de concierto el 9 de abril de 1952 en el Teatro Gayarre de Pamplona. Posteriormente, tuvo lugar su estreno en Madrid. Destacamos las siguientes palabras sobre la obra de uno de los principales críticos de aquellos momentos, Enrique Franco:

En Vísperas hay una entrañable ligazón de servicio religioso, sujeto a exigencias y ciertas fórmulas y deseo de modernidad que en los compositores de la edad de Remacha, un día «niños terribles», ha alcanzado ya postura de madurez. Lo que antes fue buscado con inquietud, con los ojos encandilados en cuanto fuese nuevo, surge ahora sincero y depurado. En fin de cuentas, obediente a mandatos del co-

razón. Sólo así pueden explicarse momentos de tanta belleza como «Laudate Domini» como el «Himno» final: canción clara y decidida, nace envuelta en sutilezas armónicas que parecen productos directos de la inspiración.⁶⁹

Observando la crítica de Franco, resulta obligado destacar en primer lugar el diferente contexto político y cultural de los años cincuenta, respecto a la época anterior a la guerra. No es casualidad que el retorno musical de Remacha a Madrid tuviera lugar a través de una obra litúrgica y de la mano del Orfeón Pamplonés, agrupación por entonces de un prestigio consolidado. El crítico musical de *Arriba* valoraba positivamente que Remacha mostrara una menor inquietud por introducir elementos novedosos en *Visperas de San Fermín*. Este comentario tiene especial interés, habida cuenta que en el concierto se programaba una obra de Cristóbal Hallfiter, compositor representante, al menos en España, de la considerada entonces música de vanguardia. Remacha escribió esta composición desde su posición de comerciante en la ferretería de Tudela, propiedad de su familia, animado por el entonces director del Orfeón Pamplonés, Martín Lipúzcoa a quien dedicó la partitura.⁷⁰ Además, la historia de la génesis de la obra refleja la adaptación a la estética del Motu Proprio de San Pío X, con algún que otro contratiempo.⁷¹ Pero quizás el aspecto más relevante es que Enrique Franco no dudaba en destacar las sutilezas armónicas de la composición vinculándolas directamente con la belleza de la obra.

5.4.5. *Concierto para guitarra y orquesta* (1955)

Tal y como se ha señalado, todo lo relacionado con la génesis del *Concierto* está narrado por Leopoldo Neri. En este momento, interesa citar la carta que Regino Sainz de la Maza escribió a su manager de La Haya, Johan Konig, donde Sainz de la Maza se refería al lenguaje de este concierto con estas palabras: «El lenguaje moderno en que está escrito y la sinceridad y austeridad de su expresión hace que sea una obra llamada a suscitar interés».⁷²

⁶⁷ Francisco Calés, «Fernando Remacha: obras. Ediciones Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1951», *Música. Revista Trimestral de los Conservatorios Españoles*, 1 (Julio-Septiembre, 1952), p. 144.

⁶⁸ Alberto Fraile, «Estreno de Duguna», *El Pensamiento Navarro*, 29 de junio de 1951.

⁶⁹ Enrique Franco, «Radio Nacional presenta un concierto de música española. Clamoroso éxito de la “Antífona” de Cristóbal Hallfiter. Estreno de “Visperas” de Fernando Remacha», *Arriba*, 10 de diciembre de 1952.

⁷⁰ Véase *Fernando Remacha: Visperas de San Fermín*, ed. Marcos Andrés Vierge (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996).

⁷¹ Véase Andrés, *Fernando Remacha*, pp.166-168.

⁷² Neri, «En torno al estreno del Concierto para guitarra y orquesta de Fernando Remacha», p. 261.

En 1996, el *Concierto* fue interpretado por Eugenio Tobalina con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, con José Ramón Encinar a la batuta, en el Teatro Ayala de la capital vizcaína. La crítica del concierto calificaba la obra de Remacha como «moderna para su época —1955—, es brillante resultado de un nacionalismo ilustrado en las mejores fuentes clásicas y tradicionales».⁷³

La calificación de la obra como «moderna para su época» fundamenta una vez más la idea de que Remacha no se anquilosó en un lenguaje conformista con el contexto del momento. A su vez, la idea de equilibrio entre el nacionalismo musical y las fuentes clásicas retrotrae la estética de la obra a los planteamientos de estilización de la tradición que ya eran propios de los años veinte, característicos igualmente de algunos momentos de *Sinfonía*.

5.5. Años en Pamplona (1957-1984)

5.5.1. Cantata para coro y orquesta, *Jesucristo en la Cruz* (1963)

No podíamos dejar en este apartado una de las principales obras de Remacha. Sus valores históricos, estéticos y estilísticos han sido comentados en diferentes lugares por Andrés.⁷⁴ Remacha sorprendió a la sociedad musical española de los años sesenta por el desgarro y sinceridad con los que planteó esta cantata. Las palabras del compositor y crítico musical de *La Vanguardia Española*, Xavier Montsalvatge, son relevantes en este y otros sentidos:

La Cantata de Remacha es de un interés singular. Es la obra de un compositor inteligente que ha sabido evadir toda fórmula y ha creado una música grávida y verdaderamente religiosa sin acudir a las tentadoras recetas del oratorio clásico o del poema romántico. En ella, la inquietud es manifiesta y los hallazgos tanto en el coro como en la orquesta se suceden y mantienen en vilo la atención del que sabe escuchar y que calibra justamente la velocidad

de unos medios de expresión como los empleados por Remacha con la habilidad de un verdadero maestro.⁷⁵

De las palabras de Montsalvatge destacamos en primer lugar la idea de obra singular, vista con perspectiva, única en el panorama musical de aquellos momentos. En segundo lugar, resulta importante la valoración que se hace de Remacha como un compositor inteligente y muy técnico, capaz de crear una música profunda y con tensión, solo apta para un público exigente y adiestrado.

5.5.2. Cuarteto con piano (1933)

Con este cuarteto para violín, viola, chelo y piano, Remacha obtuvo su primer Premio Nacional de Música. *La Gaceta Literaria* se hizo eco del fallo del jurado emitido el 22 de diciembre de 1933, formado por Oscar Esplá, Miguel Salvador, Facundo de la Viña, Joaquín Turina y Salvador Bacarisse. La reseña subrayaba la unanimidad de todo el jurado en la valoración de la obra del compositor tudelano.⁷⁶ Aunque el premio repercutió en la publicación de la obra en 1933,⁷⁷ sin embargo, no tenemos constancia de su estreno antes de la guerra. Por esta razón, incluimos una crítica de esta obra a propósito de un concierto celebrado en Tudela el 21 de diciembre de 1977. Destacamos las siguientes palabras de Pérez Ollo:

Escuchamos solo uno de los dos cuartetos de Remacha, aunque fue precisamente el más necesitado de redescubrimiento, el Cuarteto con piano. [...] El Cuarteto con piano es una obra de su tiempo y esto es a mi juicio, lo mejor que se puede decir. Una obra con influencia por su puesto, pero no un centón o un palimpsesto. Remacha, en su treintena dominaba perfectamente la técnica instrumental, porque había sido músico de orquesta y sabía a conciencia la estética de su época, con absoluto conocimiento de lenguajes y estilos. El Cuarteto es obra seria, pero nunca triste, desgarrada en la tonalidad, pero sin crispación, agria en muchos golpes de arco —sobre todo en las dobles cuerdas— pero lírica y remansada en el piano.⁷⁸

⁷³ Karmelo Errekato, «Variantes del siglo xx», *El correo*, 10 de febrero de 1996. Hemos seleccionado esta crítica escrita con posterioridad a la muerte de Remacha porque no tenemos constancia de recepción crítica relacionada con el estreno y por ser Eugenio Tobalina un intérprete interesado especialmente en la recuperación de la obra. Como referencia, hay que tener en cuenta que la publicación de la obra tiene lugar en 1975 por EMEC y en una segunda edición en 1984.

⁷⁴ Andrés, *Fernando Remacha*, pp. 235-249.

⁷⁵ Xavier Montsalvatge, «La Cantata Jesucristo en la Cruz de Remacha», *La Vanguardia Española*, 3 de abril de 1964.

⁷⁶ Reseña anónima, *La Gaceta Literaria*, 20 de enero de 1934.

⁷⁷ Fernando Remacha, *Cuarteto para violín, viola, violoncello y piano*, partitura general y partichelas (Madrid: Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, 1933).

⁷⁸ Fernando Pérez Ollo, *Diario de Navarra*, 22 de diciembre de 1977.

Una vez más, reaparece en la recepción crítica de la música de Remacha la consideración de obra de época y destacamos de manera especial, la manera particular del compositor navarro en el ejercicio de combinar los pasajes más tensos con otros líricos. Finalmente, Pérez Ollo subraya la necesidad de redescubrimiento de la obra.

5.6. Muerte de Fernando Remacha (1984)

Finalizamos esta selección con una reseña escrita por el desaparecido crítico musical del *Diario de Navarra*, Fernando Pérez Ollo, tras la muerte del compositor navarro. Extraemos las siguientes palabras:

A mí me han llamado siempre la atención dos virtudes en Don Fernando. Una actitud reservada ante el fenómeno musical. No gustaba llamarse músico ni compositor. Se contentaba con presentarse como diletante, un apasionado amante de la música a quien le han gustado lenguajes y estéticas diferentes, y aún contrapuestas, desde el gregoriano a Schoenberg, de Machaut y Dufay a Stravinsky. [...] Pero no se sujetó a nada y su diletantismo no desembocó en movimientos «neo», sino en una solidez y hondura tan ejemplares como la contemporaneidad de su lenguaje personal. La segunda virtud era el reconocimiento de las limitaciones y la austeridad consciente de los medios expresivos. [...] Ese laconismo restalla porque la cualidad más destacada de Remacha es su fuerza dramática, la potencia expresiva de sus obras [...]. Con Remacha tenemos deudas pendientes. Las deudas con un músico se saldan escuchando al menos su obra.⁷⁹

Destacamos, de este epitafio musical, en primer lugar, la independencia estética de Remacha señalada por Pérez Ollo y, añadimos nosotros, la libertad que le llevó a escribir composiciones híbridas desde un punto de vista estilístico, ya desde su segunda obra, *Tres piezas para piano*.⁸⁰ En segundo lugar, las palabras del entonces crítico del *Diario de Navarra* valoraban la fuerza dramática y potencia expresiva de sus obras, expresividad que surge súbitamente y, añadimos nosotros, rompe con la expectativa del oyente. Finalmente, las palabras de Pérez Ollo terminan con las deudas con Remacha: «Las deudas con un músico se saldan escuchando al menos su obra.» Hay que recordar que Remacha fue tres veces Premio

Nacional de Música: en 1933, en 1938 y, ya en la transición, en 1980. Sin embargo, tras su muerte, Pérez Ollo insistía en las deudas pendientes con el músico tudelano. Y como veremos a continuación, la recepción crítica del estreno de *Sinfonía* en 2018 encabeza las reseñas sobre dicho acontecimiento con esta misma idea. Una vez más, *Sinfonía* se convierte en ejemplo de adversidad en la trayectoria creativa de Remacha. En realidad, esas «deudas pendientes» comenzaron a resolverse cuando se inició la investigación sobre la vida y obra del músico tudelano, la edición de su música y la grabación de sus partituras. En este sentido, la producción con el sello DECCA en 1999 de la música de cámara de Remacha por uno de los mejores cuartetos del mundo de aquellos años, marcó sin duda alguna un punto de inflexión en la proyección musical de Remacha en los últimos años.⁸¹ Sin embargo, un proceso de estas características no es rápido y obedece a múltiples factores. Por esta razón, esa idea de reconocimiento y deuda pendiente con Remacha sigue presente en casi cualquier tipo de evento musical relacionado con el compositor navarro que se realice.

6. RECEPCIÓN CRÍTICA DEL ESTRENO DE *SINFONÍA*

A continuación, mostramos la recepción crítica que tuvo *Sinfonía en tres tiempos*. La obra fue interpretada el 8 de noviembre de 2018 por la Orquesta Sinfónica de Navarra, en primer lugar, en el Palacio de Congresos y Auditorio Baluarte de Pamplona y dos días después en el Teatro Gaztambide de Tudela.

Recogemos la crítica de Xabier Armendáriz, colaborador del *Diario de Navarra*, pero también de *El Oído Crítico*, medio digital con más difusión a nivel nacional. La reseña recogida por Armendáriz estaba encabezada por la palabra *reconocimiento*. Reproducimos ahora parte de las palabras de Armendáriz:

Reconocimiento [...]. Fernando Remacha fue un creador con una historia singular. Nacido en Tudela en 1898, estudió en el Conservatorio de Madrid con profesores como Conrado del Campo, y ganó el Premio Italia que le permitió formarse con Francesco Malipiero, el autor italiano más destacado de la nueva generación. Durante la Segunda República, fue un músico importante, obteniendo dos veces el Premio Nacional de Música, pero el final de la Guerra Civil le encontró en una situación poco favorable

⁷⁹ Fernando Pérez Ollo, «Fernando Remacha, el mejor compositor navarro de este siglo murió ayer», *Diario de Navarra*, 22 de febrero de 1985.

⁸⁰ Andrés, *Fernando Remacha*, pp. 59-69

⁸¹ *Fernando Remacha. Música de Cámara*, Brodsky Quartet, Christian Blackshaw (CD, DECCA, 1999).

y, a pesar de que su compromiso con la República había sido menor que el de otros autores que conocieron mejor suerte (García Leoz, por ejemplo), se vio obligado a apartarse del mundo y dedicarse a mantener la ferretería que regentaba su familia. Sólo desde mediados de la década de 1950, cuando recibió la llamada para dirigir el Conservatorio Pablo Sarasate [de Pamplona], Remacha pudo volver a la esfera pública. Algo parecido ha ocurrido con la obra que iniciaba la sesión de esta semana de la Orquesta Sinfónica de Navarra. La *Sinfonía en tres tiempos*, compuesta en 1927, pasaba por ser una de las obras definitorias de la primera etapa de Remacha, pero todavía no se había dado la ocasión para escucharla. En efecto, se trata de una sinfonía de tono neoclásico, con un primer movimiento que recuerda lo que luego fueron las sinfonías posteriores de Stravinsky. La obra no posee el espíritu jovial y alegre del Grupo de Les Six, y tiene sobre todo un tiempo lento que expresa drama y cierta tensión. Todo ello fue muy bien interpretado por una Sinfónica de Navarra muy comprometida bajo las órdenes de un director solvente como Alejandro Posada.⁸²

Las palabras de Armendáriz muestran la idea de reconocimiento o deuda, uno de los tópicos, como ya hemos señalado, de la prensa desde la transición. Se repiten además las calificaciones de compositor neoclásico y curiosamente la referencia a Stravinsky en sus sinfonías posteriores.⁸³ Por último, Armendáriz subraya el tiempo lento (segundo movimiento) que expresa drama y cierta tensión, aspectos recurrentes en la recepción crítica de Remacha.

Por otra parte, Ana Ramírez García-Mina también encabezaba su crítica con la deuda con Remacha. A continuación, García-Mina se refería a *Sinfonía* de la siguiente manera:

El primer movimiento fue como una canción infantil, burlona y festiva. En algunas secciones, las tonalidades de distintas melodías se cruzaban para contrastar con la consonancia y la danza en otras, al modo neoclásico. En el segundo movimiento, una cuerda oscura y con fuerza, unos buenos solos de clarinete, oboe y trompa, condujeron a la rítmica compleja y bien resuelta del último. La Orquesta Sinfónica de Navarra y la batuta de Posada in-

terpretaron con sensibilidad el estreno en concierto de esta pequeña muestra de lo que fue Remacha, saldando así parte de nuestra deuda.⁸⁴

La referencia a la estética neoclásica se mezcla así con una profundidad y fuerza expresiva ya vista en otras críticas que reflejan que Remacha puede ser efectivamente un compositor con distintas tendencias, incluso en la misma obra. La crítica de García-Mina termina con la complicación rítmica, ya resaltada en el estudio de la obra. Por lo tanto, de las dos críticas, destacamos los aspectos comunes: deuda con Remacha, sabor neoclásico y drama o expresividad.

Por último, queremos incidir en las palabras recogidas en el programa digital del concierto. Aunque no están firmadas, podemos entender que dichas palabras son de Alejandro Posada, director de orquesta en el estreno de la obra. Sea como fuere, en dicha página la música de Remacha queda calificada como «siempre sincera y moderna», valoraciones que ya hemos observado en otras críticas comentadas. Además, se considera *Sinfonía* como obra de estética neoclásica.⁸⁵

7. CONCLUSIONES

Concluimos el estudio con una síntesis de las aportaciones que esta investigación añade a la literatura musical sobre Remacha. Dejando a un lado la sinopsis del marco teórico, mostramos, en primer lugar, información sobre el estreno de una obra escrita por Remacha, casi cien años antes. Dicha información se concreta en la recepción crítica en dos medios de comunicación digitales y, por otra parte, la valoración de la obra procedente de la Orquesta Sinfónica de Navarra. Además, aportamos una visión global de la recepción crítica sobre la música de Remacha a partir de una selección de críticas musicales pertenecientes a diferentes períodos de su vida. Ello permite establecer una comparación con lo escrito tras el estreno en 2018 de *Sinfonía*. La metodología utilizada para este apartado —combinando críticas más aproximadas al tiempo de la composición de las diferentes obras con otras de épocas posteriores— permite

⁸² Xabier Armendáriz, «O.S-N-Baluart en «Reconocimiento» a Fernando Remacha», *El oído crítico*. <<https://eloidocritico.com/o-s-n-baluart-en-reconocimiento-a-fernando-remacha/>>, 9 de noviembre de 2018.

⁸³ Esto resulta verdaderamente interesante porque sucede lo mismo con algunas de las sinfonías de Malipiero, como por ejemplo la número 6, «degli archi».

⁸⁴ Ana Ramírez García-Mina, «Una deuda con Remacha», *Navarra.com*, 9 de noviembre de 2021 <<https://navarra.elespanol.com/opinion/ana-ramirez-garcia-mina/una-deuda-con-remacha/20181112100531230817.html>>.

⁸⁵ Alejandro Posada, «Concierto 3 temporada OSN, construyendo», [Programa de concierto], *Fundación Baluarte*, 9 de noviembre de 2021 <<http://baluarte.com/cas/espectaculos-y-conciertos/calendario-de-espectaculos/orquesta-sinfonica-de-navarra-296/fecha=2018-11>>.

trazar los aspectos comunes que se visualizan en la recepción crítica de la música del compositor tudelano.

De todas las críticas extraídas en las páginas anteriores podemos sintetizar sus comentarios en los siguientes apartados. En primer lugar, observamos calificativos sobre Remacha que *a priori* pudieran considerarse positivos, como sincero, digno, singular, inteligente, técnico, dramático, expresivo y profundo en su música. En segundo lugar, encontramos calificaciones que en el contexto de la crítica recogida se ven como negativas, como compositor inquieto, indeciso, poco original y falto de belleza musical. En tercer lugar, destacamos observaciones que tienen que ver con la poética del autor, como moderno, europeo, exigente con lo nuevo, no complaciente con el placer fácil de la escucha musical, transparente, nacionalista estilizado, neoclásico, buscador de una belleza musical o ecléctico.

Observando la recepción crítica de *Sinfonía*, contextualizada en el conjunto de las críticas seleccionadas en este trabajo, podemos determinar que en la actualidad continúa percibiéndose en la música de Remacha una estética neoclásica que no llega a perfilarse claramente porque el resultado sonoro de su música es híbrido o ecléctico. Igualmente, las críticas seleccionadas subrayan el folklorismo estético planteado en la mayor parte de su música, en su primera época tratado a nivel abstracto, en los años tudelanos, reflejo de la ideología del momento. En el caso de *Sinfonía*, este vínculo con la tradición se produce de manera abstracta. A la estética neoclásica y la estilización de la música tradicional, debemos añadir la creación de una obra compleja, técnica, no apta para el placer fácil, rasgos por los que, probablemente, la crítica musical ha considerado a Remacha como un compositor sincero y profundo. La complejidad armónica y textural del segundo movimiento de *Sinfonía* y la riqueza rítmica del tercer movimiento son rasgos de un compositor técnico, complejo, pero también inspirado en su particular fantasía.

Finalmente, pudiéramos añadir que el compositor tudelano ha sido un compositor elogiado por la crítica, al mismo tiempo que posiblemente desencantado por la falta de proyección de su música, tal y como señalaba Fernando Pérez Ollo en las líneas citadas. Obviamente esto último no aparece en las críticas musicales, pero la idea de reconocimiento o deuda con Remacha, tan presente en la prensa especialmente desde los años de la transición española, es algo que convivió con el compositor navarro. En algunas entrevistas, el compositor tudelano interpreta en parte su vida de esta manera.⁸⁶

La segunda aportación de conocimiento que presenta el texto se relaciona con el origen de la obra. Aunque es verdad que, como ya hemos señalado, la literatura musical ofrecía información sobre el contexto de creación de la obra, añadimos ahora que *Sinfonía* se creó en plena soledad, entre Tudela y Lecumberri. Así lo refleja el vacío de documentación sobre la obra en la Real Academia de España en Roma y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. A este hecho, aportamos que *Sinfonía* se muestra como la única obra sinfónica de Remacha conservada de carácter abstracto y por el momento la última obra estrenada de su catálogo. Además, el estudio incide en la relación entre el manuscrito orquestal de la obra y la transcripción para dos pianos de la misma. Aunque no se trataba aquí de hacer un comentario exhaustivo sobre ambas partituras, más propio de un trabajo de edición, podemos afirmar que la partitura pianística se corresponde con la partitura orquestal y, además, que aquella es ejecutable.

La tercera aportación del estudio se concreta en el análisis de *Sinfonía* orientado a contextualizar la obra con otras de la época, pero también con composiciones de diferentes momentos de su vida. Para el primer propósito, el análisis de procesos intertextuales ha resultado sumamente interesante, ya que ha mostrado la juventud de un artista que —enmarcado en un grupo de compositores— busca su propio estilo. El reconocimiento de algunos rasgos de estilo en obras de esta primera época confirma la coherencia de Remacha como autor. Después de la guerra, el retroceso estético que aquella situación ocasionó no impidió que Remacha siempre fuera coherente con su forma de escribir, llegando incluso con *Jesucristo en la Cruz* a una evolución que sorprendió a las generaciones más jóvenes. Quizá por eso uno de los tópicos recurrentes de la crítica musical fuese la sinceridad y dignidad que el compositor tudelano siempre mostró a través de su música. En todo caso, esto que ya fue reconocido por la literatura musical se refleja ahora en la recepción crítica de una obra singular por su historia y vigencia, su silencio y su «estreno silenciado».

Con todo lo expuesto, ni la recepción crítica, ni la revisión del marco teórico y los documentos vinculados al estudio de la obra —ni por supuesto el análisis musical— ofrecen información sobre si Remacha intentó en algún momento estrenar *Sinfonía* y si no lo hizo, la razón de ello resulta un enigma. Tal y como pudo apreciarse en el estreno en Pamplona, la factura técnica de la obra, su expresividad sonora y contemporaneidad hacen de *Sinfonía en tres tiempos* una composición enmarcada plenamente en el contexto creativo de su época. Solamente el tiempo establecerá si consigue hacerse un hueco en la programación de diferentes orquestas sinfónicas.

⁸⁶ Andrés, *Fernando Remacha*, pp. 257-271.

ANEXO I. SELECCIÓN DE CRÍTICAS MUSICALES⁸⁷

Composición	Recepción crítica	Observaciones significativas
B., «Música y músicos españoles en el extranjero», <i>Revista Música</i> , 1 (1938), p. 53. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, edición facsímil.	Primera etapa madrileña, <i>La Maja Vestida</i> (1919).	Estilización fina y profunda del folklore.
Xabier Armendáriz, «Navarra es música», <i>Diario de Navarra</i> , 06/12/2021.	Primera etapa madrileña, <i>La Maja Vestida</i> (1919).	Compositor neoclásico. Menos valor en el conjunto de su obra.
Adolfo Salazar, «Conciertos/Lasalle. Remacha», <i>El Sol</i> , 11/11/1928.	Primera etapa madrileña Poema Sinfónico <i>Alba</i> (1922).	Artista desconocido, obra de su época y divagatoria.
Joaquín Turina, «Conciertos de Orquesta», <i>El debate</i> , 13/11/1928.	Primera etapa madrileña Poema Sinfónico <i>Alba</i> (1922).	Neoclasicismo historicista, obra con referencias a Stravinsky y monótona en su sonoridad.
José Castro, «Las ediciones del Consejo Central de la Música», <i>Revista Música</i> , 4, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, edición facsímil, 1938, p. 42.	Años romanos <i>Cuarteto de Cuerda</i> (1924).	Obra con referencias de Europa.
José Forns, «La música y los músicos. Conciertos», <i>El Heraldo</i> , 18/12/1930.	Años romanos <i>Homenaje a Góngora</i> (1927).	Obra no personal.
Adolfo Salazar, «Hans Weisbach en la Orquesta Sinfónica», <i>El Sol</i> , 18/12/1930.	Años romanos <i>Homenaje a Góngora</i> (1927).	Excesiva técnica y falta de originalidad. Referencias a Stravinsky.
Joaquín Turina, «Orquesta Sinfónica», <i>El Debate</i> , 18/12/1930.	Años romanos <i>Homenaje a Góngora</i> (1927).	Progreso técnico pero ausencia de belleza.
R.H., «En Unión Radio. Concierto de música española», <i>El Sol</i> , 21/01/1931.	Segunda etapa madrileña <i>Suite para orquesta de cuerda</i> (obra perdida).	Claridad y transparencia, evocación de formas pasadas, desdén al placer fácil y obra bellísima.
Ana Ramírez García-Mina, «Remacha, Prokofiev y Schumann: un refugio en común», <i>Navarra.com</i> (14/01/2019) Recuperado de < https://navarra.elespanol.com/opinion/ana-ramirez-garcia-mina/remacha-prokofiev-schumann-refugio-comun/20190114105930241312.amp.html >.	Años tudelanos <i>Cartel de Fiestas</i> , versión orquestal (1947).	Obra de su tiempo. Neoclasicismo a la vez que ecos de la música tradicional pero estilizada.
Francisco Calés, «Fernando Remacha: obras. Ediciones Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1951», <i>Música. Revista Trimestral de los Conservatorios Españoles</i> , (Julio-Septiembre, 1952), p. 144.	Años tudelanos <i>Juegos</i> (1949).	Acierto en la elección de los poemas de Federico García Lorca y sensible penetración del compositor con el espíritu de los mismos.
Alberto Fraile, «Estreno de Duguna», <i>El Pensamiento Navarro</i> , 29/06/1951.	Años tudelanos <i>Baile de la Era</i> (1951).	Folklorismo artístico. Estilización adecuada del folklore.
Enrique Franco, «Radio Nacional presenta un concierto de música española. Clamoroso éxito de la “Antífona” de Cristóbal Hallfter. Estreno de “Vísperas” de Fernando Remacha», <i>Arriba</i> , 10/12/1952.	Años tudelanos <i>Vísperas de San Fermín</i> (1951).	Menor inquietud por la novedad. Sutilezas armónicas vinculadas con la belleza de la obra.
Karmelo Errekato, «Variantes del siglo XX», <i>El correo</i> , 10/02/1996.	Años tudelanos <i>Concierto para guitarra y orquesta</i> (1955).	Moderna para su época. Nacionalismo ilustrado.

⁸⁷ Al igual que en las páginas anteriores, este cuadro toma en cuenta la cronología de composición de la obra comentada y en ocasiones combina críticas de época con otras posteriores

Composición	Recepción crítica	Observaciones significativas
Xabier Montsalvatge, «La Cantata Jesucristo en la Cruz de Remacha», <i>La Vanguardia Española</i> , 03/04/1964.	Años en Pamplona <i>Jesucristo en la Cruz</i> (1963).	Compositor inteligente, inquieto, verdadero maestro.
Fernando Pérez Ollo, <i>Diario de Navarra</i> , 22/12/1977.	Años en Pamplona <i>Cuarteto con Piano</i> (1933).	Necesidad de redescubrimiento, obra de su tiempo, desgarrada en la tonalidad y a la vez lírica.
Fernando Pérez Ollo, «Fernando Remacha, el mejor compositor navarro de este siglo murió ayer», <i>Diario de Navarra</i> , 22/02/1984.	Muerte de Fernando Remacha «Epitafio crítico», tras la muerte de Fernando Remacha.	Independencia estética, lenguaje ecléctico, fuerza dramática y expresiva de sus obras.
Xabier Armendáriz, «O.S-N-Baluarto en “Reconocimiento” a Fernando Remacha», <i>El oído crítico</i> (09/11/2021). Recuperado de < https://eloidocritico.com/o-s-n-baluarto-en-reconocimiento-a-fernando-remacha/ >.	Actualidad <i>Sinfonía en tres tiempos</i> (1925).	Compositor neoclásico, con referencias a Stravinsky, y con expresión de drama y tensión.
Ana Ramírez García-Mina, «Una deuda con Remacha», <i>Navarra.com</i> (09/11/2021), recuperado de < https://navarra.elespanol.com/opinion/ana-ramirez-garcia-mina/una-deuda-con-remacha/20181112100531230817.html >.	Actualidad <i>Sinfonía en tres tiempos</i> (1925).	Neoclasicismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andrés Vierge, Marcos, ed. *Fernando Remacha Villar: Sinfonía a tres tiempos*. Música hispana. Música instrumental. Madrid: ICCMU, 1996.
- _____. *Fernando Remacha Villar: Vísperas de San Fermín*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996.
- Andrés Vierge, Marcos. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Música hispana. Textos. Biografías. Madrid: ICCMU, 1998.
- _____. «25 años de la muerte de Fernando Remacha». *Cuadernos de música iberoamericana*, 18 (2009), pp. 121-134.
- _____. «Preludio para guitarra de Fernando Remacha Villar: un ensayo de síntesis entre la tradición y la modernidad». En *Allegro Cum Laude, Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez. Madrid: ICCMU, 2014, pp. 399-406.
- _____. «Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (1898-1984)». *Anuario Musical*, 70 (2015), pp. 193-210.
- B. «Música y músicos españoles en el extranjero». *Revista Música*, 1 (1938), p. 53, accesible en *Hemeroteca Digital*, Biblioteca Nacional de España <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=d04ea32e-f0fd-4009-bd38-45a5ca354f2a&t=alt-asc>>.
- Baciero, Antonio, ed. *Fernando Remacha Villar. Obra completa para piano*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2008.
- Cascudo, Teresa y María Palacios, eds. *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla: Doble J, 2012.
- Gembero, María. «La música medieval de Navarra y las canciones del rey Teobaldo I a través de la colaboración entre Higinio Anglés y Fernando Remacha (1968-1969)». En *La cultura en la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, audiencia*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2014, pp. 201-246.
- _____. «Los comienzos de las Semanas de Música Antigua de Estella (1967-1971)». En *Stella Splendens: 50 aniversario de la Semana Antigua de Estella*, coordinado por Mar García. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2019, pp. 110-183.
- González Acilu, Agustín, ed. *Fernando Remacha: La Maja Vestida, Alba, Homenaje a Góngora*. Música hispana. Música instrumental. Madrid: ICCMU, 1995.
- Halffter, Rodolfo. «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27». En *La música en la Generación del 27, homenaje a Lorca, 1915-1939*, editado por Emilio Casares. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, pp. 38-42.
- Heine, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Biblioteca de Música Española Contemporánea. Madrid: Fundación Juan March, 1990.

- _____. «Fernando Remacha (1888-1984) su despedida de la música». *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 239-243.
- _____. «El magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: el caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, editado por Javier Suárez Pajares. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-132.
- Larrañaga, Patxi. «Catálogo razonado del archivo de pensionados de la Academia de Roma. Promoción 1923-1927». En *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, coordinado por María Teresa Cruz Yabar. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 164-173.
- _____. «Poderoso silencio. Trayectoria vital y musical de Fernando Remacha (1898-1984)». En *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, coordinado por María Teresa Cruz Yabar. Madrid: Libro de la Exposición: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, pp. 158-164.
- Moreda, Eva. *Music Criticism and Music Critics in early Francoist Spain*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Neri, Leopoldo. «En torno al estreno del Concierto para guitarra y orquesta de Fernando Remacha». En *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cincuenta*, editado por Javier Suárez Pajares. Valladolid: Sitem-Glares, 2007, pp. 245-263.
- _____. «Preludio para guitarra de Fernando Remacha, c.1930». En *Nueva creación musical en memoria de Fernando Remacha Villar (1898-1984)*, editado por Marcos Andrés. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2010, pp. 27-48.
- _____. ed. *Son y bailete para guitarra (1955). Fernando Remacha (1898-1984)*. Valencia: Piles Editorial de Música, 2009. [ISMN 9790350504617].
- Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.
- Posada, Alejandro. «Concierto 3 temporada OSN, construyendo». *Fundación Baluarte*, 9 de noviembre de 2021 <<http://baluarte.com/cas/espectaculos-y-conciertos/calendario-de-espectaculos/orquesta-sinfonica-de-navarra-296/fecha=2018-11>>.
- Remacha, Margarita. *Fernando Remacha. Una vida en armonía*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996.
- Salazar, Adolfo. *Sinfonía y ballet. Idea y gesto en la música y danza contemporáneas*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- Suarez Pajares, Javier, ed. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

DISCOGRAFÍA

- Remacha, Fernando. *Fernando Remacha. Música de Cámara*. Brodsky Quartet, Christian Blackshaw. CD DECCA, 1999.
- _____. *Fernando Remacha. Obra sinfónica completa*. Orquesta Filarmónica de Málaga, dirección y notas de José Luis Temes. CD VRS 2082 - Verso, 2010.

Recibido: 08.12.2021

Aceptado: 22.07.2022