

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN  
MÚSICA

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA  
CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO  
TECNOLÓGICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

*Nicanor Zabaleta en el ámbito cultural español de la  
preguerra civil y su contribución a la proyección mundial  
del arpa como instrumento solista de 1927 a 1934.*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN MÚSICA  
(INTERPRETACIÓN) PRESENTA:

EDMUNDO RICARDO CAMACHO JURADO

DIRECTORA DE TESIS: DRA. EVGUENIA ROUBINA MILNER

OCTUBRE DE 2005



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi abuelo Ricardo Jurado Olivares,  
quien siempre le cantó a la vida y  
me inculcó el amor por el otro, los libros,  
el trabajo y la honestidad.  
A la memoria de Refugio Barranco Reynoso,  
por sus enseñanzas, cuidados y cariño.  
Los voy a extrañar.

A las comunidades indígenas bases de apoyo del  
Ejército Zapatista de Liberación Nacional, quienes  
no se rinden ni se venden y, con su resistencia y práctica ética,  
día a día siembran la semilla de un México diferente.

## AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que tendría que agradecer sus opiniones, consejos, sugerencias, apoyos, impulsos... y sin duda algunas escapan a la memoria, por lo que de antemano pido su comprensión.

En primer lugar quiero agradecer a María Eugenia Jurado, por su enorme e incondicional apoyo, por su ejemplo de persona íntegra y tesón. A Camilo y Jesús, por su hermandad, paciencia, alegrías, tristezas, compromisos y músicas compartidas.

Quisiera agradecer también a Mariana por el amor nuestro y por los momentos, sueños y músicas por hacer.

También quisiera agradecerle a Refugio Irene y a César; a Ricardo y Carlos Jurado; a Carlos Mora y Rocío Jurado. Cuando he necesitado de ellos ahí han estado. Por los momentos especiales a Dení, Darío, Carlos, Ricardo, Ester Amanda, Rodrigo, Gabriel, Leonardo, Karla, Carlitos, Ledia, Ricardo Alberto, Penélope, Val, Sofi y Ligia.

A Israel, Miquel, Román, Mara, Andrea Marichal, Andrea Moysén, Andrea del Villar, Homero, Miriam, Benjamín, Liz, Rodrigo, Tere y Rosi, por su entrañable amistad.

A Isis, Toño, Mainer, Miquel i Ester y Eva por su hospitalidad.

A Sandra, Lucía, Chupis, Cristina, Pavel y Federico, por ser esa otra y nueva familia.

A Karina por el tiempo que hicimos juntos y por su generosa ayuda para completar las búsquedas hemerográficas en Donosti. *Mila esker.*

A Soledad González y Carlos Marichal por su impulso y apoyo para realizar el trabajo de campo en Estado español.

Es importante para mí darle las gracias a algunos profesores que contribuyeron a mi formación de manera significativa: Néstor Castañeda (+), Henrique González Casanova (+), Julio del Río Reynaga (+), Lidia Tamayo, Berenice Mejía y Alberto Dallal.

A la UNAM, por posibilitar el engrandecimiento espiritual de miles de jóvenes mexicanos a través de la educación laica y gratuita. Al Programa de Maestría y Doctorado en Música y al PAPIIT.

De manera especial quiero agradecer a mi tutora, la Dra. Evguenia Roubina Milner, por sus valiosas enseñanzas. La guía y conceptos aportados para la realización de este trabajo, la lectura sesuda y crítica de los borradores fueron fundamentales en la consecución de esta tesis.

Agradezco profundamente a la Dra. Consuelo Carredano Fernández por sus atentas revisiones, comentarios agudos y edificantes, por sus sugerencias y múltiples préstamos bibliográficos y por compartir sus contactos y experiencia para la búsqueda en los archivos de Madrid y *Euskal Herria*.

A la Dra. María de los Ángeles Chapa Bezanilla, por sus recomendaciones para mejorar este trabajo y por el apoyo que institucionalmente brindó, como coordinadora del Posgrado en Música de la UNAM, para realizar pesquisas académicas en el Viejo Continente.

Al Dr. Roberto Kolb Neuhaus, que con su mirada crítica y sugerencias para este trabajo me ha mostrado novedosas ventanas para la realización de futuras investigaciones musicológicas.

A Baltazar Juárez Davila, por su disposición y empeño en compartir su sabiduría como intérprete y músico.

Al pianista Ernesto Aboites, querido amigo y sostén musical.

A Judith Ortega, Lourdes González, Yolanda Acker, José Carlos Gosálvez, Eva Jiménez Manero y Elena, por su guía y auxilio en el trabajo de recolección de datos en los archivos madrileños del Instituto Complutense de Ciencias Musicales y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

A Jon Bagüés y Pello Leñena por las facilidades para consultar los documentos guardados en el Archivo Vasco de Música (ERESBIL) y a Jaione Lizarazu y Mark Barnés por su apoyo.

A los trabajadores, técnicos y bibliotecarios de estos archivos y centros de investigación, así como de la Biblioteca Nacional de España, del Archivo y la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes de Madrid, del Centro de Documentación de la Fundación García Federico Lorca de Madrid, la Hemeroteca de la Biblioteca Central de San Sebastián y de la *Médiathèque de la Cité de la Musique* (París).

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
Antecedentes del arpa de pedales.	
1.1 El arpa de pedales en los escenarios de Europa entre la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras dos décadas del XX	5
1.2 La difusión del arpa de pedales en España entre 1789 y 1925	20
1.2.1 La importación y construcción de instrumentos	20
1.2.2 Las arpistas y los centros de enseñanza	28
1.2.3 Métodos utilizados en el Conservatorio de Madrid	41
1.2.4 Repertorio y contextos de ejecución	45
CAPÍTULO II	
La formación musical de Nicanor Zabaleta y su labor artística entre 1928 y 1934	
2.1 Formación y estudios musicales	57
2.2 Conciertos y recitales en el País Vasco, París y Madrid: el quehacer interpretativo de Zabaleta visto por la crítica musical parisina, donostiarra y madrileña	72
2.2.1 Zabaleta visto por la crítica musical	74
2.2.2 Zabaleta visto por algunos poetas e intelectuales de la Generación del 27	108
2.3 Las audiciones para ocupar la plaza de profesor de arpa en el Conservatorio de Madrid y el alejamiento de Zabaleta del quehacer pedagógico	114
CAPÍTULO III	
Contribuciones iniciales de Nicanor Zabaleta al desarrollo y difusión del repertorio del arpa moderna (1927-1934).	122
3.1 Los folletos promocionales, los programas de concierto y el repertorio de Zabaleta	123
3.1.1 Obras para arpa sola	126
3.1.2 Obras para arpa y orquesta	134
3.1.3 Obras para música de cámara	136
3.2 Obras compuestas para Zabaleta entre 1930 y 1934	137
3.2.1 <i>Images</i> para arpa sola op. 35 de Marcel Tournier	138
3.2.2 Obras compuestas para el Trío de cámara	139

CONCLUSIONES	142
BIBLIOGRAFÍA	145
HEMEROGRAFÍA	150
MATERIALES DE ARCHIVO	162

## INTRODUCCIÓN

Desde tiempos inmemoriales el arpa ha sido parte de las expresiones musicales del hombre. En esa larga historia ha existido una amplia variedad de arpas, producto de cambios, adaptaciones e innovaciones técnicas a los que el instrumento ha sido sometido para responder a las necesidades estéticas de las sociedades que la han empleado y que le han permitido mantenerse vigente hasta el día de hoy. El tipo de arpa al que hace referencia esta investigación es el arpa de pedales que vivió en el siglo XX un momento crucial de su evolución. En este período mejoró, no sin dificultades, su situación artística y la poca valoración social en que a la sazón se le tenía en el mundo occidental hasta llegar a convertirse en un instrumento solista. En este estado de cosas influyeron varios factores: cambios sociales, modificación en los ámbitos del ejercicio musical, transformaciones en las prácticas interpretativas, aparición de organismos musicales donde se empleaba el arpa, puesta al día del repertorio, y, el cambio de las mentalidades en torno del instrumento. Por otra parte, el surgimiento de una infraestructura educativa pública abrió los resquicios que le permitieron a la creciente clase media cultivarse y acceder a centros de enseñanza musical. Como resultado de ello, el estudio y la difusión de instrumentos que, como el arpa, anteriormente habían estado reservados a los integrantes de las élites económicas, ampliaron su espectro social.

A su vez, la creación de organismos culturales, tales como sociedades promotoras de conciertos sinfónicos y de música de cámara, abrió nuevos espacios para el quehacer musical en los que el arpa fue incluida, lo que le permitió a este instrumento salir del

ámbito del salón en el que tradicionalmente había estado circunscrita su principal actividad. Ello, aunado a las novedosas propuestas estéticas de *fin de siècle*, inició un proceso de renovación del repertorio, lo que le permitió al arpa ir más allá de la añoranza decimonónica de las romanzas y arias de ópera, corpus musical en el que se le había encasillado.

La expansión de la oferta cultural se reflejó también en una nueva forma de preparación de los artistas, quienes tuvieron la posibilidad de cultivarse intelectualmente y ampliar su horizonte creativo, lo que se manifestó en las novedosas propuestas artísticas que plantearían. De esta manera, en España se dio el surgimiento de un nuevo grupo de músicos con una visión distinta del quehacer del intérprete. Uno de ellos fue Nicanor Zabaleta.

A pesar de ser una figura fundamental en el resurgimiento del arpa, hasta ahora no se había hecho una sistematización de la información sobre la vida de Zabaleta y de su lucha por situar al arpa al mismo nivel que otros instrumentos solistas. La presente investigación se centra en los primeros años de la actividad del arpista en España, cuando el joven músico llevaba a cabo sus primeros intentos por situar al arpa a una nueva dimensión estética. Este propósito explica que la labor de solista del arpista vasco desde entonces se diferenciara radicalmente de lo que hasta ese momento se había hecho con el arpa en España y el mundo. Con el fin de hacer del arpa un instrumento solista, para él fue necesario fomentar la apertura de nuevos espacios para desarrollar su actividad de concertista y también cultivar el interés de un público no habituado a asistir a recitales de arpa.<sup>1</sup> Consciente de los

---

<sup>1</sup> Esta situación se hizo patente en 1929 cuando, para actuar en París en 1929, Zabaleta haya tenido que pagar de su propio bolsillo la renta de los espacios para sus presentaciones públicas. Contrario a lo que pudiese pensarse, esta situación no fue exclusiva de los años en que inició su carrera, sino que se repitió en varios momentos, incluso cuando el arista contaba ya con una trayectoria importante.

obstáculos que enfrentaba se esforzó para superarlos y lograr formar un currículum que en el futuro le abriera las puertas de otros centros musicales.

A partir del análisis de la información documental y hemerográfica en su mayoría inédita, recopilada durante la investigación dedicada a las etapas iniciales de la vida y la trayectoria artística de Nicanor Zabaleta, el presente trabajo busca probar que el músico vasco fue una figura clave para el desarrollo del arpa y que su personalidad artística inspiró la creación de un repertorio que permitió dar a este instrumento un nuevo realce.

El corpus documental de esta tesis, que integra fuentes primarias y fehacientes, que dio sustento a las ideas expresadas por este autor, fue recopilado en los fondos históricos del *Musikaren Euskal Artxiboa* (Arhivo Vasco de la Música), la Biblioteca y el Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca y la Hemeroteca Nacional de España, el Archivo y la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes de Madrid, el Centro de Documentación de la Fundación García Federico Lorca de Madrid, la Hemeroteca de la Biblioteca Central de San Sebastián, la Hemeroteca Municipal de Madrid y el Archivo Manuel de Falla de Granada.

El primer capítulo de este trabajo se dedicará a recuperar la información sobre el desarrollo del arpa en el escenario cultural europeo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y hasta las primeras dos décadas del siglo XX, haciendo énfasis en su situación en España.

En el segundo capítulo se abordarán las etapas de formación artística y humanística de Nicanor Zabaleta y los inicios de su carrera musical en Francia y España. Con base en la información recuperada se hará una reconstrucción de lo que fue su actividad artística en estos años, se harán patentes los esfuerzos del intérprete vasco por insertar el arpa de pedales en el contexto cultural de la España de la Edad de Plata y se hará saber la manera

en que éstos fueron recibidos por la crítica y por los artistas e intelectuales españoles de la época.

El tercer y último capítulo pondrá a la vista las obras que de 1927 a 1934 integraron los programas de conciertos de Zabaleta, información que proyectará una nueva luz sobre las innovaciones en el repertorio del arpa propuestas por este intérprete.

# CAPÍTULO I

## Antecedentes del arpa de pedales.

### 1.1 El arpa de pedales en los escenarios de Europa entre la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras dos décadas del XX.

Los cambios en la construcción y estructura del arpa que se iniciaron en el barroco obedecieron al creciente aumento de cromatismos en la música.<sup>2</sup> Las maneras que se idearon para permitirle al arpa realizar cromatismos fueron diversas. En Italia se inventó el *arpa doppia*, que tenía una doble hilera de cuerdas paralelas; en España se creó el arpa de dos órdenes, en la cual sus dos filas de cuerdas se cruzaban; en Irlanda se construyeron arpas dobles y triples.<sup>3</sup>

Las fuentes mencionan generalmente que fue el laudero bávaro Simon<sup>4</sup> Hochbrucker,<sup>5</sup> nacido en Donauwerth a finales del siglo XVII y muerto hacia 1763,<sup>6</sup> quien, en 1720, ideó el primer mecanismo de pedales que se aplicó al arpa,<sup>7</sup> lo que hizo posible la alteración instantánea de la cuerda medio tono por arriba de la afinación original, sin que fuese necesario que el ejecutante dejase de tocar con la mano izquierda para realizar esos

---

<sup>2</sup> Joan Rommer *et al.*, “Harp. V. 1 Europe and the Americas”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 896-899; Cristina Bordas Ibáñez, “Harp. V. 5 Multi-Rank Harps in Europe outside Spain”, en *ibid.*, pp. 902-908.

<sup>3</sup> Otras maneras de hacer cromatismos fue la presión de la cuerda con los dedos y la utilización de orquillas colocadas en el cuello del arpa, las cuales al ser accionadas manualmente alteraban medio tono la afinación de una cuerda. Estas técnicas para hacer cromatismos en la actualidad siguen siendo usadas por algunos arpistas populares de México, Paraguay y del Llano colombiano y venezolano (véase Fernando Guerrero Briceño, *El Arpa en Venezuela*, Caracas: 1999).

<sup>4</sup> Como bien lo señala Roslyn Rensch, al referirse a Hochbrucker las fuentes omiten el nombre, sin embargo la autora cree que se trata de Simon (1699–ca. 1750), hijo de Jacob, quien tocaba el arpa en Viena en 1728 o 1729. Durante sus giras por Leipzig –donde al parecer conoció a J. S. Bach–, Brunswick, Bruselas y París, introdujo y dio a conocer su instrumento (véase Roslyn Rensch, *Harps and Harpist*, Bloomington: Indiana University Press, 2007, p. 133).

<sup>5</sup> Madmoiselle De Genlis, citada por A. Blondel, le atribuye el mérito de la aplicación de los pedales al arpa a un constructor francés de nombre Gaifre (véase Alfred Blondel, “La harpe et sa facture”, en Lionel de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, t. II, París: Librairie Delagrave, 1925, p. 1929).

<sup>6</sup> René Vannes, *Essai d'un Dictionnaire Universel des Luthiers*, París: Librairie Fischbacher, 1932, p. 165.

<sup>7</sup> A. Blondel, *op. cit.*, p. 1929; Emmanuelle Guelfucci, “La naissance de ‘école française de la harpe’”, *Harpa*, núm. 12, invierno de 1993, p. 11; Alphonse Hasselmans, “La harpe et sa technique”, en Lionel de la Laurencie (dir.), *op. cit.*, p. 1935; R. Vannes, *op. cit.*, p. 165.

cambios. Este nuevo instrumento fue introducido en Francia por el arpista alemán Georg Adam Goepfftert<sup>8</sup> en el transcurso de sus presentaciones en el *Concert Spirituel* de París en mayo de 1749.<sup>9</sup> Es el arpa, conocida como de movimiento simple, pronto conoció un éxito inusitado entre la nobleza y la naciente burguesía, lo que llevó a los *luthiers* de París a construir arpas con ese mecanismo, que fue perfeccionado a través de mejoras técnicas.<sup>10</sup>

En un estudio sobre la historia y construcción del arpa escrito por Alfred Blondel, el que fuera director de la fábrica Erard en las primeras décadas del siglo XX, menciona, entre los numerosos constructores franceses que siguieron el camino trazado por Hochbrucker, a Pierre Louvet (1708-1784),<sup>11</sup> Salmon (Jean-Baptiste Dehaye/Dehayes, 1713-1767),<sup>12</sup> Godefroy,<sup>13</sup> Holtzmann y Lépine.<sup>14</sup> A estos hay que sumar a Sébastien Renault, Hurbz, Pierre Krupp y Pierre Challiot, autores de las arpas de movimiento simple que se encuentran en distintos museos alemanes,<sup>15</sup> y a los hábiles Georges Cousineau (1733-1800)<sup>16</sup> y Jean-Henri Naderman (m. 1799).<sup>17</sup> Estos dos últimos construyeron las primeras arpas de siete pedales de movimiento simple, lo que permitió la alteración de la afinación de casi todas las cuerdas medio tono por encima de la afinación original.<sup>18</sup>

---

<sup>8</sup> La manera en que se escribe el apellido de este arpista varía según las fuentes, apareciendo también como Geopffem y Goepfert (véase Dagmar Droysen-Reber *et al.*, *Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums*, Berlín: Staatliches Institut für Musikforschung, 1999, pp. 53 y 54).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>10</sup> A. Blondel, *op. cit.*, p. 1929; E. Guelfucci, *op. cit.*, p. 11.

<sup>11</sup> D. Droysen-Reber *et al.*, *op. cit.*, p. 54; R. Vannes, *op. cit.*, p. 226.

<sup>12</sup> D. Droysen-Reber *et al.*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>14</sup> A. Blondel, *op. cit.*, p. 1929.

<sup>15</sup> D. Droysen-Reber *et al.*, *op. cit.*, pp. 160-251.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 60; R. Vannes, *op. cit.*, p. 67.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 62; *Ibid.*, p. 263.

<sup>18</sup> A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1935.

Como han documentado A. Hasselmans, R. Rensch, R. Salvi,<sup>19</sup> Andrea Lanza<sup>20</sup> y, de manera más reciente y con base en nuevas fuentes documentales, E. Guelfucci, el revuelo causado por el arpa, trajo consigo el surgimiento de un número importante de profesores que se dedicaron a la enseñanza del instrumento. Incluso algunos músicos dejaron de enseñar otros instrumentos para dedicarse únicamente a dar lecciones de arpa. En respuesta a este creciente interés después de 1750 surgieron numerosas composiciones que fueron editadas y publicadas,<sup>21</sup> lo que cambió el panorama del instrumento. De esta época datan las primeras partes orquestales para el arpa<sup>22</sup> y algunas sonatas para arpa sola,<sup>23</sup> además de otras piezas que incluían tanto obras de bravura como piezas sencillas acordes a las capacidades de los aficionados.<sup>24</sup> Con estas piezas comenzó a conformarse la literatura del instrumento, a la que pronto se agregaron obras de música de cámara, como los dúos para violín y arpa o tríos con violín (o flauta), arpa y contrabajo. Entre los compositores de estas obras, la gran mayoría de los cuales provenían de Alemania, Francia o Europa central,<sup>25</sup> Lanza destaca a los también arpistas virtuosos Christian Hochbrucker (1733-ca. 1800),<sup>26</sup> Johann Baptist Krumpholtz (1745-1790),<sup>27</sup> Franz Petrini (ca. 1744-1819), Nicolas Dezède (1740-1792), Jean-Batiste Cardon (1760–1803), Jacques-Georges Cousineau (1760–1824),

---

<sup>19</sup> Roberta Salvi, “L’arpa a Parigi prima de la Rivoluzione”, en Mirella Vita (ed.), *De la harpe. Un secolo di arpe d’oro*, Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 1995, pp. 5-9.

<sup>20</sup> Andrea Lanza, “Arpa. IV. La musica per arpa e i solisti”, en Alberto Basso (dir.), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il léxico*, vol. I, Turín: Unione Tipografica–Editrice Torinese, 1983, p. 174.

<sup>21</sup> E. Guelfucci, *op. cit.*, p. 12.

<sup>22</sup> Entre las primeras partes orquestales escritas para el arpa de movimiento simple Naderman menciona *Les Bardes* de Lesueur, *Uthal*, *Joseph* de Mehul, el *Orfeo* de Gluck, *la Vestale* de Spontini, *Wallace* de Catel, *Prometeo* de Beethoven y *Manfred* de Schuman (véase A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1935).

<sup>23</sup> E. Guelfucci, *op. cit.*, p. 11. Un ejemplo de este repertorio lo representa la *Sonata en Sol mayor* Wq 139 (Berlín en 1762) de C. Ph. Emmanuel Bach.

<sup>24</sup> A. Lanza, *op. cit.*, p. 174.

<sup>25</sup> E. Guelfucci, *op. cit.*, p.15.

<sup>26</sup> Sobrino del inventor del arpa de movimiento simple, Ch. Hochbrucker fue posiblemente el Hochbrucker que debutó en París en un *Concert Spirituel* en 1760. Después de esos conciertos se instalaría en esta ciudad, donde fue profesor de arpa y en 1770 perfeccionó el mecanismo del instrumento ideado por su tío (véanse R. Rensch, *op. cit.*, p. 133; R. Vannes, *op. cit.*, p. 165).

<sup>27</sup> M. Vita, *L’arpa. Profilo storico e repertorio*, Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 1991, p. 58.

Johann Kazimier G. Wernich (1828–1859), Josef Kohaut (1738–antes de 1777) y Jean Baur (1719–1773).<sup>28</sup>

En el terreno de la música de cámara, fueron pocos los compositores de primera importancia que se interesaron por incorporar al arpa en sus composiciones. Entre ellos Lanza menciona a Franz Benda (1709-1786), Luigi Cherubini (1760-1842), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) y a Franz Anton Rösler (1754–1812). En cuanto al concierto para arpa con acompañamiento orquestal, el antecedente más importante es el *Concierto para arpa y orquesta en Si bemol mayor* de Haendel. En la segunda mitad del siglo XVIII autores como Johann Christian Bach (1735–1782), Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), Ernst Eichner (1740–1777), Wilhelm Hertel (1727–1789) y J. G. A. Albrechtsberger (1736–1809) contribuyeron al cultivo del género con algunas obras pensadas para el arpa o para algún instrumento de teclado. Sin embargo, por estos mismos años hubo otros compositores que como Johann Baptiste Schenk (1753–1836) y Krumpholtz, concibieron obras para ser tocadas en el arpa sola.<sup>29</sup>

Otra vertiente que acrecentó la literatura del arpa fueron las obras teóricas y el repertorio didáctico, que incluía los métodos propiamente dichos y obras intermedias entre los métodos y las piezas virtuosas. Estas publicaciones sentaron las bases de lo que hasta nuestros días es la técnica de ejecución del arpa de pedales en lo que se refiere a aspectos tan sustanciales como a la posición de la mano, la digitación y los efectos. De acuerdo con un estudio de Guelfucci, entre 1763 y 1830 se imprimieron en Francia aproximadamente treinta métodos de arpa, entre los que destacaban los de la arpista aficionada *Mademoiselle*

---

<sup>28</sup> A. Lanza, *op. cit.*, p. 174.

<sup>29</sup> *Idem.*

de Genlis y los de Charles Bochsa (1789–1856)<sup>30</sup> y Jean- François-Joseph Naderman (1773–1835).<sup>31</sup> Éste último, hijo del constructor fundador de las arpas del mismo nombre, escribió una serie de ejercicios para resolver dificultades particulares y, junto a su padre, polemizó con sus colegas sobre distintos aspectos de la ejecución.<sup>32</sup>

En 1825 se fundó la clase de arpa en el Conservatorio de París<sup>33</sup> y fue nombrado al frente de la misma François-Joseph Naderman. Llama la atención que fuera el arpa de movimiento simple la elegida para enseñarse en esa institución, no obstante que el arpa de doble movimiento, inventada por Erard quince años atrás, había demostrado ya su superioridad y ventajas frente al arpa antigua (de movimiento simple) que enseñaba Naderman. Si bien la elección no fue lo óptimo, sí representó un paso importante en la enseñanza y difusión del instrumento, puesto que hasta antes de esta fecha el aprendizaje del arpa se había efectuado a través de lecciones privadas en casas o en pensiones, lo que la

---

<sup>30</sup> Bochsa llegó a París en 1806 para estudiar composición en el Conservatorio, donde también se formó como arpista con el mismo Naderman y M. de Marin. Fétis nos dice que Robert–Nicolas–Charles Bochsa hacia 1812 desplazó a Henri Naderman como el arpista más hábil en Francia. Esto se debió en parte a su “gusto más nuevo por la música” y por su lo osado de su ejecución. Bochsa, además del éxito que logró como intérprete, es también el autor de un método para el arpa que hasta la fecha sigue vigente y se aplica en diversos centros de enseñanza en el mundo (véase François–Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vols. 1 y 6, París: Librairie de Firmin–Didot, 1873–1889, pp. 458–459 y 274–275).

<sup>31</sup> Dagmar Droysen–Reber consigna que François–Joseph, el mayor de los hijos de Naderman, nació en 1781, fecha refutada por Fétis, quien aclara que la fecha de nacimiento de Naderman fue fijada en 1781 en la *Biographie Universelle* de Michaud: es un error. “Yo conocí este artista en 1800; yo era entonces alumno del Conservatorio de París y tenía dieciséis años; Naderman era un hombre hecho y ya conocido por su talento. Dos años antes él había hecho un viaje a Alemania y ofreció conciertos” (véanse D. Droysen–Reber *et al*, *op. cit.*, p. 62; F.-J. Fétis, *op. cit.*, vol. 6, p. 274).

<sup>32</sup> Uno de los puntos de discusión era la cuestión del empleo del meñique. En la técnica de ejecución actual los arpistas de pedales emplean sólo cuatro dedos de cada mano. Sin embargo, cuando se comenzaron a desarrollar las bases de la técnica de ejecución. La exclusión del meñique no era aceptada de forma general y destacados arpistas, como Mademoiselle de Genlis, defendían su empleo. Incluso Antoine Prumier (1794–1868), sucesor de Naderman en la clase de arpa del Conservatorio parisino de 1835 a 1867, favorecía el uso de los cinco dedos para tocar el arpa. Al respecto Hasselmans comentaba que “uno de nuestros predecesores [...] preconizó y enseñó la utilización de todos los dedos. Bajo una aparente lógica, esta innovación escondía un lastre que condujo al arpa a una desaparición (desvanecimiento) casi absoluta; el meñique era por lo general mucho más corto, por lo que hacía falta, para que alcanzara las cuerdas, modificar de tal manera la posición de las manos que la calidad del sonido se alteraba de manera sensible y desastrosa [...] Éste fue la señal de un período de decadencia que duró 46 años, después del cuál el sentido común se hizo presente” (véanse E. Guelfucci, *op. cit.*, p. 13; A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1936; R. Rensch, *op. cit.*, p. 163).

<sup>33</sup> A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1936; R. Vannes, *op. cit.*, p. 263.

confinaba a un círculo cerrado de la alta sociedad. El establecimiento de la clase de arpa fue un acierto indiscutible por expandir el espectro social en el que se ejecutaba este instrumento, permitiéndole mantener su vigencia ante la avasalladora moda del piano.<sup>34</sup>

Con la Revolución Francesa terminó la época en que floreció el arpa en tierras galas y dio inicio un nuevo período durante el cual, gracias al éxodo de arpistas, compositores, constructores y de los aficionados, este nuevo instrumento se difundió entre la aristocracia europea. Caso emblemático fue el de Sébastien Erard (1752–1831), quien inauguró un taller en Londres en 1792, lo que convirtió a la capital inglesa en un lugar de primera importancia para el arpa.<sup>35</sup> La relevancia que tuvo este constructor e inventor en el desarrollo del arpa, hace necesario que nos detengamos brevemente para ofrecer algunos datos de su biografía y aportaciones.<sup>36</sup> En Londres se estableció en el número 18 de la *Marlborough Street*, donde desarrolló su idea del arpa de movimiento doble.<sup>37</sup> En 1791 Erard comenzó a vender sus primeras arpas de movimiento simple<sup>38</sup> y en 1794 patentó la primera de una serie de cerca de dos decenas de inventos destinados a mejorar la construcción de arpas y pianos. Entre las innovaciones que propuso, las de mayor relevancia fueron el remplazo de la parte posterior de la caja de resonancia del instrumento construida con duelas por una sola parte redondeada; construir el pedal con una sola pieza y no por dos, como era costumbre; utilizar una nueva pieza llamada *fourchette* (“horquilla” en castellano), que sustituía a los ganchos (*crochets*) que hasta entonces se utilizaban para la alteración de las cuerdas.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> E. Guelfucci, *op. cit.*, p.13.

<sup>35</sup> Rudolf Frick, “Touche de piano et pédale de harpe”, *Harpa*, núm. 13, primavera de 1994, p. 40.

<sup>36</sup> Cuarto hijo del ebanista estrasburgués Louis–Antoine Erard, Sébastien en 1768 llegó a París e inició su carrera como constructor de clavecines. En 1787 la reina *Marie–Antoinette* le encargó un clavecín y a inicios de 1788 fundó, junto a su hermano Jean–Baptiste (1749–1826), la sociedad “*Erard frères*” (véase *Ibid.*, pp. 39 y 40).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>38</sup> M. Vita, *op. cit.*, p. 46.

<sup>39</sup> R. Frick, *op. cit.*, p. 41.

Después de viajar a Francia en 1795 y luego de diseñar y ejecutar varios proyectos que le costaron muchos años, dinero y desvelos, en 1808, regresó a Londres. Fue en esta ciudad donde Erard concretizó la idea del arpa de doble movimiento, patente que depositó en 1810. El modelo de esta primera arpa de doble movimiento fue producido un año más tarde.<sup>40</sup> En 1812 lo exportó a París y lo presentó en 1815 en el *Institut de France*. Este nuevo invento de Erard no fue más que el desarrollo y mejora del sistema del arpa de movimiento simple, su predecesora, con lo cual los avances logrados en la ejecución y en la creación de un repertorio no fueron echados en saco roto y hubo una continuidad en estos rubros.<sup>41</sup> Sin duda este factor contribuyó a que el arpa de doble movimiento tuviera gran éxito y amplia difusión.

Quienes escribieron los primeros ejercicios para el arpa de doble movimiento<sup>42</sup> fueron Bochsa y François-Joseph Dizi (1780-1840).<sup>43</sup> Los dos además se involucraron en la polémica desatada entre los partidarios del arpa de movimiento simple y los defensores del arpa Erard.<sup>44</sup>

Por su parte, los hermanos François-Joseph y Henri Naderman (1782–1846), hijos y herederos del célebre constructor de arpas Jean–Henri Naderman,<sup>45</sup> para quienes el nuevo instrumento significó la ruina económica, obviamente defendieron al arpa de movimiento simple. Con este propósito Henri, el menor de ellos y quien fue profesor suplente en el Conservatorio,<sup>46</sup> de 1815 a 1828 se encargó de descalificar el arpa Erard con una serie de

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>41</sup> A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1940.

<sup>42</sup> E. Guelfucci, *op. cit.*, p. 13.

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> A. J. Hasselmans (1845-1912) menciona que además de Bochsa y Dizi, también apoyaron la adopción del nuevo instrumento Théodore Labarre (1805-1870), Elias Parish-Alvars (1808-1849), Dizi y los hermanos Jules (1811-1840) y Félix (1818-1897) Godefroid (véase A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1940 ).

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 262-263.

<sup>46</sup> F.–J. Fétis, *op. cit.*, vol. 6, p. 274.

folletos.<sup>47</sup> Un siglo después Hasselmans, quien fue profesor de arpa en el Conservatorio de París, resumirá esta polémica de la siguiente manera:

La nueva arpa [Erard] se prestaba admirablemente, tanto en lo que se refiere a su mecanismo de pedales como a la digitación, para la ejecución de la música escrita hasta entonces, y esto sin necesidad de un estudio previo y sin cambios en la técnica de ninguna suerte; no aportaba al ejecutante más que facilidades, una sonoridad enriquecida sensiblemente y le dejaba la libertad de limitarse, si ese era su deseo, a las posibilidades del arpa antigua. Por muy pobre que haya podido ser el espíritu de Naderman, es difícil admitir que los motivos que él invocaba para tratar de justificar su aversión hayan sido sinceros.<sup>48</sup>

En el estudio “La Musica per arpa e i solisti”, Andrea Lanza menciona que en la primera mitad del siglo XIX se produjeron obras nuevas de escaso interés, lo que contrastó con los avances en la construcción del arpa en esos años y con el surgimiento en diferentes países europeos de numerosos arpistas famosos algunos ya citados aquí en su modalidad de

---

<sup>47</sup> Fétis da cuenta que el primero de esos textos de Henri Naderman, titulado “Observations de MM. Naderman frères sur la harpe a double mouvement, ou Réponse à la note de M. de Prony, membre de l’Académie des science” (“Observaciones de los hermanos Naderman sobre la arpa de doble movimiento o respuesta a la nota del señor de Prony, miembro de la Academia de las Ciencias”). Prony era el geómetra que en 1815 había redactado un informe para el Instituto acerca de la nueva arpa Erard. Al texto de Naderman dio respuesta el propio Fétis, quien, después de tratar sobre el origen y progreso del arpa, elogió al arpa de doble movimiento. En 1828 Naderman buscó responder a lo dicho por Fétis, con un documento titulado “Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différents mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis, professeur de composition, etc., en réponse à son article intitulé: Sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Érard, et par occasion sur l’origine et les progrès de cet instrument” (“Refutación de lo que se ha dicho a favor de los diferentes mecanismos de la arpa de doble movimiento o carta al Sr. Fétis, profesor de composición, etc., en respuesta a su artículo intitolado: sobre el arpa de doble movimiento de Sébastien Erard, al propósito del origen y los progresos de este instrumento”). El musicólogo belga no tardó en contestar a “este panfleto” con una “Lettre à M. Henri Naderman au sujet de sa réfutation d’un article de la Revue musicale sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Érard” (“Carta al Sr. Henri Naderman a propósito de su refutación de un artículo de la Revue musical sobre el arpa de doble movimiento”). La polémica no terminó y en este intercambio de golpes periodísticos puesto que Naderman respondió con un “Souplement à la réfutation de ce qui a été dit en faveur de la harpe à double mouvement” (“Suplemento a la refutación de lo que ha sido dicho a favor del arpa de doble movimiento”). Fétis puso fin a este intercambio con “Mon dernier mot” (“Mi última palabra”), publicada en la *Revue musicale* en de año (véase F.-J. Fétis, *op. cit.*, vol. 6, p. 275).

<sup>48</sup> A. Hasselmans, *op. cit.*, p. 1940.

profesores, autores de métodos, como F.-J. Naderman, Johann Georg Backofen (1768–1839), Martin–Pierre Dalvimare (1770–1839), Dizi, Bochsa, Labarre, el inglés Parish–Alvars, el bávaro Karl Öberthur (1819–1895) y el florentino Ferdinando Marcucci (1800–1871). En el terreno de la composición, estas obras tienden más que nada al “desfogue virtuosístico”, donde la paráfrasis de bravura y las variaciones de concierto sobre motivos operísticos ocupaban un lugar predominante.<sup>49</sup>

Si en el siglo precedente la producción de música para aficionados había contribuido a enriquecer el repertorio del arpa de pedales y fomentado la expansión del instrumento, la persistencia en la composición de esta música de consumo doméstico en la primera mitad del siglo XIX tuvo como resultado que el instrumento fuera marginado de las principales corrientes de la música de arte. Este lastre comenzaría a ser superado lentamente hasta casi un siglo después, con el advenimiento del, así llamado posteriormente, impresionismo musical.

Entre las piezas compuestas en esos años de estancamiento, fueron comunes los “*souvenirs* de ópera, pequeños trozos característicos e insignificantes romances”.<sup>50</sup> Con ello se conformó un repertorio de salón que persistió, como acabamos de decir, a lo largo de todo el siglo XIX y principios del siguiente hasta que, por razones comerciales, el arpa fue presentada como alternativa al piano.<sup>51</sup> Entre el ocaso del siglo XVIII y los albores del XIX tienen algún interés las obras para arpa y violonchelo de Jean–Louis Duport (1749–1819) y Giacomo Gottrifredo Ferrari (1763–1842), de Antoine C. Prumier (1794–1868)<sup>52</sup> y Jean–

---

<sup>49</sup> A. Lanza, *op. cit.*, p. 174.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> A. Lawson, “Prumier, Antoine C.”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 20, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 20, p. 447.

Aimé Vernier (1769–1838)<sup>53</sup>, quienes asociaron el arpa con el corno, el piano y otros instrumentos. Por estos mismos años Francesco G. Pollini (1762-1846) y François-Adrien Boïeldieu (1775-1834) hicieron obras tanto para el arpa y como para el piano. La importancia sus trabajos radica en que diferenciaron la escritura para los dos instrumentos.<sup>54</sup> Entre las contadas contribuciones de gran alcance al repertorio de este período están el *Quinteto* para arpa y cuarteto de cuerdas (1803) de Ernest-Théodore-Amédée Hoffmann (1776-1822), así como las *Seis sonatas* para violín y arpa y varias piezas para arpa sola de Louis Spohr (1784-1859). Como señala A. Lanza, estas composiciones marcaron “el inicio de un estilo artístico autónomo”, el cual sería posteriormente desarrollado por Bochsa y Parish Alvars.<sup>55</sup>

En la segunda mitad del XIX surgió un número importante de arpistas compositores<sup>56</sup> como el belga F. Godefroid, los alemanes Albert Heinrich Zabel (1832–1910) y Wilhelm Posse (1852-1925), el galés John Thomas (1826-1913), el austriaco Edmund Schuëcker (1860-1911), Hanus Trneczek (1859-1914), A. Hasselmans y los italianos Riccardo Ruta (1870-1919) y Luigi Maurizio Tedeschi (1867? -1944).<sup>57</sup>

Se ha de señalar que, salvo algunas excepciones, el arpa en el conjunto orquestal del clasicismo y del primer romanticismo, sólo fue empleada sino en el ballet, “sobre todo en escenas corales, de balletes y en las escenas sacras o mágicas.”<sup>58</sup> A lo largo del siglo XIX se dio una progresiva integración del arpa a la orquesta, y a partir de Hector Berlioz (1803-1869) y Ferenc Liszt (1811-1886) adquirió un papel importante en los poemas sinfónicos. Particularmente, Bedrich Smetana (1824-1884), Nicolás Rimski-Korsakov (1844-1908),

---

<sup>53</sup> Hans Zingel, “Vernier, Jean-Aimé”, *Ibid.*, vol. 26, p. 485.

<sup>54</sup> A. Lanza, *op. cit.*, pp. 174–175.

<sup>55</sup> A. Lanza, *op. cit.*, p. 175.

<sup>56</sup> R. Rensch, *op. cit.*, p. 171.

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> A. Lanza, *op. cit.*, p. 175.

Richard Strauss (1864-1949) y Jean Sibelius (1865-1957) también la incluyeron en obras del género. Anton Bruckner (1824-1896) y César Franck (1822-1890) incluyeron en sus respectivas sinfonías partes para el arpa. Hacia finales del siglo XIX fue integrada de manera orgánica en los trabajos de Gustav Mahler (1860-1911), Max Reger (1873-1916) y en muchos otros del impresionistas franceses y rusos.

En el rubro de los conciertos para arpa, después del *Concierto para flauta, arpa y orquesta* k.299 (1777) de Mozart (1756-1791), las primeras contribuciones importantes en este ámbito se deben a Boïeldieu, con el *Concierto en do mayor* (1800), y a L. Spohr, con sus dos *Conciertos concertantes para arpa, violín y orquesta* (1807). A estas composiciones siguieron las de Bochsá, Parish-Alvars, Oberthür, Ferdinand Hummel (1855-1928) y V. Ferroni.<sup>59</sup>

En los inicios del siglo XX, teniendo una vez más a Francia como epicentro de este proceso, se verificó un verdadero renacimiento del arpa. La razón principal de esta nueva revaloración del arpa fue el impulso dado por los compositores, que hicieron de ella uno de sus recursos predilectos para la expresión de su pensamiento musical. La base del prestigio que entonces rodeó al arpa y el motivo por el cual se le asignó este papel, fue que su timbre estaba poco comprometido con el romanticismo. Esto explica en gran parte el interés particular de Gabriel Fauré (1845-1924), pero sobre todo Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937), para relanzar el arpa. En 1900 Debussy utilizó en las *Chansons de Bilitis* dos flautas, dos arpas y celesta; dos años más tarde escribió las *Danses* para arpa con acompañamiento de orquesta de cuerdas. También Fauré, compuso en 1904 el *Impromptu* para arpa sola y al año siguiente Maurice Ravel (1875-1937) *Introduction et Allegro* para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas. Una década después Debussy

---

<sup>59</sup> A. Lanza, *op. cit.*, p.175.

volvió a utilizar el cordófono en su *Sonata para flauta, viola y arpa* (1915). En 1918 Fauré compuso *Une châtelaine en sa tour*, su segunda obra para arpa sola. El ejemplo de estos compositores cundió por el mundo y nuevos creadores se interesaron en escribir para el instrumento, contribuyendo así a enriquecer de manera importante el repertorio para arpa sola y de la música de cámara con arpa (cuadro 1).

**Cuadro 1. Obras para música de cámara escritas hasta 1937 que incluyen en su dotación el arpa.**

PAÍS	COMPOSITORES
FRANCIA	<p>Caplet, André (1878-1925)  <i>Andante et Scherzo</i> para arpa y cuarteto de cuerdas (1906)  <i>Conte fantastique</i> para arpa cromática principal y orquesta (1908) (1923 vers. para arpa de pedales y cuarteto de cuerdas)  <i>2 Divertissements</i> (1924; 1925)</p> <p>Debussy, Claude (1862-1918)  <i>Danzas sacra y profana</i> (1904)  <i>Sonata para flauta, viola y arpa</i> (1915)</p> <p>Jean Françaix (1912-1997)  <i>Quintette</i> para flauta, arpa, violín, viola y violonchelo (1934)</p> <p>D'Indy, Vincent (1851–1931)  <i>Suite</i> para quinteto (1927)</p> <p>Migot, Georges (1891-1976)  <i>Cuarteto</i> para flauta, clarinete, violonchelo y arpa (1924)  <i>Premier livre de divertissements français</i> para flauta, clarinete y arpa (1925)</p> <p>Pierné, Gabriel (1863-1937)  <i>Konzerstück</i> (1910) *  <i>Variations libres et Finale</i> para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa (1933)  <i>Voyage au pays du Tendre</i> para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa (1935)</p> <p>Ravel, Maurice (1875-1937)  <i>Introduction et Allegro</i> (1905))</p>

	<p>Ropartz, Guy (1864-1955)  <i>Prélude, marine et chanson</i>  para flauta, arpa y trío de  cuerdas (1928)</p> <p>Roussel, Albert (1869-1937)  <i>Sérénade</i> para flauta, arpa,  violín, viola y violonchelo en  (1925)</p> <p>Samuel-Rousseau, Marcel (1852-  1955)  <i>Variations Pastorales</i> (1917)</p> <p>Florent Schmitt (1870-1958)  <i>Suite en rocaïlle</i> para flauta,  violín, viola, violonchelo y  arpa op. 84 (1934)</p> <p>Tournier, Marcel (1879-1951)  <i>Féerie (Prélude et danse)</i>  (1912)</p> <p>Vierne, Louis (1870-1937)  <i>Rhapsodie</i> para arpa en sol-  menor op. 25 (1909)</p>
<b>BRASIL</b>	<p>Heitor Villa-Lobos (1885-1959)  <i>Sexteto Místico</i> (1917)  <i>Cuarteto</i> (1921)  <i>Noneto</i> (1923)</p>
<b>INGLATERRA</b>	<p>Arnold Bax (1883-1953)  <i>Elegiac Trio</i> para flauta, viola  y arpa (1916)  <i>Quinteto para arpa y cuerdas</i>  (1919)  <i>Fantasy Sonata para viola y</i>  <i>arpa</i> (1927)  <i>Sonata para flauta y arpa</i>  (1928)</p>
<b>ITALIA</b>	<p>Gian Francesco Malipiero (1882-  1973)  <i>Sonata a cinque</i> para flauta,  violin, viola, violonchelo y  arpa (1936)</p> <p>Nino Rota (1911-1979)  <i>Sonata para flauta y arpa</i> (1937)</p>

En lo que toca a los trabajos realizados en Francia por un importante grupo de arpistas compositores, destacan los trabajos de Hasselmans a finales del siglo XIX y, durante las primeras tres décadas del siglo XX, las composiciones de Henriette Renié, Marcel Tournier, Marcel Grandjany y Carlos Salzedo.<sup>60</sup>

En síntesis, esta era la situación del arpa, en lo que respecta a su repertorio, cuando Nicanor Zabaleta apareció en el escenario musical. Como podemos observar, después de tener una época de auge a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX, a partir de entonces las piezas escritas para el arpa dejaron de reflejar los cambios estéticos propuestos por las nuevas corrientes musicales, una situación que sólo vino a modificarse, como ya lo mencionamos, a principios del siglo XX partir de la utilización del arpa por parte de los impresionistas franceses. Ellos le otorgaron al instrumento un papel de primera importancia en su música y lo dotaron de nuevo repertorio que sería la base a partir de la cual Zabaleta inició su tarea de difusión del instrumento.

En el rubro de la construcción del instrumento, hacia 1850 y hasta poco después de la Segunda Guerra Mundial, las arpas de la fábrica Erard mantuvieron el dominio del mercado, siendo las predilectas de los intérprete durante más de un siglo. Sin embargo, la ocupación nazi en París tuvo consecuencias funestas para esta factoría, pues al acabar la conflagración mundial se encontró privada de sus reservas de madera acumuladas a lo largo de casi doscientos años, y sin sus mejores artesanos.<sup>61</sup>

Otros constructores importantes que surtieron en menor medida el mercado de arpas a partir de la mitad del siglo XIX, fueron la fabrica francesa Lyon–Pleyel, cuyas bellas arpas de 43

---

<sup>60</sup> La información acerca de estos arpistas la ampliamos en el capítulo III de esta tesis.

<sup>61</sup> M. Vita, *op. cit.*, p. 51.

cuerdas casi “no se vendían” y eran “poco sólidas”.<sup>62</sup> Seguramente por la escasa aceptación de este tipo de instrumentos hacia 1865 Lyon–Pleyel puso en venta el arpa cromática que tanto atrajo la atención de compositores y ejecutantes. Sin embargo, al cabo de setenta años de competencia entre el instrumento cromático y el de doble movimiento, las ventajas y posibilidades que ofrecía el arpa Erard terminaron por imponerse en las preferencias de los ejecutantes.<sup>63</sup> En 1933 el arpa cromática dejó de enseñarse en el Conservatorio de París<sup>64</sup> y mucha de la música que en un principio se escribió para ésta pronto pasó a engrosar el repertorio del arpa de pedales.<sup>65</sup>

Otras fábricas constructoras de arpas en el siglo XX fueron la Wulizer y Lyon & Healy de Chicago, la Obermayer y la Horngacher de Baviera, las italianas fabricadas por Liuteria Artigiana de Arquita Scrivia y Salvi de Piasco, la Camac de Mouzeil, la “Kult tovary” de Moscú y la Aoyama de Tokio, que poco a poco fueron disputándole el mercado a la casa Erard.<sup>66</sup>

Las arpas que Zabaleta utilizó hasta el primer lustro de los años cincuenta fueron arpas fabricadas por Erard. Sólo cuando esta fábrica se encontró arruinada a causa de la guerra,

---

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> La arpista catalana Luisa Bosch i Pagés, quien había aprendido a tocar el arpa de pedales de doble movimiento con Hasselmans, escribía al respecto: “Como yo he trabajado bastante tiempo con el arpa cromática, he podido comprobar las ventajas reales que ofrece el arpa de pedales”, luego de lo cual ponderaba la calidad superior del sonido del arpa de pedales frente al sonido metálico del arpa cromática, en la que además “los *glissandos*, tan característicos, no pueden ejecutarse” (véase Luisa Bosch i Pagés, “El arpa a través de los tiempos”, *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, año III, núm. 34, 15 de junio de 1931, p. 5).

<sup>64</sup> La arpista Renée Lénars fue la última profesora de arpa cromática en esta institución (véase Anie, Gattlauer, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, París: CNRS Éditions, 2003, p. 627).

<sup>65</sup> Fueron varios los compositores que compusieron importantes obras para el arpa cromática, que después serían ejecutadas en el arpa de pedales. El caso más significativo es el de Debussy, que originalmente compuso las *Danzas* para arpa y la *Sonata* para flauta, viola y arpa, para ser tocadas en el arpa Pleyel (este aspecto ha sido abordado en Edmundo Camacho, *Notas al programa*, ms, UNAM, 2006, pp. 13, 14, 28-31; Lee-Fei Chen, *The Emergence of the Double-Action Harp as the Standard Instrument: Pleyel's Chromatic Harp and Erard's Double-Action Harp*, ms, Universidad de Miami, 2008, pp. 111 y 112).

<sup>66</sup> Los trabajos realizados por Vita, Salvi, Rensch y Chen, documentan de manera amplia la historia de estas fábricas de arpas (véanse L. Chen, *op. cit.*, pp. 9-53; R. Rensch, *op. cit.*, pp. 208-220; R. Salvi, *op. cit.*, pp. 5-9; M. Vita, *op. cit.*, pp. 51-57).

Zabaleta comenzó a utilizar arpas de la fábrica alemana Obermayer, empresa que incluso más tarde diseñó un modelo “Zabaleta”.<sup>67</sup>

## **1.2 La difusión del arpa de pedales en España entre 1789 y 1925.**

La cercanía político geográfica entre España y Francia, así como las influencias culturales mutuas favorecieron la llegada al reino español de solistas, instrumentos, aditamentos y partituras hacia finales del siglo XVIII y en los primeros años del XIX.<sup>68</sup> La inauguración del Conservatorio de Madrid y la instauración de la clase de arpa de pedales en su seno, en 1830,<sup>69</sup> había sido precedida por la llegada de constructores y maestros del arpa y pronto surgieron los primeros solistas y las primeras iniciativas locales para construir arpas. Considerar estos antecedentes resulta fundamental para conocer el estado del instrumento del cual partió Nicanor Zabaleta y así poder sopesar y valorar a cabalidad la importancia de las aportaciones hechas por él.

### **1.2.1 La importación y construcción de instrumentos.**

Las primeras arpas de pedales de doble movimiento que llegaron a España procedían de Francia donde, como vimos arriba, fueron inventadas y perfeccionadas durante las primeras décadas del XIX. De acuerdo con investigaciones recientes y los anuncios de venta y alquiler de arpas publicados en los diarios de la época, al menos hasta la Guerra Civil, las arpas fabricadas por la casa Erard fueron las más vendidas en el mercado español, no

---

<sup>67</sup> Pello Leñena Mendizabal, “Nicanor Zabaleta: El prisma Sonoro”, *Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección, Música*, Vol. 6, 1993, p. 147.

<sup>68</sup> C. Bordas Ibáñez, “Les relations entre Paris et Madrid dans le domaine des instruments à cordes: 1800–1850”, *Musique. Images. Instruments*, núm. 1, 1995, p. 92.

<sup>69</sup> Federico Sopena Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, pp. 21 y 31.

obstante la aparición de constructores locales y la posibilidad de comprar instrumentos fabricados por otras fábricas, como la casa Pleyel.<sup>70</sup>

El arribo de estos instrumentos de mecanismo complejo había sido precedido por dos hechos: el primero, la paulatina desaparición de las arpas españolas diatónicas y cromáticas aproximadamente a partir de 1750;<sup>71</sup> el segundo, la introducción, también desde el vecino país, de las arpas de movimiento simple a finales del siglo XVIII. Como acabamos de ver, este tipo de instrumento había sentado sus reales en la corte y los salones franceses desde la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>72</sup> Ya hacia 1789 se había instalado en Madrid el constructor alemán de arpas de pedales Joseph Ayman.<sup>73</sup> En esa época, como señala Cristina Bordas, España vivía en el ámbito musical “una apertura favorable a mezcla de modas”,<sup>74</sup> lo que favoreció la demanda de nuevos instrumentos por parte de la Casa Real, la alta nobleza y los aficionados, que se encontraban mayoritariamente entre la nueva burguesía. Paralelamente al piano, como antes en Francia, el arpa fue introducida en los salones, donde, a diferencia del instrumento de teclado, ésta era ejecutada primordialmente por mujeres.<sup>75</sup>

La relación comercial entre España y la casa Erard, se remonta a 1797, cuando la empresa parisina comenzó la venta de pianos a la corte española. Los envíos de estos instrumentos a Madrid, Bilbao y Barcelona, fueron en aumento hasta 1807, cuando la invasión francesa y

---

<sup>70</sup> La información referida la obtuvimos principalmente en los artículos de Cristina Bordas Ibáñez y en la hemerografía de la época (1801-1932)(véanse “Erard en Espagne et au Portugal”, *Harpa*, núm. 18, 1995, pp. 30-32; “Les relations entre Paris et Madrid... pp. 85-97; “Arpa. 4. España. Períodos Rococó y Clásico”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. I, Madrid: SGAE, 1999, pp. 714-716).

<sup>71</sup> C. Bordas Ibáñez, “Harp. V. 5 ...pp. 908.

<sup>72</sup> Léanse pp. 1-13 de este trabajo.

<sup>73</sup> C. Bordas, “Erard en Espagne et au Portugal...pp. 30 y 32.

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> *Idem.*

la consecuente sublevación del pueblo español (1808-1812) llevaron a un drástico declive en las ventas de los instrumentos Erard a España.<sup>76</sup>

Los primeros registros que se conservan de la venta de arpas Erard a España datan de 1830.<sup>77</sup> Sin embargo, la presencia en conciertos públicos de arpistas extranjeros en Madrid desde 1789,<sup>78</sup> y durante el reinado de José Bonaparte (1808–1813),<sup>79</sup> hacen suponer que con anterioridad hubo “una cierta influencia en la recepción de arpas francesas”.<sup>80</sup> A la luz de la información obtenida en esta investigación, estamos en condiciones de asegurar que en 1828, dos años antes de lo establecido por Bordas, ya había arpas Erard en el mercado español. El documento que nos permite establecer esta fecha es un anuncio publicado por el *Diario de Madrid* en el que se ofertaba “una harpa de construcción moderna hecha en Londres, su autor Erard”.<sup>81</sup> El mismo agregaba: “la persona que quisiera comprarla” debía acudir “á la calle de la Luna, núm. 15, [...] en la inteligencia que [...] el último precio es 4400 rs., dando además del harpa una caja de cuerdas y un atril de caoba”.<sup>82</sup>

Existen otros anuncios de arpas “de nueva forma” construidas en París, aparecidos en fechas anteriores –uno de ellos en 1805– y aunque no se especifica la marca, a juzgar por

---

<sup>76</sup> *Idem.*

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> El 12 y 14 de marzo se anunció la presentación, en el Coliseo de los Caños del Peral, del “célebre profesor Mr. Fabri, músico del ‘Rey de Polonia’, bien conocido por su particular habilidad en toda Europa”, quien interpretó en la segunda parte de ambas audiciones “una alemana en el arpa con diferentes armoniosas variedades” y, el segundo día, “otro concierto de arpa”. En 1792, 1796, 1797 y 1798 se presentaron en Madrid los arpistas Tomás Breidembach, Madama Marchal y Madama Lohest (véanse *Diario de Madrid*, núm. 71, 12 de marzo de 1789, p. 284 y 292; núm. 75, 15 de marzo de 1792, p. 326; núm. 54, 23 de febrero de 1796, p. 216; núm. 66, 7 de marzo de 1797, p. 272 (cfr. Yolanda Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid (1758–1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2007, pp. 88, 147, 222, 223 y 242).

<sup>79</sup> C. Bordas Ibáñez, “Les relations entre Paris...”, *op. cit.*, p. 91.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Diario de Madrid*, núm. 2350, 15 de diciembre de 1828, p. 1399.

<sup>82</sup> *Idem.*

las fechas, con toda probabilidad corresponden a instrumentos de movimiento simple y no a arpas Erard de doble movimiento.<sup>83</sup>

El regreso de los Borbones al trono español en 1814, trajo una merma en las relaciones comerciales con el país vecino, que se reflejó en la anulación casi total en la compra de instrumentos franceses a lo largo de tres lustros.<sup>84</sup> Esto y el alto precio que había que pagar por las arpas construidas por Erard en sus talleres de París y Londres, hizo casi prohibitiva su adquisición, pues mientras que un piano Pleyel de siete octavas costaba 7 mil 800 reales y una guitarra entre 150 y 800, un arpa nueva de doble movimiento se cotizaba en 16 mil reales.<sup>85</sup> Esto favoreció la fabricación de arpas por parte de constructores instalados en España como Hosseschrueders y Sobrinos, Tiburcio Martín y Manuel Piedras.<sup>86</sup>

Los Hosseschrueders y Sobrinos, que originalmente eran fabricantes de pianos, se habían instalado en Madrid en 1814<sup>87</sup> y comenzado a construir, vender y reparar arpas de “moderno mecanismo” hacia 1830.<sup>88</sup> Para junio de 1865, “Juan Hazen, sobrino de Hossescrudes [*sic*], fabricante de pianos, arpas y tarimas de arpas”,<sup>89</sup> anunciaba en *La Correspondencia de España* la venta y alquiler de sus instrumentos en su taller ubicado en la calle de Valverde, en donde ponía a la venta un arpa Erard de doble movimiento y otra

---

<sup>83</sup> *Diario de Madrid*, núm. 28, 28 de abril de 1825, p. 119; núm. 200, 17 de julio de 1805, p. 68; núm. 234, 18 de noviembre de 1805, p. 569; núm. 81, 22 de marzo de 1811, p. 327.

<sup>84</sup> C. Bordas, “Erard en Espagne et au Portugal”..., p. 30.

<sup>85</sup> Como hace ver Cristina Bordas, los datos de los precios de los instrumentos los obtuvo del *Catálogo Carrafa*, en el que también se informa que un arpa de movimiento simple costaba en ese entonces 8 mil reales (véase C. Bordas, “Les relations entre Paris et Madrid”..., p. 92).

<sup>86</sup> C. Bordas, *ibid.*, p. 91.

<sup>87</sup> C. Bordas, “Erard en Espagne et au Portugal”..., p. 30.

<sup>88</sup> Un anuncio aparecido en un diario de Madrid en 1930 informaba: “D. Juan Hosseschruaders y sobrino, constructores de fortepianos y harpas en esta corte y su calle de la Luna [...] deseosos de que los aficionados á la música gocen de este dulce recreo en el harpa, cuya construcción es de moderno mecanismo, no construida hasta ahora en esta corte, les ofrecen desde luego dos, una de caoba y otra charolada y dorada, fabricadas en la mencionada su casa, consiguiendo el público por este medio el que el coste de cada una de estas sea con alguna ventaja de lo que habrá importado el hacerlas venir del extranjero. También se ofrecen componer las que se les encarguen” (véase *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 48, 12 de febrero de 1830, p. 191).

<sup>89</sup> *La correspondencia de España*, Madrid, año XVIII, núm. 2598, 28 de junio de 1865, p. 4.

de la marca Pleyel.<sup>90</sup> Otro par de anuncios aparecidos en octubre del mismo año informaban que en el establecimiento de Hazen también se componían esos “instrumentos a precios convencionales” y se especificaba que el arpa Pleyel entonces a la venta era de doble movimiento.<sup>91</sup>

Otro constructor local de arpas fue Tiburcio Martín, a quien Dolores Bernís<sup>92</sup> tenía como uno de los constructores que más contribuyeron “en España a perfeccionar y popularizar” el arpa de pedales en la primera mitad del siglo XIX y a “quien se deben algunas reformas de importancia” en este terreno.<sup>93</sup> Se sabe que fue pensionado por Fernando VII para formarse con Monsieur Guillin en París,<sup>94</sup> luego de lo cual se instaló hacia 1830 en Madrid, donde construyó arpas de movimiento simple y de doble movimiento.<sup>95</sup> En 1831, al igual que Hosseschrueders, Tiburcio Martín participó en la exposición de artes e industrias de Madrid, obteniendo sendas medallas de plata por sus arpas.<sup>96</sup> En la última de estas exposiciones el constructor presentó dos arpas de movimiento simple y una de doble movimiento.<sup>97</sup>

La fabricación de arpas en la España decimonónica no se limitó a Madrid, sino que en otros sitios trabajaron constructores hoy poco recordados como Manuel Piedras y Agustín Lerate. Hacia 1848 el primero de ellos construyó arpas de pedales en *A Coruña*.<sup>98</sup>

---

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> *La Iberia, Madrid*, año XIII, núm. 2475, 6 de octubre de 1865, p. 4; año XIII, núm. 2477, 7 de octubre de 1865, p. 4.

<sup>92</sup> L. de Bernís, *Método de Arpa*, Madrid: Benito Zozaya, 1878, p. VI.

<sup>93</sup> *Idem*.

<sup>94</sup> C. Bordas, “Les relations entre Paris et Madrid”..., p. 92.

<sup>95</sup> C. Bordas, “Erard en Espagne et au Portugal”..., p. 30.

<sup>96</sup> C. Bordas, “Arpa”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. I, p. 715.

<sup>97</sup> En la actualidad una de sus arpas se encuentra en el Musikhistorisk Museum og Carl Claudius Samling de Copenhague (véase C. Bordas, “Les relations entre Paris et Madrid dans...”, p. 91).

<sup>98</sup> C. Bordas, “Arpa”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. I, p. 715.

En la segunda mitad del siglo XIX sobresalió como fabricante de arpas el constructor sevillano Agustín Lerate,<sup>99</sup> a quien Álvarez Cañibano le atribuye la posible autoría del arpa que en la actualidad se encuentra en el *Museu de la Música* de Barcelona,<sup>100</sup> cuya etiqueta dice: “A. Lerate. Cádiz. Privilegio exclusivo para la fabricación de arpas en España”.<sup>101</sup> Un artículo aparecido en 1879 en *La Ilustración Española y Americana* confirma esta hipótesis, y aporta además nueva información sobre este polifacético personaje.<sup>102</sup> Violinista, teórico, profesor y constructor, Lerate se trasladó a Cádiz después de 1870, donde fue maestro de piano y “secretario del Instituto Filarmónico de Santa Cecilia”.<sup>103</sup> Autor de la *Teoría General de la Música* (1875) y del *Abecedario Musical o Cartilla de música o canto* (1884),<sup>104</sup> Lerate se involucró en la construcción de arpas a partir de que su hija, la joven compositora María de la Luz Lerate, comenzó a estudiar el instrumento en el Conservatorio de Madrid<sup>105</sup> con la arpista Teresa Roaldés.<sup>106</sup> Inconforme con el alto precio de las arpas importadas, Lerate se cuestionó la razón por la cual España debía continuar “siendo tributaria de los extranjeros en la adquisición de arpas”<sup>107</sup> y tomó la decisión de dedicarse desde ese momento a la construcción de arpas. Para ello solicitó y obtuvo el “privilegio de S. M.”.<sup>108</sup> No sin sortear un cúmulo de dificultades, en el último cuarto del

---

<sup>99</sup> Adolfo de Castro, “El arpa”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año XXIII, núm. XXXI, 23 de agosto de 1879, p. 111.

<sup>100</sup> Antonio Álvarez Cañibano, “Lerate, Agustín M. de”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. 6, p. 885.

<sup>101</sup> Sobre la mención al “privilegio exclusivo”, Bordas Ibáñez propone que esto se refería a “que Lerate tuvo una patente del sistema de pedales”. En otro artículo la musicóloga señala que esta arpa había sido construida “hacia 1820”, lo que es erróneo (véase C. Bordas, “Arpa”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. I, p. 714; C. Bordas, “Les relations entre Paris et Madrid”..., p. 92).

<sup>102</sup> A. de Castro, *op. cit.*, p. 111.

<sup>103</sup> A. de Castro, *op. cit.*, p. 111.

<sup>104</sup> A. Álvarez Cañibano, *op. cit.*, p. 885.

<sup>105</sup> Lizary Rodríguez Ríos, *Twentieth Century Spanish Composers for the Harp: A Study of Spanish Folk elements in Selected Solo Harp Works of Jesús Guridi, Gerardo Gombau and Victorino Echevarría*, ms, Universidad de Arizona, 2004, p. 34.

<sup>106</sup> Véase capítulo 1.2.2 de esta tesis.

<sup>107</sup> A. de Castro, *op. cit.*, p. 111.

<sup>108</sup> A. de Castro, *op. cit.*, p. 111.

siglo XIX Lerate manufacturó varios modelos notables del instrumento. Con una de esas arpas se presentó hija el 1º de junio de 1877 en la sede de la Academia Filarmónica Santa Cecilia, y posteriormente participó en dos ocasiones (1877 y 1879) en eventos de la sociedad gaditana.<sup>109</sup> Los contemporáneos de Lerate reconocieron su esfuerzo y sus aportaciones, y solicitaron le fueran otorgados estímulos, dado que había “logrado crear con una industria honrosa” que facilitaría “el estudio del arpa”.<sup>110</sup>

En la prensa de la época aparecen algunas notas que iluminan la participación de Lerate y sus arpas en la Exposición Regional de Cádiz de 1879, en las que aparecen dos grabados.<sup>111</sup>

El primero de ellos muestra con detalle el arpa presentada en dicha exposición (imagen 1) y el segundo retrata la sala donde se ubicó el instrumento (imagen 2). El primer grabados está reproducido en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,<sup>112</sup> donde se aprecia, tal como Bordas lo señala, “el único instrumento de pedales de construcción española catalogado en España”.<sup>113</sup>

Por Bordas sabemos que en la misma época en que Lerate construyó sus arpas en Cádiz, en Madrid, Manuel Sanseroni, fabricante de pianos activo en Madrid a finales del siglo XIX, se anunciaba como la “única casa en reparación de arpas”.<sup>114</sup>

A pesar de todos estos esfuerzos por impulsar en España la construcción de arpas de pedales, las arpas francesas acabaron por hacerse con el mercado español a inicios del siglo XX. Muestra de ello son los anuncios de la prensa española de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras dos décadas el siglo XX, en los que la venta y alquiler de arpas

---

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año XXIII, núm. XXXI, 23 de agosto de 1879, pp. 100 y 120.

<sup>112</sup> C. Bordas, “Arpa”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. 6, p. 716.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>114</sup> *Idem.*

hacen referencia mayoritariamente a instrumentos de la Casa Erard. Quizás eso explique que, salvo las arpas de Hazen y dos arpas Pleyel y Holtzman que se encuentran en el Museu de la Música, las demás arpas de pedales conservadas en museos españoles sean también arpas Erard.



Imagen 1. Arpa construida por Agustín Lerate y expuesta en la Exposición Regional de Cádiz en 1879.

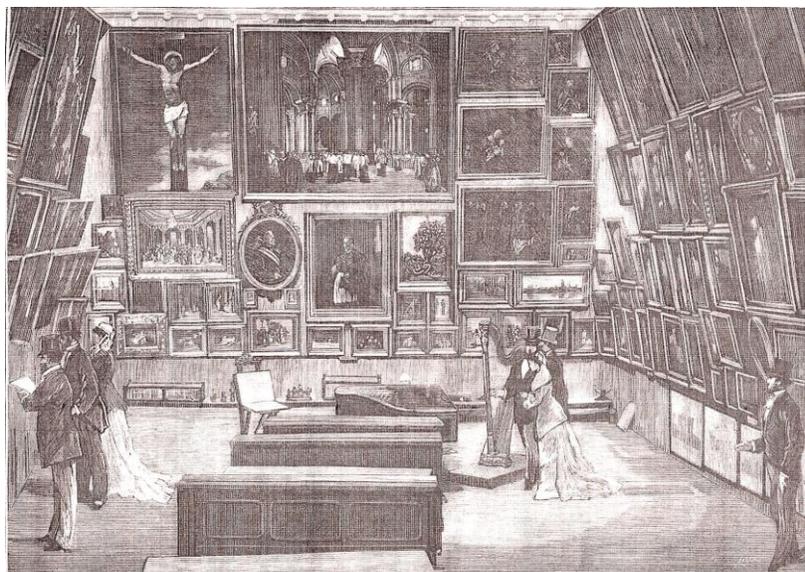


Imagen 2. El arpa de Lerate en la sala principal de la sección de Bellas Artes de la Exposición Regional de Cádiz.

### 1.2.2 Las arpistas y los centros de enseñanza.

El arpa de pedales de movimiento doble comenzó a enseñarse oficialmente en Madrid en 1830, año en que la reina María Cristina de Nápoles, cantante de ópera y también ejecutante de arpa,<sup>115</sup> fundó el Real Conservatorio de Música y Declamación.<sup>116</sup> Que esta institución incluyera desde un principio la enseñanza del arpa nos habla de la gran afición que por el arpa hubo en las cortes europeas desde la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX.

La primera profesora de arpa de pedales en el Conservatorio madrileño fue la arpista francesa Celestina Eleonora Gallyot de Boucher (1777–1841),<sup>117</sup> muy relacionada con España debido a que su esposo, el violinista Alexander Boucher, trabajó entre 1787 y 1805 en la Capilla Real de Carlos IV.<sup>118</sup> Fétis menciona que aprendió a tocar en arpas de movimiento simple y da cuenta de sus exitosas presentaciones en los conciertos de Feydeau en 1794,<sup>119</sup> lo que habla sin duda de su nivel como intérprete. Aunque no sabemos qué tipo de arpa enseñó como profesora en Madrid, es probable que fuera la de doble movimiento, ya que la aparición del arpa Erard en 1815 fomentó que muchos arpistas cambiaran su instrumento de movimiento simple.

---

<sup>115</sup> F. Sopena Ibáñez, *op. cit.*, p. 19.

<sup>116</sup> El hoy Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ha tenido su sede, a lo largo de sus casi 180 años de existencia, en distintos recintos y ha sido denominado oficialmente de varias maneras. En 1830, fue bautizado con el nombre de Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. En 1856, se omitió el nombre de su fundadora y, en 1868, con el advenimiento de la Primera República, tomó el nombre de Escuela Nacional de Música y Declamación. Apenas iniciado el nuevo siglo fue denominado Conservatorio de Música y Declamación y, en 1910, se le volvió a agregar el apelativo monárquico. Con la abdicación de Alfonso XIII y la instauración de la Segunda República, en 1931, el apelativo de “Real” dio paso al de “Nacional”, quedando como Conservatorio Nacional de Música y Declamación. En 1939, al terminar la Guerra Civil, las autoridades franquistas volvieron a incluir el adjetivo “Real” en el nombre de esta institución. En 1952 se eliminó la referencia a la “Declamación” del nombre y desde 1963 fue elevado al rango de superior. A partir de entonces conserva el nombre de Real Conservatorio Superior de Música. Cabe agregar que, debido a su ubicación actual, coloquialmente es conocido como el Conservatorio de Atocha (véase *ibid.*, p. [219]).

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>118</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 26.

<sup>119</sup> F.-J., Fétis, *op. cit.*, vol. 2, París: Librairie de Firmin-Didot, 1883, p. 39.

La labor de Boucher en el Conservatorio fue más bien breve. A pesar del reconocimiento del que gozaba en 1831 fue cesada por haber desobedecido la orden real de Fernando VII que la obligaba a traducir al español el método de arpa que ella utilizaba en su labor pedagógica.<sup>120</sup> Una vez fuera del Conservatorio, Boucher no abandonó la docencia y ofreció lecciones particulares,<sup>121</sup> alternadas con sus presentaciones en Madrid.<sup>122</sup> Boucher murió en París en 1841.<sup>123</sup>

Las clases de arpa en el Conservatorio reiniciaron a finales de 1831,<sup>124</sup> cuando la arpista Josefa Jardín (1816–1857), quien en la ejecución de su instrumento “no conocía rival en su tiempo”,<sup>125</sup> de acuerdo con algunas apreciaciones, ocupó el puesto dejado por Boucher. Jardín fue una de las españolas que más destacaron como intérpretes del arpa. El profesor y musicólogo Baltasar Saldoni, escribió acerca de uno de los conciertos ofrecidos por la arpista:

se presentó Josefa Jardín y causó un fanatismo al mismo que una grata sorpresa, tanto por la expresión, ejecución y limpieza con que tocaba, como por la fuerza y energía que daba a las

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp. 26 y 27.

<sup>121</sup> En el curso de la investigación hallamos que una de las alumnas de Bucher, “Doña Luisa D’Antonio”, se presentó en escena por primera vez la noche del 2 de junio de 1838 en el teatro del Príncipe. En medio de un programa compuesto primordialmente por distintas obras para orquesta y cantantes, D’Antonio ofreció una “Fantasía, del maestro Bochsa [...] sobre varios temas favoritos de las óperas de Rossini” y “Variaciones al arpa, del maestro Marcucci” (véase “Diversiones públicas”, *La correspondencia de España.*, núm. 1163, 2 de junio de 1838, p. 4).

<sup>122</sup> En marzo del año de su cese, Boucher participó en dos de los conciertos que el rey había concedido a la “junta de Damas de honor y mérito” en beneficio de la Real Inclusa y Colegio de la Paz. Dirigidos por el compositor Ramón Carnicer, cantantes y músicos interpretaron el 10 de marzo una sinfonía de Humel, además de duetos y arias. A la mitad del programa, Celestina Boucher ejecutó un *Concierto de harpa* compuesto por ella. En el segundo concierto, realizado el 19 de marzo, Boucher participó en un “duo de arpa y piano sobre motivos conocidos, dispuestos en forma de variaciones” (véanse “Gran concierto vocal e instrumental”, *Diario de avisos de Madrid*, núm. 69, 10 de marzo de 1831, p. 276; “Gran concierto vocal e instrumental”, *ibid.*, núm. 78, 19 de marzo de 1831, p. 31).

<sup>123</sup> F.-J. Fétis, *op. cit.*, p. 39.

<sup>124</sup> M. R. Calvo–Manzano, basada en la información que aparece en *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, afirma que fue a partir de 1838 que Jardín se hizo cargo de la cátedra de arpa. Si bien es correcto que esa fuente menciona a Jardín como profesor “numerario”, también es posible que desde 1831 se haya hecho cargo de la clase de arpa en calidad de profesor auxiliar o interino, como lo menciona Rodríguez (*cf.* Ma. Rosa Calvo–Manzano, “Jardín Josefa”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. 6, p. 554; L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 26).

<sup>125</sup> Ma. R. Calvo–Manzano, *op. cit.*, p. 554.

piezas más difíciles de los primeros arpistas de Francia e Italia; cosa nunca vista ni oída en su época en España, no en una niña de trece años, sino en ningún otro profesor español.<sup>126</sup>

Otra crítica aparecida en *La Iberia Musical* en 1942, firmada por “El Filarmónico”, daba cuenta del “primor y delicadeza” con los que “la señorita Josefa Jardín” había ejecutado “la fantasía para Arpa”, que “es de lo mejor que hemos oído interpretar a esta sílfide encantadora”, y para concluir destacaba que había entre el público “hombres [...] tan entusiasmados, que de puro extasiados no encontraban asiento donde acomodarse”.<sup>127</sup>

Josefa Jardín había estudiado con su padre, Juan Bautista Rossi, ex profesor de arpa de la infanta Luisa Carlota, hermana de la reina María Cristina. Dos años después de asumir la cátedra en sus manos, Jardín tenía una sola alumna registrada: Teresa Viñas.<sup>128</sup> Las turbulencias políticas en ese período, que derivaron en las primeras dos Guerras Carlistas (1833–1840 y 1846–1849), afectaron directamente la actividad musical. En septiembre de 1835 “muchas clases” del Conservatorio fueran canceladas y algunos profesores, entre ellos la propia Jardín, prosiguieron con su labor sin recibir remuneración o vieron reducido su salario en más de un tercio del monto original. Jardín ocupó su puesto académico hasta abril de 1846, cuando le fue aceptada la renuncia, que por razones de salud, había presentado en noviembre de 1845.<sup>129</sup> De acuerdo con Rodríguez, durante once años el arpa dejó de enseñarse en el más importante centro de enseñanza musical de la capital española<sup>130</sup> y sólo hasta 1857 fue contratada una nueva maestra.<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> Baltasar Saldoni, “Día 21 (enero), 1816”, en *Diccionario biográfico–bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 2, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, pp. 179–180. Citado en *Idem* y en L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 28.

<sup>127</sup> El Filarmónico, “Museo.-Liceo”, *La Iberia Musical*, Madrid, año 1, núm., 25, 19 de junio de 1842, p. 99.

<sup>128</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 29.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>130</sup> Calvo–Manzano piensa que es posible que Luisa Hoefler Jardín, sobrina de J. Jardín, la haya sustituido por algún tiempo al frente de la clase de arpa hasta la realización de las oposiciones correspondientes. No obstante, Rodríguez refuta estos datos y por cuanto el nombre de Hoefler Jardín no fue encontrado en la lista

La arpista francesa Teresa Roaldés, nacida el 12 de agosto de 1816 en Toulouse,<sup>132</sup> ciudad cercana a los Pirineos. se había formado en París con los destacados arpistas Marin Marie–Martin–Marcel, Théodore Labarre y con el virtuoso Elías Parish Alvars.<sup>133</sup> De acuerdo con Pérez Gutiérrez, el Conservatorio Real de Madrid le otorgó a Roaldés el primer premio de arpa, por lo que mereció una felicitación de la reina Isabel II.<sup>134</sup> De 1845 a 1848, antes de establecerse en España y asumir su puesto en el Conservatorio de Madrid, la arpista realizó giras por diversas ciudades francesas, incluida la Ciudad Luz, Burdeos y Marsella.<sup>135</sup> Una vez en España, trabajó como arpista del Teatro Real, fue miembro fundador de la Sociedad de Conciertos<sup>136</sup> e integrante de la Academia Filarmónica de Santa Cecilia.<sup>137</sup> También colaboró en conciertos organizados por las compañías de ópera extranjeras llegadas a Madrid,<sup>138</sup> y en audiciones privadas llevadas a cabo en los palacios de la nobleza.<sup>139</sup>

En 1868, debido a los problemas presupuestales que trajo consigo la revolución política de ese año, Roaldés fue suspendida junto con otros profesores y reinstalada en su puesto hasta 1876.<sup>140</sup> A pesar de estas vicisitudes, su trabajo como profesora le permitió formar un grupo de alumnas, entre ellas destacaron Isabel Espeso<sup>141</sup> (1843–1900)<sup>142</sup> y la ya citada gaditana

---

de estudiantes del Conservatorio de 1832 a 1846 (*cf.* Ma. R. Calvo–Manzano, *op. cit.*, p. 554; L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 33).

<sup>131</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 33.

<sup>132</sup> Pérez Gutiérrez consigna que fue en 1817 cuando nació esta arpista (véase Mariano Pérez Gutiérrez, “Roaldés, Teresa”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. 9, p. 232).

<sup>133</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 33.

<sup>134</sup> M. Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 232.

<sup>135</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 33.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>137</sup> “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, Madrid, núm. 2313, 17 de enero de 1852, p. 3.

<sup>138</sup> “Anoche se cantó por fin la ópera de Rossini, Otelo”, *La Época*, Madrid, año XVIII, núm. 5576, 6 de abril de 1866, p. 4; “Espectáculos”, *La Esperanza*, Madrid, año VI, núm. 1636, 20 de enero de 1850, p. 4.

<sup>139</sup> “Revista de Madrid”, *La Época*, año XVII, núm. 5230, 18 de marzo de 1865, p. 3.

<sup>140</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 34.

<sup>141</sup> Isabel Espeso obtuvo el primer premio de arpa del Conservatorio en 1863. En la ceremonia de entrega de los premios participó en el programa con un “tema variado para arpa” (véase “Folletín. Revista de la semana”, *El Clamor Público*, Madrid, segunda época, núm. 1000, 29 de noviembre de 1863, p. 1).

<sup>142</sup> *Idem.*; L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 34.

María de la Luz Lerate.<sup>143</sup> En 1876, año en que dejó de dar clases, publicó el método *Ejercicios de arpa*.<sup>144</sup> Murió en 1900 en su ciudad natal.<sup>145</sup>

Al año siguiente, el 14 de junio de 1877,<sup>146</sup> Dolores Bernís de Bermúdez (1843–1904)<sup>147</sup> fue nombrada “profesora honoraria” de la Escuela Nacional de Música y Declamación.<sup>148</sup> Seis años después, a mediados de 1883, el Consejo de Instrucción Pública abrió las oposiciones para ocupar la plaza que Roaldés había dejado vacante en 1876.<sup>149</sup> Las arpistas que se presentaron al concurso fueron, además de Bernís, Vicenta Tormo y la reconocida solista catalana Esmeralda Cervantes.<sup>150</sup> Bernís resultó ganadora, con lo que se convirtió en la cuarta arpista en tomar la estafeta en la enseñanza de la institución.<sup>151</sup> Había estudiado en París con el arpista belga Felix Godefroid; posteriormente se desempeñó como arpista de la Sociedad de Conciertos Colonne con sede en esa urbe. Fue además compositora e impartió durante 27 años clases en la Escuela Nacional de Música y Declamación (antiguo Conservatorio), además de ofrecer lecciones particulares.<sup>152</sup> La llegada de Bernís al Conservatorio impulsó como nunca antes la enseñanza del arpa en esa institución. Reflejo de esto fue que durante las casi tres décadas en las que impartió clase, la matrícula de discípulas de arpa se incrementó. En 1883 llegaron a estar inscritas veintitrés alumnas. Este aumento fue resultado, según las propias palabras de Bernís, “del método especial de

---

<sup>143</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 34.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp. 34 y 35.

<sup>145</sup> M. Pérez Guitiérrez, *op. cit.*, p. 232.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>147</sup> Cristina Bordas, “Arpa”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. I, p. 716; M. R. Calvo–Manzano, “Bernís de Bermúdez, Dolores”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. 2, p. 409; L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, pp. 26, 28, 33, 37, 46; F. Sopeña Ibáñez, *op. cit.*, p. 245.

<sup>148</sup> Dolores de Bernís de Bermúdez, *Relación de méritos y servicios*, ms, Madrid, 14 de marzo de 1883, p. [1] ARCSM: 1/15183.

<sup>149</sup> “A las seis y media de esta tarde...”, *La Correspondencia de España*, Madrid, año XXXIV, núm. 920, 1º de junio de 1883, p. 3.

<sup>150</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 40.

<sup>151</sup> *Idem.*; F. Sopeña Ibáñez, *op. cit.*, p. 245.

<sup>152</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 41.

enseñanza” por ella establecido.<sup>153</sup> La preocupación y compromiso con sus alumnas, la llevaron a impartir clase todos los días de la semana<sup>154</sup> y a escribir el primer método español para arpa<sup>155</sup> y varias obras para ese instrumento, tema que abordaremos en otro capítulo. A su muerte, el 21 de mayo de 1904,<sup>156</sup> legó su arpa al Conservatorio y, con la mayor parte de su fortuna, quiso se instituyera un premio que llevara su nombre.<sup>157</sup>

El 10 de agosto de 1904 Vicenta Tormo y Serrano (1857–1936),<sup>158</sup> profesora de origen valenciano,<sup>159</sup> tomó a su cargo la clase de arpa del Conservatorio de Música y Declamación,<sup>160</sup> institución que había cambiado de nombre en 1900.<sup>161</sup> Tormo había comenzado a estudiar con Petra, su hermana mayor,<sup>162</sup> quien a su vez había sido discípula de Roaldés<sup>163</sup> y arpista de la orquesta del Teatro Principal de Valencia.<sup>164</sup> Después de esas primeras lecciones con su hermana, Vicenta también estudió con Roaldés y a los catorce

---

<sup>153</sup> D. Bernís de Bermúdez, *op. cit.*, p. [1].

<sup>154</sup> *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Curso de 1895 a 1896*, Madrid: Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1896, p. 10.

<sup>155</sup> D. Bernís de Bermúdez, *Método de arpa...*

<sup>156</sup> “La señorita Doña Dolores de Bernís”, *El Imparcial*, Madrid, año XXXVIII, núm. 13342, 23 de mayo de 1904, p. 5.

<sup>157</sup> La voluntad de Bernís no pudo ser cumplida debido a los “vicios de forma en el testamento” y por la aparición de un pariente lejano (véase Tomás Bretón y Hernández, “Discurso leído por el Comisario Regio ILMO., Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el presente curso”, *Conservatorio Nacional de Música y Declamación: Memoria. Curso de 1903 a 1904*, Madrid: Imprenta Colonial, p. 8).

<sup>158</sup> Las fechas de nacimiento y muerte de Tormo difieren según diferentes fuentes. Aquí consignamos únicamente los datos que ofrece la investigación de Lizary Rodríguez, que es la más reciente (véase Lizary Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 46; Ma. Rosa Calvo–Manzano, “Tormo Vicenta”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. 10, pp. 368–369).

<sup>159</sup> Rogelio Villar, “Artistas españolas. Vicenta Tormo”, *La Ilustración Española y Americana*, año 63, núm. 14, 15 de abril de 1919, p. 213.

<sup>160</sup> “Personal Docente”, *Conservatorio Nacional de Música y Declamación: Memoria. Curso de 1903 a 1904*, Madrid: Imprenta Colonial, 1904, p. 19.

<sup>161</sup> F. Sopeña Ibáñez, *op. cit.*, p. 19.

<sup>162</sup> Rodríguez sostiene que Vicenta Tormo había iniciado sus estudios con Roaldés, sin embargo en una realizada por Rogelio Villar en 1919, Tormo menciona haber iniciado sus estudios con la mayor de sus hermanas (Petra) y que sólo cuando viajó “a Madrid para sustituir en la Sociedad de Conciertos y en el teatro a *Madame* Roaldés” fue que la arpista francesa, después de escucharla tocar, le rogó poder llamarla “su discípula predilecta” (*cf.* L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 46; R. Villar, “*op. cit.*”, p. 213).

<sup>163</sup> R. Villar, “*op. cit.*”, p. 213.

<sup>164</sup> Ma. R. Calvo–Manzano, “Tormo Petra”, en E. Casares (coord.), *op. cit.*, vol. 10, p. 368.

años debutó como arpista de orquesta en una temporada de ópera en su natal Valencia.<sup>165</sup> En 1883 compitió sin éxito con Dolores Bernís para ocupar el citado puesto de profesora de arpa en el Conservatorio de Madrid. Tormo fue arpista de la Sociedad de Conciertos de Madrid y de las orquestas Prot de Valencia y de Barcelona, San Fernando de Sevilla y del Teatro Real de Madrid.<sup>166</sup> Tuvo también un activo desempeño como arpista de orquesta, fue acompañante de cantantes, con quienes se presentó en el Palacio Real, ante la Infanta Isabel,<sup>167</sup> y en la capital lusitana ante la reina Amelia de Portugal.<sup>168</sup> A la muerte de Bernís, acaecida en 1904, Tormo la sustituyó. En los veinticinco años de labor pedagógica en el Conservatorio, Vicenta Tormo logró en 1907 que la currícula del instrumento fuese extendida de seis a siete años de estudios,<sup>169</sup> propuesta que ya había sido hecha por Bernís en 1883.<sup>170</sup>

Durante los veranos, Tormo solía presentarse como arpista titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid, en los casinos de San Sebastián, Santander y Biarritz. Esto hizo posible que hacia 1915, en el transcurso de alguna gira por la ciudad vasca de San Sebastián, Pedro Zabaleta le pidiera lecciones privadas para su hijo, un niño llamado Nicanor.<sup>171</sup> Cuando

---

<sup>165</sup> *Idem.*

<sup>166</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 46.

<sup>167</sup> Sobre las ocasiones en que Vicenta Tormo se presentó ante los reyes españoles, Villar anotaba que “varias veces tuvo el honor de ser invitada a Palacio por S. M. la Reina María Cristina, mereciendo el aplauso y aprecio conque siempre le distinguieron Sus Majestades y Altezas, especialmente la Infanta Doña Isabel”. Durante nuestra investigación encontramos que en abril de 1897, el diario madrileño *La Época* reportaba que “en las habitaciones particulares de S.A. la Infanta D.a Isabel [...] ha habido [...] un concierto en el cual ha cantado el célebre bajo Baldelli varias romanzas de su extenso repertorio acompañado al arpa por la distinguida arpista la Srta. Tormo” (véanse “Noticias Generales”, *La Época. Últimos telegramas y noticias de la tarde*, año XLIX, núm. 16848, 30 de abril de 1897, p. 3; R. Villar, *op. cit.*, p. 213).

<sup>168</sup> Rodríguez menciona que Tormo también hizo giras por Sudamérica, aunque en la misma entrevista con Villar menciona que varias veces rechazó contratos para presentarse en Latinoamérica “porque su padre siempre fue refractario a embarcarse” (*cf. Idem.*; R. Villar, *op. cit.*, p. 213).

<sup>169</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 47.

<sup>170</sup> D. Bernís de Bermúdez, *op. cit.*, p. [5]

<sup>171</sup> Pello Leñena Mendizabal, *op. cit.*, pp. 139; Rudolf Frick, “Nicanor Zabaleta (1907–1993)”, *Harpa*, Suiza, núm. 10, 2/1993, p. 26.

Tormo se retiró en 1929<sup>172</sup> su puesto fue ocupado hasta 1932, de manera provisional, por su discípula y sobrina Juana Calvo y Marrón.<sup>173</sup> El sucesor definitivo de Tormo se definió después de dos disputados concursos de oposición entre dos de sus mejores discípulos: Luisa Menárguez y Nicanor Zabaleta.<sup>174</sup>

Entre las arpistas de la escuela madrileña, además de Menárguez, destacó Luisa Pequeño, quien obtuvo los premios de piano y armonía en 1905 y de arpa en 1914 del Conservatorio, y trabajó en la Orquesta Sinfónica de Madrid en los años veinte y hasta la Guerra Civil.<sup>175</sup>

Es notable el interés de Pequeño por renovar el repertorio de su instrumento. A ella se debe el estreno el 30 de noviembre de 1924 de la versión original de la *Introduction et Allegro* de Ravel, en un concierto ofrecido en el Teatro Real por la Orquesta Sinfónica de Madrid.<sup>176</sup>

Además de su actividad como solista,<sup>177</sup> arpista de orquesta y de ópera,<sup>178</sup> Luisa Pequeño formó varios grupos para interpretar música de cámara, uno de ellos fue el dúo que integró

---

<sup>172</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, p. 46.

<sup>173</sup> Juana Calvo obtuvo en 1917, por unanimidad, el diploma de primera clase (véanse *Idem.*; M. R. Calvo-Manzano, *op. cit.*, pp. 368–369; “Los Concursos del Conservatorio”, *Revista Musical Hispano-Americana*, Madrid, año IX, IV época, núm. VII, 31 de julio de 1917, p. 11).

<sup>174</sup> Los detalles de dicha oposición y la polémica que desató se abordan en el capítulo II de esta tesis.

<sup>175</sup> F. Sopeña Ibáñez, *op. cit.*, p.110, 254 y 257.

<sup>176</sup> Pequeño volvería a tocar este septeto de Ravel el 11 de noviembre de 1928 en otro concierto de la OSM en el Monumental Cinema (véanse Gomis, “De Música. Los conciertos de la Sinfónica”, *El Siglo Futuro*, Madrid, año III, núm. 16375, 12 de noviembre de 1928, 2ª época, año XXI, núm. 6601, p. 2; María Palacios Nieto, *El Grupo de los Ocho y la música en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (1923–1931)*, ms, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 585).

<sup>177</sup> Pequeño actuó como solista en varias ocasiones. El 15 de enero de 1926, en el Teatro Infanta Beatriz, donde intercaló su participación con los bailes de Margarita Díaz y con la proyección de la película *Sombras*. Posteriormente, la noche del 17 de marzo de 1933, junto a Garijo se presentaron como solistas de la OSM en Unión Radio. Dirigidos por Salvador Bacarisse, interpretaron el Concierto para flauta, arpa y orquesta de W. A. Mozart (véanse “Funciones para hoy”, *El Imparcial*, Madrid, año LX, núm. 20594, 15 de enero de 1926, p. 7; “Madrid 17 de marzo”, *Ondas*, Madrid, año IX, núm. 401, 11 de marzo de 1933, p. 20).

<sup>178</sup> En septiembre de 1931 fue parte de la orquesta en una presentación de *Lucía de Lammermoor* en el Teatro Español, y en cuya parte de arpa Pequeño obtuvo “una ovación de espontánea aclamación, viéndose obligada a repetir su parte” (véase Carlos Bosch, “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, año LXVI, núm. 22223, 27 de septiembre de 1931, p. 2).

con el flautista Manuel Garijo, un antiguo compañero de estudios en el Conservatorio<sup>179</sup> y también integrante de la OSM.

Otro dinámico para la difusión y enseñanza del arpa de pedales en España fue Barcelona, ciudad en la que estuvieron en activo importantes arpistas desde al menos el último tercio del siglo XIX y hasta el primer tercio del siglo XX. Entre estos destacaron la laureada concertista internacional Clotilde Cerdà i Bosch (1862–1926),<sup>180</sup> Lea Bach Baixeras (1891–1988),<sup>181</sup> convertida después en uno de los pilares de la escuela de arpa en Brasil, Dolores Sánchez, profesora de la Escuela Municipal de Música de Barcelona,<sup>182</sup> Raquel Martí, a quien en 1916 encontramos como profesora de la Academia Granados<sup>183</sup> y José Badía, profesor de arpa del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo Barcelonés, activo en la última década del siglo XIX.<sup>184</sup> Otra importante arpista catalana fue Luisa Bosch i Pagés (1880–1961),<sup>185</sup> nacida en Suiza pero establecida en Barcelona a principios de los años treinta.<sup>186</sup> La labor desempeñada por Luisa Bosch i Pagés, pero sobre todo la realizada por Clotilde Cerdà i Bosch en el terreno de la interpretación a nivel internacional, fue un antecedente importante de lo que décadas después haría Nicanor Zabaleta.

---

<sup>179</sup> N., “En el Conservatorio”, *La Correspondencia de España*, segunda edición, año LXV, núm. 20543, 11 de mayo de 1914, p. 6.

<sup>180</sup> Calvo-Manzano aclara que algunos diccionarios, como el de J. Subirá, consignaban 1925 como fecha de muerte de Esmeralda Cervantes, aunque ella sostiene la fecha que según Ricart Matas figura en su tumba. Los datos que nosotros encontramos confirman el año de 1926 como la fecha en que murió Cervantes (véanse M. R. Calvo-Manzano, “Cerdà Bosch, Clotilde [Esmeralda Cervantes]”, en E. Casares (dir.), *op. cit.*, vol. 3, pp. 485–486; “Esmeralda Cervantes”, *La Época. Últimos telegramas y noticias de la tarde*, año LXXVIII, núm. 26926, 12 de abril de 1926, p. 3; “Música y Teatros”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XLV, núm. 19393, 16 de abril de 1926, p. 13).

<sup>181</sup> M. R. Calvo-Manzano, “Bach Baixeras, Lea”, en E. Casares (dir.), *op. cit.*, vol. 2, 1999, p. 24.

<sup>182</sup> “Rosa Balcells”, *Música. Revista Musical para España y América*, año II, núms. 15–16, noviembre–diciembre de 1930, p. 308; Xosé Aviñoa Pérez, “Ballcells Rosa”, en E. Casares (dir.), *op. cit.*, vol. 2, 1999, p. 88.

<sup>183</sup> “Academia Granados”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XXXV, núm. 15744, 16 de septiembre de 1916, p. 16.

<sup>184</sup> “Notas locales”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XIII, núm. 3703, 26 de agosto de 1893, p. 2;

“Conservatorio del Liceo”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XV, núm. 4414, 23 de agosto de 1895, p. 2 y 3.

<sup>185</sup> M. R. Calvo-Manzano, “Bosch Pagés, Luisa”, en E. Casares (dir.), *op. cit.*, vol. 2, p. 653.

<sup>186</sup> “Academia Marshall”, *La Vanguardia*, Barcelona, año LI, núm. 21172, 3 de enero de 1932, p. 5; “A los arpistas”, *ibid.*, año LI, núm. 21423, 23 de octubre de 1932, p. 3.

La más importante solista del arpa que hubo en España en todo el siglo XIX y durante las primeras dos décadas del XX, fue Clotilde Cerdà y Bosch (1862–1926), quien pasó a la historia de la música con el nombre artístico de Esmeralda Cervantes.<sup>187</sup> Hija del ingeniero Idefonso Cerdà i Sunyer, responsable de las reformas urbanas que llevaron a la ampliación de Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX, la arpista comenzó sus estudios musicales en París y los terminó en Viena. A partir de 1874 inauguró una serie de viajes que la llevaron a presentarse en Londres, París, su natal Barcelona, Madrid y Lisboa, para posteriormente embarcarse con rumbo a América, donde dejaría huella en el entonces imperio de Brasil, en México, Cuba y la mayoría de las repúblicas hispanoamericanas, así como en Estados Unidos.<sup>188</sup> Estas giras fueron el inicio de una vida dedicada al recitalismo. Uno de sus destinos fue México, a donde se presentó en repetidas ocasiones y residió durante la Revolución Mexicana.<sup>189</sup> Además de su labor como solista, Cerdà i Bosch realizó diversas investigaciones en torno a la historia del arpa.<sup>190</sup>

En 1931 Luisa Bosch i Pagés (1880-1961) escribió en un artículo: “No olvidaré jamás la impresión que [Esmeralda Cervantes] me produjo cuando la escuché por primera vez en Barcelona. ¡Quedé entusiasmada!”<sup>191</sup> Ubicada generacionalmente entre Esmeralda Cervantes y Zabaleta, esta catalana nacida en Suiza se formó con Hasselmans y, alrededor de 1908,<sup>192</sup> fue nombrada profesora de los conservatorios de Ginebra y Lausana, donde realizó una importante labor pedagógica en el primer tercio del siglo XX. Respecto de su actividad como concertista, una revista editada en Barcelona daba la noticia de sus

---

<sup>187</sup> Este seudónimo fue con el que, según se cuenta, la bautizaron la reina Isabel II y el escritor Víctor Hugo (véase Arturo Llopis, “Otra barcelonesa universal: Esmeralda Cervantes”, *La Vanguardia*, Barcelona, año LXXX, núm. 30477, 31 de mayo de 1964, p. 47).

<sup>188</sup> M, R. Calvo–Manzano, “Cerdà Bosch, Clotilde ... pp. 485–486.

<sup>189</sup> A. Llopis, *op. cit.*, p. 47.

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> Luisa Bosch i Pagés, *op. cit.*, p. 5.

<sup>192</sup> Ma. Rosa Clavo–Manzano, “Bosch Pagés, ... p. 653.

conciertos en febrero de 1930 en Suiza, Alemania y Francia, donde la crítica la colocaría entre las más destacadas intérpretes del arpa a nivel mundial.<sup>193</sup> En marzo de ese año, en una visita fugaz a Cataluña, se presentó en el pabellón de los Artistas Reunidos y en el *Orfeo Graciene*, ante un público para el que era casi desconocida. No obstante la crítica se refirió “talento y sensibilidad”<sup>194</sup> de la artista, lo que motivó “el entusiasmo del auditorio”.<sup>195</sup> Estos conciertos en Barcelona fueron determinantes para que dos años después trasladara su lugar de residencia a Cataluña. Al menos desde 1918 enviaba desde Suiza sus colaboraciones periodísticas para algunas publicaciones españolas, como la *Revista Musical Catalana*, *Ilustración Iberoamericana* y *Ritmo*. En sus artículos, en los que reseñaba de la actividad musical tanto en Suiza como en otras naciones que visitaba dando conciertos,<sup>196</sup> también se dio a la tarea de difundir sus investigaciones sobre el arpa. En 1930 apareció en la *Revista Catalana de Música* “L’arpa a través del temps”, artículo en catalán en el que hacía una apretada síntesis de la historia del arpa y del estado en que se hallaba el instrumento por aquellas fechas.<sup>197</sup> Este fue un texto importante ya que desde el primer lustro del siglo, en que se publicaron contados artículos que tuvieron como tema a este instrumento, probablemente no fue sino hasta los años treinta que una arpista española volvió a reflexionar sobre su instrumento.<sup>198</sup> El artículo de Bosch provocó que desde su

---

<sup>193</sup> “Mundo Musical”, *Ritmo*, Madrid, año II, núm. 8, 28 de febrero de 1930, p. 16; “Extranjero”, *Música Ilustración Iberoamericana*, Madrid, año II, núm. 7, marzo de 1930, p. 89.

<sup>194</sup> “Recital de Bosch y Pagés–Molinari”, *Música Ilustración Iberoamericana*, año II, núm. 8, abril de 1930, p. 115.

<sup>195</sup> *Idem.*, p. 116.

<sup>196</sup> L. Bosch y Pagés, “Extranjero. Suiza”, *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, año II, núm. 6, 15 de enero de 1930, p. 20.

<sup>197</sup> L. Bosch y Pagés, “El arpa a través de los tiempos...pp. 2–5.

<sup>198</sup> En 1903 se publicó “Arpas y arpistas”, texto sin firma en el que se reunían unos breves y no siempre exactos apuntes sobre la historia del arpa. Cuatro años después, Esmeralda Cervantes publicó en México una serie de artículos con el título “El arpa y sus leyendas” (véanse “Arpas y arpistas”, *Alrededor del Mundo*, Madrid, núm. 230, 9 de octubre de 1903, pp. 295–296; Esmeralda Cervantes, “El arpa y sus leyendas”, *Album de Damas*, México, año 1, núm. 10, 15 de mayo de 1907, pp. 16 y 17).

columna “Vida Musical” Vicente Ma. de Gibert le dedicara comentarios loables e hiciera referencia a la presencia del arpa en el ámbito catalán.<sup>199</sup>

Bosch i Pagés se mudó a Barcelona a finales de 1931 o principios del año siguiente. Ahí desarrolló una intensa actividad como profesora particular y de la Academia Marshall a partir de 1932. También fungió como conferencista, concertista<sup>200</sup> e integrante de la Asociación de Cultura Musical hasta 1936.<sup>201</sup>

En el ámbito orquestal Dolores Sánchez fue una de las arpistas que más destacó. En 1890, *El Tribuno* de Sevilla la llamó “primera concertista de arpa”<sup>202</sup> dedicándole elogios por su interpretación al “preludio de la cavatina de la ópera Lucia”.<sup>203</sup> Dolores llegó a Barcelona junto a su hermana Juana,<sup>204</sup> también arpista, contratada por la orquesta del Liceo en 1892. El diario barcelonés *La Vanguardia* anunciaba en noviembre de ese año que las arpistas gozaban “de envidiable reputación en el mundo del arte”<sup>205</sup> en Madrid,<sup>206</sup> y que “cediendo a las instancias de sus admiradores [abrirían] pronto un curso de música”.<sup>207</sup> Al establecer su residencia a la Ciudad Condal, Dolores se integró en el ambiente musical y tomó parte en diversas actividades y audiciones, como en los Conciertos Nicolau realizados en 1896 en el

---

<sup>199</sup> Vicente Ma. De Gibert, “Vida Musical. El Arpa I”, *La Vanguardia*, Barcelona, año L, núm. 20943, 9 de abril de 1931, pp. 5 y 6; Vicente Ma. De Gibert, “Vida Musical. El Arpa II”, *La Vanguardia*, año L, núm. 20949, 16 de abril de 1931, p. 5.

<sup>200</sup> “Constituirá un acontecimiento...”, *La Vanguardia*, Barcelona, año LII, núm. 21552, 23 de marzo de 1933, p. 10.

<sup>201</sup> “La Asociación de Cultura Musical”, *La Vanguardia*, Barcelona, año LIII, núm. 21826, 18 de enero de 1934, p. 24.

<sup>202</sup> “Noticias de espectáculos”, *El País*, Madrid, año IV, núm. 1028, 22 de abril de 1890, p. 3.

<sup>203</sup> *Idem*.

<sup>204</sup> Al igual que Dolores, Juana Sánchez ejerció como arpista y maestra en Barcelona. Una nota de julio 1901 nos informa de su participación en un concierto vocal e instrumental en el Casino de Vich, con motivo de la celebración de las fiestas de San Miguel de los Santos (véase “Desde Vich”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XXI, núm. 6696, 12 de julio 1901, p. 3).

<sup>205</sup> “Notas Locales”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XII, núm. 3413, 8 de noviembre de 1892, p. 2.

<sup>206</sup> Estas dos arpistas participaron en una velada celebrada en el Círculo de la Unión Mercantil en mayo de 1885 (véase “Cartera de Madrid”, *El Liberal*, Madrid, año VII, núm. 2116, 3 de mayo de 1885, p. 3).

<sup>207</sup> “Notas Locales”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XII, núm. 3413, 8 de noviembre de 1892, p. 2.

Teatro Lírico.<sup>208</sup> En una nota que anunciaba el comienzo de estos conciertos, un diario ponía énfasis en que la orquesta que tomaba parte en estas audiciones había “logrado un equilibrio jamás superado por orquesta alguna en Barcelona [...] por cuanto se ha aumentado bastante el número de ciertos instrumentos especiales”,<sup>209</sup> entre los que mencionaba el arpa, que era ejecutada por “cinco señoras profesoras” y apuntaba que la principal de ellas era Dolores Sánchez.<sup>210</sup> En agosto de 1897 el Ayuntamiento barcelonés la nombró profesora de la Escuela Municipal de Música,<sup>211</sup> donde formó a un número importante de alumnas,<sup>212</sup> entre ellas a Rosa Balcells (1914–1997).<sup>213</sup>

Balcells fue una arpista firmemente apoyada por Pau Casals. Al terminar sus estudios en la Municipal hacia 1927, el afamado violonchelista la animó para que concursara por una de las becas otorgadas por la Fundación Patxot y Rabell y partiera a estudiar a la *École Normale de Musique* de París con Michelline Kahn.<sup>214</sup> A su regreso a Cataluña, Balcells debutó con la Orquesta Pau Casals en 1930,<sup>215</sup> casi al mismo tiempo que Zabaleta, y fue profesora del Conservatorio Superior de Música de Barcelona (1940–1984).<sup>216</sup>

---

<sup>208</sup> “Notas Locales”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XVI, núm. 4606, 4 de marzo de 1896, p.2.

<sup>209</sup> *Idem*.

<sup>210</sup> *Idem*.

<sup>211</sup> “Notas Locales”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XVIII, núm. 5145, 29 de agosto de 1897, p. 2.

<sup>212</sup> Otras de las alumnas de D. Sánchez en la Escuela Municipal de Música fueron María y Carmen Simón, Pilar Montero, Asunción y María de los Ángeles Rocamora, Purificación, Rosa y Mercedes Baixeras, Josefa Batlló, Mercedes Torelló, Dolores Vilar y Bayona, Ramona Sanromá, Rosita Puiggener, Catalina de Goicoechea, Marcela Vendrell, Luisa Jiménez Larrosa (que terminó sus estudios en 1921), Emilia Sedó y Jacinta Bellapart (véanse “Notas locales”, *La Vanguardia*, Barcelona: año XXIII, núm. 8669, 27 de junio de 1903, p. 2; año XXV, 12049, 9 de junio de 1906, p. 2; año XXVI, núm. 12402, 10 de julio de 1907, p. 2; año XXVII, núm. 12748, 12 de junio de 1908, p. 4; año XXXII, núm. 14563, 17 de junio de 1913, p. 4; año XXXIII, núm. 14928, 19 de junio de 1914, p. 3; año XXXIV, núm.15290, 18 de junio de 1915, p. 2; año XXXV, núm. 15660, 24 de junio de 1916, p. 2; año XL, núm. 17165,1 de julio de 1921, p. 4).

<sup>213</sup> “Breves. Muere a los 83 años la arpista Rosa Balcells”, *La Vanguardia*, 10 de noviembre de 1997, p. 43.

<sup>214</sup> “Rosa Balcells”, *Música Ilustración Ibero-Americana*, Barcelona, año I, núm. 2, octubre de 1929, p. 47; “Rosa Balcells”, *Música. Revista Musical para España y América*, año II, núms. 15–16, noviembre–diciembre de 1930, p. 308.

<sup>215</sup> *Idem*.

<sup>216</sup> Sin embargo, en el caso de los arpistas catalanes esto no fue tan tajante, ya que hubo al menos cuatro arpistas hombres en activo en la segunda mitad del siglo XIX y en el inicio del XX. Además del oboísta Carlos Grassi, nacido en 1818 y del cual Bordas informa “que tocaba también el violín y el arpa en las orquestas”,

Como podemos ver, quienes predominaban como ejecutantes del arpa eran las mujeres. Incluso socialmente se daba por hecho esto. Una muestra de la mentalidad de la época de esta asociación que se hacía entre el instrumento y lo femenino, es el anuncio del alquiler de una “arpa pequeña Erard, á doble movimiento (propia para niña de 11 a 14 años), instrumento del cual daba razón este profesor de arpa”.<sup>217</sup> No obstante la existencia de estos arpistas hombres en España, el predominio de las mujeres en el terreno del arpa de pedales fue casi absoluto durante el siglo XIX bien entrado el siglo XX.<sup>218</sup>

Otro hecho significativo, que nos habla de las pocas posibilidades para desarrollar una carrera como arpista solista, es que ninguna de ellas se dedicó de tiempo completo al concertismo, como más tarde lo haría Zabaleta. Incluso la gran Esmeralda Cervantes alternó su quehacer interpretativo con labor docente en distintos países.

### **1.2.3 Métodos utilizados en el Conservatorio de Madrid.**

En 1878 Dolores de Bernís publicó el primer método español para el arpa de pedales, en cuya introducción afirmaba que una de las dos principales causas de la disminución en el número de aficionados al estudio del instrumento era precisamente “la falta de métodos y

---

encontramos que a fines del siglo XIX e inicios del XX estaban activos los arpistas José Badía, Pablo Navone y Joaquín Durán. Sobre éste último el diario barcelonés *La Vanguardia*, en su edición del 23 de mayo de 1899, informa que en una misa en “Santa María de Mar” participó “el reputado concertista de arpa don Joaquín Durán” quien “ejecutó con singular precisión durante la Hora Santa, algunas composiciones sacras”. Otro caso fue Pablo Navone, primer arpa del Gran Teatro del Liceo alrededor de 1890, hasta antes de la llegada de Dolores Sánchez, y sabemos que el 2 de octubre de ese año dio un concierto en el Teatro Lírico “a fin de dar a conocer tan armonioso instrumento poco conocido del público en general” en el que interpretó “un trío original para arpa, violonchelo y violín y dos grandes dúos de concierto” para dos arpas. Por su parte, José Badía fue profesor de arpa en el Conservatorio de Música y Declamación del Liceo barcelonés entre 1893 y 1895 (véanse C. Bordas, *op. cit.*, p. 716; *La Vanguardia*, Barcelona: año XX, núm. 6123, 23 de mayo de 1900, pp. 2 y 3; año X, núm. 1592, 24 de septiembre de 1890, p. 2; año XIII, núm. 3703, 26 de agosto de 1893, p. 2; año XV, núm. 4414, 23 de agosto de 1895, p. 2 y 3).

<sup>217</sup> “Arpa”, *La Vanguardia*, Barcelona, año XXI, núm. 6882, 20 de octubre de 1901, p. 2.

<sup>218</sup> Frederick A. Lucies, “Appreciation of a spanish Harpist: Rosa Barcells [sic]”, *The American Harp Journal*, vol. 16, núm. 3, verano de 1998, p. 53; “Breves. Muere a los 83 años la arpista Rosa Balcells”, *Idem.*, p. 43.

tratados que de una manera clara y precisa dieran a conocer” sus recursos y secretos (imagen 3).<sup>219</sup>

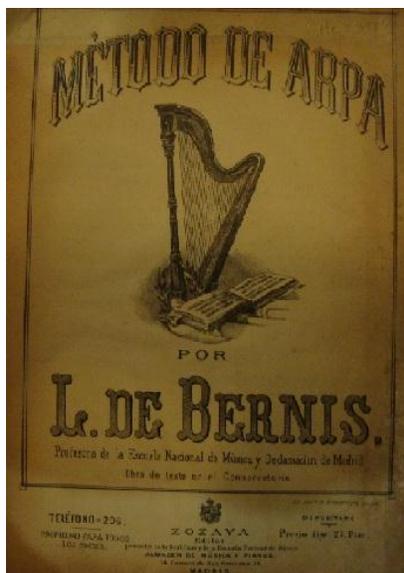


Imagen 3. *Método de arpa* escrito por Dolores Bernís y publicado en Madrid por Benito Zozaya.

Antes de la introducción del arpa de pedales en la Península Ibérica, en España se habían escrito importantes métodos para el arpa diatónica y para la de dos órdenes, lo que durante al menos tres siglos conformó un corpus teórico sólido y una tradición en la técnica de ejecución de los distintos tipos de arpas utilizadas en el Renacimiento y barroco.<sup>220</sup> Con la

<sup>219</sup> Dolores Bernís de Bermúdez, *Método de arpa...* p. III.

<sup>220</sup> Entre las principales colecciones de música para el arpa y tratados con algún enfoque en la ejecución de este instrumento, publicados en la península ibérica, hasta antes del siglo XIX, se pueden mencionar los siguientes: *Tres libros de cifra* (1546) de Alfonso de Mudarra; *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) de fray Juan de Bermudo; *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá, 1557) de Luis Venegas de Henestrosa; *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578) de Hernando de Cabezón; *Arte de teñir fantasía assí para tecla como para vihuela y todo instrumento en el que se pudiera tañer a tres y a quatro voces y a más* (Valladolid, 1565) de Tomás de Santa María; *Flores de musica para o instrumento de tecla y harpa* (Lisboa, 1620) de Manuel Rodrigues de Coelho; *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa* (Madrid, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz; *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano* (Zaragoza, primera parte 1702, segunda parte 1704) de Diego Fernández Huete; *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa* (1702) de José de Torres; *Escuela de música según la práctica moderna* (1723-24), I parte, libro IV, cap. XV y XV de Pablo Nasarre; y, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, bandola, chytara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta traversera, flauta dulce y la flautilla*

aparición del arpa de pedales, instrumento que requería de una técnica de ejecución distinta a aquella empleada para ejecutar las arpas que le precedieron, los métodos antiguos se volvieron obsoletos, por lo que la enseñanza del nuevo instrumento en el Real Conservatorio de Música y Declamación se basó, primordialmente, en los métodos escritos por arpistas residentes en París y publicados ahí, y que se importaban a las principales ciudades españolas. Uno de los más vendidos y utilizados por los profesores de arpa en el Conservatorio madrileño y también por los músicos aficionados, fue la *Méthode pour la harpe* de Nicolas-Charles Bochsa, que solían anunciar los almacenes de música de Madrid durante el siglo XIX.<sup>221</sup>

La primera referencia a este método que hemos documentado, es un anuncio aparecido en agosto de 1829 en el *Diario de Avisos de Madrid*, en el que se informaba de la llegada a “la fábrica de guitarras de González, calle angosta de Majaderitos, núm. 12”, de una “nueva remesa de música”, entre la cual se encontraba un método de “harpa por Bochosa [*sic*]”.<sup>222</sup> Al año siguiente el mismo diario publicó que en “el almacén de música de D. José León, calle de la Gorguera” se podrían hallar obras didácticas para distintos instrumentos, entre ellos un método “para harpa, por Bocsá [*sic*]”.<sup>223</sup> A lo largo de casi todo el siglo XIX hemos podido documentar la publicación de anuncios en la prensa madrileña que promovían la

---

(Madrid, 1754) de Pablo Minguet (véase Cristina Bordas, “I. Arpa.”, en E. Casares Rodicio (coord.), *op. cit.*, vol. 1, 1999, pp. 705-714).

<sup>221</sup> La aceptación, difusión y popularidad del método para arpa escrito por Bochsa fue tal que incluso arpistas como Edmund Schuecker y Charles Oberthür incluyeron ejercicios y estudios de Bochsa en sus respectivos métodos (véase R. Rensch, *op. cit.*, 2007, p. 326).

<sup>222</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 220, 8 de agosto de 1829, p. 880; núm. 262, 19 de septiembre de 1829, p. 1048.

<sup>223</sup> *Ibid.*, núm. 21, 21 de enero de 1830, p. 34.

venta del método de Bochsa,<sup>224</sup> además de reseñas en las que se da cuenta de que otras obras suyas para arpa habían sido ejecutadas por arpistas españolas.<sup>225</sup>

Fue de tal importancia el método de arpa de Bochsa, que se tradujo al menos en tres ocasiones al español y fue publicado en este idioma en París y en Madrid por editores distintos. Es el único método para arpa de pedales que fue traducido al español en todo el siglo XIX, lo que da una idea de su demanda. La primera de estas traducciones fue realizada por la editorial Schonenberger en la capital francesa, la cual publicó en las primeras décadas del siglo XIX diferentes métodos de instrumentos traducidos al castellano. Hacia 1830 apareció en la capital española el *Método de arpa. Conteniendo los principios de música, ejercicios, escalas, lecciones, etc., seguidos de 40 estudios progresivos. Compuesto por Ch. N. Bochsa.*<sup>226</sup>

Otra de las ediciones de la obra de Bochsa, hecha por el editor Faustino Fuentes, apareció hacia el último tercio del siglo XIX bajo el título de *Ejercicios para arpa.*<sup>227</sup> La tercera traducción del método de Bochsa vio la luz hacia 1876. Traducidos del francés al español y preparados por Teresa Roaldés, vieron la luz bajo el título de *Ejercicios para arpa sacados de su método*, publicados en Madrid por Antonio Romero.<sup>228</sup> Además del método de

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, núm. 208, 26 de julio de 1832, p. 878; núm. 251, 7 de septiembre de 1832, p. 1054; *Gaceta Musical de Madrid*, año I, núm. 15, 13 de mayo de 1855, p. 420; año II, núm. 2, 13 de enero de 1856, p. 16.

<sup>225</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 120, 3 de abril de 1927, p. 480; núm. 309, 4 de febrero de 1836, p. 3; *La Iberia*, Madrid, año XVIII, núm. 4179, 22 de mayo de 1870, p. [3]; *La Esperanza*, año XXIX, núm. 8612, 18 de diciembre de 1872, p. [3]; *La Revista Blanca*, Madrid, año VII, T. VII, núm. 165, 1 de mayo de 1905, p. 670.

<sup>226</sup> C. Bordas, "I. Arpa. 4. España..." p. 716.

<sup>227</sup> Judith Ortega et al., *Archivo histórico de la Unión Musical Española*, Madrid: SGAE-ICCMU, 2000, p.

92.

<sup>228</sup> Y. Acker et al., *op. cit.*, p. 92; José Carlos Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 177; L. Rodríguez Ríos, *op. cit.*, pp. 34 y 35.

Bochsa, otra obra didáctica ofrecida por los almacenes de música madrileños, entre 1855 y 1856, fue la escrita por T. Labarre.<sup>229</sup>

Vicenta Tormo utilizó en su quehacer pedagógico, además del método escrito por Bochsa, el método de Maurice Martenot.<sup>230</sup> La utilización de esos métodos en la enseñanza del arpa en el principal centro musical de Madrid, enseñanza en la que predominaba la influencia de la escuela francesa de arpa, vendría a ser revisada, y actualizada por Luisa Menarguez, cuando sustituyó a Tormo en 1932.<sup>231</sup>

La enseñanza en el Conservatorio de Madrid se complementó hacia finales del siglo XIX con otro género que integraba la literatura pedagógica: el estudio. Estudios de Schuëcker, Posse, Dizi y Zabel, muchos de los cuales eran de hecho piezas de concierto, fueron corrientemente utilizados como obras de apoyo en la enseñanza del instrumento.<sup>232</sup>

#### **1.2.4 Repertorio y contextos de ejecución.**

En España, desde finales del siglo XVIII y hasta finales de la segunda década del siglo XX, las obras para arpa sola que los arpistas españoles y extranjeros presentaban en público se limitaban, generalmente, a canzonetas, romanzas y fantasías, en su gran mayoría basadas en motivos operísticos y presentadas en forma de tema y variaciones.<sup>233</sup> La ópera también la principal cantera de donde se extraía el material para realizar arreglos de arias y cavatinas

---

<sup>229</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, Madrid, año I, núm. 15, 13 de mayo de 1855, p. 420; año II, núm. 2, 13 de enero de 1856, p. 16.

<sup>230</sup> L. Rodríguez, *op. cit.*, p. 46.

<sup>231</sup> Recordemos que Menarguez se había formado en el Conservatorio de Madrid bajo la tutela de Tormo, para posteriormente estudiar en con Posse en Berlín y con Hasselmans en París, donde obtuvo conocimientos que después enseñaría como catedrática de arpa de su *Alma Mater* (véase Rogelio del Villar, “Artistas Españolas. Luisa Menárguez”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año LXII, núm. 38, 15 de octubre de 1918, p. 577).

<sup>232</sup> L. Rodríguez, *op. cit.*, p. 46.

<sup>233</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 73, 14 de marzo de 1829, p. 292; núm. 309, 4 de noviembre de 1829, p. 1236; núm. 25, 25 de enero de 1830, p. 100; núm. 10063?, 2 de junio de 1838, p. 4; El Filarmónico, “Museo.-Liceo”, *La Iberia Musical*, Madrid, año 1, núm. 25, 19 de junio de 1842, pp. 2 y 3; Rogelio Villar, “Artistas españolas”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año LXIII, núm. 14, 15 de abril de 1919, p. 213.

con acompañamiento de “arpa o piano”.<sup>234</sup> Otra parte del repertorio de la época estuvo conformado por algunas piezas cortas (nocturnos, alemanas, marchas y caprichos),<sup>235</sup> piezas de música de cámara (dúos para dos arpas o para arpa y piano o violín, tríos y cuartetos)<sup>236</sup> y piezas de mayor formato, como sonatas para arpa sola y conciertos con acompañamiento de orquesta. Estos dos últimos géneros formaban parte de los programas presentados sobre todo por los arpistas extranjeros de gira por España entre 1789 y 1831.<sup>237</sup> La participación del arpa solista en conciertos era bastante esporádica y, cuando se daba, se restringía generalmente a uno o –a lo más dos números breves dentro de una audición, que se intercalaban con obras para orquesta o solos de cantantes u otros instrumentos, representaciones teatrales, bailes, películas, e incluso con actos circenses.<sup>238</sup> En resumidas cuentas, desde que se introdujo el arpa de pedales en España y hasta la tercera década del siglo XX, no hubo conciertos públicos o privados en los que el programa estuviera conformado exclusivamente con obras para arpa sola. En 1822 un cronista musical se

<sup>234</sup> *La Época* [vesp.], Madrid, año XLIX, núm. 16849, 30 de abril de 1897, p. 3; *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 114, 24 de abril de 1798, p. 456 (cfr. Y. Acker, *op. cit.*, p. 269; *El País*, Madrid, año IV, núm. 1028, 22 de abril de 1890, p. [3]).

<sup>235</sup> *El Clamor Público*, Madrid, 2ª época, núm. 817, 19 de abril de 1865, p. 2; *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 71, 12 de marzo de 1789, p. 284 (véanse Y. Acker, *op. cit.*, p. 88); *Nuevo Diario de Madrid*, Madrid, núm. 76, 17 de marzo de 1822, p. 240; *La Época*, Madrid, año XVII, núm. 5230, 18 de marzo de 1865, p. 3.

<sup>236</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 234, 22 de agosto de 1797, p. 1004; núm. 66, 7 de marzo de 1797, núm. 55, 25 de febrero de 1798, p. 224; p. 272; núm. 63, 4 de marzo de 1798, p. 152 (véanse Y. Acker, *op. cit.*, pp. 242, 254, 260 y 261); *Crónica Científica y Literaria*, Madrid, núm. 22, 13 de junio de 1817, p. [3]; *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 78, 19 de marzo de 1831, pp. 311; *La Vanguardia*, Barcelona, año X, núm. 1592, 24 de septiembre de 1890, p. 2.

<sup>237</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 12 de marzo de 1789, núm. 71, p. 284; núm. 74, 14 de marzo de 1789, p. 292; núm. 75, 15 de marzo de 1792, p. 326; núm. 95, 5 de abril de 1797, p. 392; núm. 234, 22 de agosto de 1797, p. 1004; núm. 248, 5 de septiembre de 1797, p. 1060; núm. 60, 1 de marzo de 1798, p. 140; núm. 114, 24 de abril de 1798, p. 456 (véanse Y. Acker, *op. cit.*, pp. 88, 147, 250, 254, 256, 260, 269); núm. 223, 12 de agosto de 1817, p. 195; núm. 17, 17 de enero de 1822, p. 75; núm. 69, 10 de marzo de 1831, p. 276; *Nuevo Diario de Madrid*, núm. 83, 24 de marzo de 1822, p. 276.

<sup>238</sup> Si en 1822 el público asistente al teatro Príncipe podía presenciar un programa, que iniciaba “con una buena sinfonía”, en el que la ejecución de un concierto “de arpa á toda orquesta”, por parte de la arpista Cossoul, era seguido por “los juegos hidráulicos por el señor Robertson en los cuales subirán dos globos, uno sobre el agua y otro sobre el aire” y por la introducción “por la boca [de] una espada de 35 pulgadas por parte del indio Cossoul”, en 1926 encontramos el anuncio de una presentación vespertina en el teatro Infanta Beatriz en la que la arpista Luisa Pequeño interpretaría un concierto de arpa entre los bailes de Margarita Díaz y la película “Sombras” (véanse *Nuevo Diario de Madrid*, núm. 83, 24 de marzo de 1822, p. 276; *El Imparcial*, año LX, núm. 20594, 15 de enero de 1926, p. 7).

quejaba de que “el rato de ejecución” de la arpista “madama Cossoul” fuera “tan corto” que, como se hizo ver, creemos que difícilmente “aun los mas inteligentes hayan podido formar un juicio exacto [y] desde luego nos atrevemos á asegurar que el arpa de madama Cossoul no produjo en los espectadores el efecto [del] profeta salmista”.<sup>239</sup>

Para el último tercio del siglo XIX, de las obras basadas en motivos operísticos “apenas se [tocaba] ya nada”<sup>240</sup> en España, y las obras compuestas por arpistas compositores como Parish Alvars, Godefroid, Zabel, Posse, Thomas, Oberthür, Léban y Hasselmans, consideradas “de concierto o de salón”,<sup>241</sup> formaron la parte esencial del repertorio de las arpistas españolas hasta el primer cuarto del siglo XX.

La puesta al día del repertorio de las arpistas españolas tardó en llegar, particularmente, en lo que toca a la inclusión de las nuevas obras escritas en Francia en el primer decenio del siglo XX. Muestra de esto es que trabajos emblemáticos del repertorio del arpa como las *Danzas sacra y profana* para arpa y cuarteto de cuerdas (1904) de Debussy y la *Sonata* para flauta, viola y arpa (1916) del mismo autor, así como *Introduction et Allegro* para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda (1905) de Ravel, fueron escuchadas por primera vez en Madrid en versiones en las que la parte del arpa fue en el piano por Manuel de Falla.<sup>242</sup>

En las notas al programa del concierto del 21 de abril de 1920, Adolfo Salazar explicaba:

---

<sup>239</sup> *El Espectador*, Madrid, núm. 278, 17 de enero de 1822, p. 1114.

<sup>240</sup> R. del Villar, *op. cit.*

<sup>241</sup> *Idem.*

<sup>242</sup> Las *Danzas* de Debussy fueron estrenadas en la capital española el 4 de febrero de 1907, en un concierto en el teatro de la Comedia en el que Manuel de Falla se dio a conocer como pianista ante el público de Madrid. La orquesta de cuerda que lo acompañó fue dirigida por Bretón. Además de la obra de Debussy, el programa incluyó obras de Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, D’Indy y Paganini-Liszt. El septeto de Ravel y la *Sonata* para flauta viola y arpa de Debussy se estrenaron también por Falla el 21 de abril de 1920, en la tercera parte de un concierto de la Sociedad Nacional de Música realizado en el Hotel Ritz. En la ejecución de la sonata en trío participaron músicos de la Orquesta Filarmónica de Madrid: el flautista T. Valdovinos y el violista F. Iglesias; para la interpretación de la obra de Ravel se agregó el clarinetista J. Fernández, los violinistas Fernández Ortiz y Paredes y el violonchelista Arangoa (véanse *El País*: Madrid, año XXI, núm. 7122, 4 de febrero de 1907, p. 2; José Subirá, “De música”, *El País*: Madrid, año XXI, núm. 7122, 4 de febrero de 1907, p. 3; *La Correspondencia Militar*, Madrid, año XXXI, núm. 8872, 6 de febrero de 1907,

El empleo del arpa es en esta sonata [y en *Introduction et Allegro*] de importancia decisiva; pero hoy es imposible pensar en hacer oír en nuestro mundo musical una obra de la dificultad práctica de esta de Debussy y en los instrumentos para que ha sido escrita. En el deseo de que esta obra pueda ser conocida de nuestro público, y mientras llega el momento de poder presentarla en su versión original, Manuel de Falla ha intentado un arreglo de la parte de arpa en el piano, que provisionalmente la substituya.<sup>243</sup>

Varios años tuvo que esperar el público español para escuchar en su versión original las composiciones mencionadas,<sup>244</sup> ya que a pesar de que las arpistas de la época sabían de la existencia de dichas obras<sup>245</sup> y algunas de ellas eran técnicamente solventes para interpretar esos nuevos trabajos, éstas no renovaban su repertorio y preferían continuar con la ejecución de obras del siglo anterior. Tal es el caso de Luisa Menárguez, que en la segunda de las tres partes del concierto ofrecido en la Sociedad Nacional de Música en enero de 1916, ejecutó, al lado de la pianista Parody, un programa compuesto con obras de Oberthür, Léban y Hasselmans. No obstante la importancia que tenía la Sociedad Nacional de Música y que Menárguez contaba con una sólida técnica y gran musicalidad,<sup>246</sup> el

---

p. [3]; C. Roda, "Teatro de la Comedia", *La Época*, Madrid, año LIX, núm. 20258, 5 de febrero de 1907, p. [1]; "Gacetilla Musical", *El Sol*, año IV, núm. 817, 21 de abril de 1920, p. 3; Adolfo Salazar, "La Vida Musical", *El Sol*, año IV, núm. 819, 23 de abril de 1920, p. 9; Ad. S., ["Notas al programa"], *Sociedad Nacional de Música*, año VI, temporada 1919-1920, concierto VII, 21 de abril de 1920).

<sup>243</sup> Ad. S., *op. cit.*, p. 12,

<sup>244</sup> Después de Falla otros pianistas siguieron interpretando las *Danzas* de Debussy. Ricardo Viñes en Barcelona en el penúltimo concierto de la temporada de la *Asociación música da camera*; Gabriel Abréu, el 19 de enero de 1917 y el 21 de mayo de 1920 en sendos conciertos de la Sociedad Nacional de Música, esta última con la participación de Bartolomé Pérez Casas y de la Orquesta Filarmónica de Madrid (véanse *Revista Musical Hispano-Americana*, año IX, IV época, núm. VII, 31 de julio de 1917, p. 8; *Sociedad Nacional de Música*, año III, temporada 1916-1917, concierto V, 19 de enero de 1917; *Sociedad Nacional de Música*, año VI, temporada 1919-1920, concierto IX, 21 de mayo de 1920; *El Sol*, Madrid, año IV, núm. 866, 13 de mayo de 1920, p. 4).

<sup>245</sup> En 1919, Tormo se refería a la existencia de "obras muy buenas" escritas recientemente para el arpa por autores como Renié, Fauré, Saint-Saens y Debussy, y reconocía la escasa audición de dichas obras (véase R. del Villar, *op. cit.*).

<sup>246</sup> Son diversos los testimonios recogidos sobre el trabajo que como intérprete desarrolló en la segunda y tercera década de los años treinta Menárguez, casi siempre en mancuerna con la pianista Parody (véase *La Esfera*, año XVII, núm. 885, 20 de diciembre de 1930, p. 46).

concierto no mereció comentario alguno de la crítica musical, debido –creemos– al programa *démodé* (anticuado) presentado.<sup>247</sup>

La integración al repertorio de las arpistas españolas de éstas y otras nuevas obras modernas de compositores como Rousseau, Fauré y Caplet, comenzó a partir de 1924, y no se hizo una práctica común sino al cabo de tres lustros.

Los anuncios de la venta de música impresa para arpa de pedales también hacen referencia a “colecciones” o “misceláneas” de música para arpa. Llama la atención que la publicidad, casi en su totalidad, agregaba, seguramente para ampliar el espectro de posibles compradores, que esas partituras también podían ser ejecutadas en el piano.<sup>248</sup> Estas colecciones podían ser adquiridas en almacenes de música<sup>249</sup> pero también en comercios no especializados en la venta de artículos musicales o incluso en casas particulares.<sup>250</sup>

Otra vía para la distribución de piezas para arpa era el sistema de suscripciones a publicaciones musicales como *La Filarmonía* y *La Lira de Apolo* que ofrecían un sinnúmero de piezas como la “romanza al harpa en el Otelo” o la “canzoneta con acompañamiento de arpa o piano”.<sup>251</sup> La elección de las obras publicadas a través del sistema de suscripción en gran parte estaba condicionada por lo que los aficionados solicitaban, de acuerdo a sus capacidades de ejecución. tal como lo exponían los redactores *Euterpe*, quienes “coincidiendo con los deseos de algunos aficionados” determinaron “publicar en lo sucesivo piezas cortas de la más fácil ejecución en concurrencia con otras de

---

<sup>247</sup> *Sociedad Nacional de Música*, año II, temporada 1915–1916, concierto V, 29 de enero de 1916.

<sup>248</sup> *Diario de Madrid*, Madrid, núm. 170, 9 de junio de 1806, p. 699; núm. 222, 11 de agosto de 1817, p. 195.

<sup>249</sup> Entre los almacenes de música en los que se expendían partituras para arpa en el siglo XIX, se mencionan el de D. José León, calle de la Gorguera, el de la Carrera de S. Jerónimo, frente a la Soledad y el de Hermoso (véanse *Crónica Científica y Literaria*, Madrid, núm. 22, 13 de junio de 1817 p. [3]; *Diario de Avisos de Madrid*, núm. 25, 25 de enero de 1830, p. 100; núm. 292, 19 de octubre de 1830, p. 100).

<sup>250</sup> *Diario de Madrid*, Madrid, núm. 168, 15 de junio de 1805; núm. 170, 9 de junio de 1806, p. 699.

<sup>251</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 73, 14 de marzo de 1829, p. 292; núm. 309, 4 de noviembre de 1829, p. 1236.

más fuerza, para conciliar la comodidad de todos los suscriptores según la posibilidad respectiva de su práctica”.<sup>252</sup> Es importante señalar que este fenómeno no fue privativo de España, sino que se dio en otros países europeos y que si bien en un principio fue crucial para impulsar la creación y difusión de un repertorio, al correr el siglo se fue convirtiendo en un lastre para el desarrollo mismo del repertorio del instrumento.

En cuanto a la publicación e impresión local de obras para arpa en España podemos calificarla de limitada. Excluyendo las dos ediciones de los métodos de Bochsa y el método de Bernís, la publicación de partituras para arpa sola de 1873 a 1929 por parte de las casas editoras de Música establecidas en Madrid, se reduce apenas a una oncenena de obras, todas ellas piezas cortas.<sup>253</sup> Algunas de estas obras se imprimieron gracias a la iniciativa de personajes como el Conde Roberto Qaulemberg, “Caballero de la Orden Real de las dos Sicilias”, que en 1817 publicó en Madrid unos “temas con variaciones para el harpa”, así como un “dúo para dos harpas”, las cuales salían “del orden común de las que andan en manos de todos los aficionados: hay en ellas originalidad de ideas, cantos agradables, y sencillez y buen gusto en los acompañamientos”.<sup>254</sup> De las piezas editadas por casas de música las más antiguas son *Fête champêtre* de J. M. Plane, publicada por Antonio Romero,<sup>255</sup> *La garde pase* y *Minuetto* de Felice Léban, publicadas en 1882 por Benito Zozaya.<sup>256</sup> Por aquellos mismos años Vidal y Roger sacaba al mercado *Norma. Fantasía* de la arpista y compositora gaditana María de la Luz Lérate y Casa Dotesio imprimió una bagatela llamada *Pequeña fantasía sobre un motivo vienés* de Alexandre Croisez.<sup>257</sup> Ésta

---

<sup>252</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 234, 22 de agosto de 1829, p. 936.

<sup>253</sup> Para la datación de obras nos basamos en J. C. Gosálvez Lara, *op. cit.* También fueron utilizadas las tablas y estudio publicados por el mismo autor en J. Ortega *et al.*, *op. cit.*, pp. XV-XXXV.

<sup>254</sup> *Crónica Científica y Literaria*, núm.22, 13 de junio de 1817, p. [3].

<sup>255</sup> Y. Acker *et al.*, *op. cit.*, p. 467.

<sup>256</sup> *Ibid.*, pp. 335 y 336.

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 170 y 341.

última editora de música publicó en 1907 *Madriileña y Segoviana* de Gabriel Verdalle,<sup>258</sup> quien había sido arpista principal de la Ópera de París.<sup>259</sup> En 1927 la Unión Musical Española (UME) comenzó a publicar las transcripciones para el arpa que Bruno Ginevra hizo de algunas obras de compositores españoles de primera línea como Isaac Albéniz y Eric Granados. Del primero la UME editó *Torre Bermeja. Serenata y Recuerdos de Viaje. Malagueña* y del segundo las *Danzas españolas No. 5 y No. 7*.<sup>260</sup> La publicación de estas obras fue importante para la renovación del repertorio del instrumento.

En 1874, Antonio Romero sacó a la luz *Dos dúos* [para arpa y piano] *sobre motivos de Lucía di Lammemmoor y Lucrecia Borgia* de T. Labarre,<sup>261</sup> que al igual que las obras para arpa sola mencionadas se encuentran en el Archivo Histórico de la UME. En 1917 se publicó en la revista *Música* una pequeña pieza para violoncello y arpa de Manuel Calvo titulada *Ideal*.<sup>262</sup> En el mismo terreno de la música de cámara, Calvo Manzano hace referencia a una obra de Bernís para mezzosoprano o barítono y arpa publicada por S. Santamaría en 1883 y titulada *David cantando ante Saúl*.<sup>263</sup>

En resumen, en casi seis décadas se publicaran sólo once obras para arpa sola, siete de las cuales eran originales para este instrumento, casi todas ellas de autores franceses, salvo la obra de Lérate.<sup>264</sup> Las restantes cuatro obras, que comenzaron a publicarse a partir de 1927, son adaptaciones de obras originales para piano de I. Albéniz y Granados. Ante el nulo interés que el arpa de pedales despertó entre los compositores españoles a inicios del siglo XX, la arpista Luisa Bosch y Pagés lamentaba en 1931 esta situación y conminaba a los

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>259</sup> Luisa Bosch y Pagés, “El arpa a través de los tiempos”, *Ritmo*, año II, núm. 34, 15 de junio de 1931, p. 5.

<sup>260</sup> Y. Acker *et al.*, *op. cit.*, pp. 17 y 281.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>262</sup> Manuel Calvo, *Ideal* para violoncello y arpa, *Música*, Madrid, año I, núm. 12, 15 de junio de 1917, pp. 7-9.

<sup>263</sup> Ma. Rosa Calvo Manzano, “Bernís de Bermúdez... p. 409.

<sup>264</sup> Creemos que la obra de Lérate fue pensada para el arpa, pero por motivos mercantiles fue publicada “para arpa o piano”.

creadores musicales de toda España a que se interesaran “en el futuro, por el arpa”, que – según ella– bien merecía ser colocada “en el rango de los instrumentos solistas”.<sup>265</sup>

Respecto a los ámbitos y lugares en donde se presentaban los arpistas de pedales, estos eran variados: óperas, zarzuelas y conciertos en Coliseos y teatros,<sup>266</sup> en veladas de música de cámara en salones<sup>267</sup> donde al lado del piano era el instrumento favorito,<sup>268</sup> en misas en las iglesias,<sup>269</sup> en las veladas literarias en los palacios y casas particulares,<sup>270</sup> en los recintos de la corte<sup>271</sup> y en reuniones y funciones de beneficencia organizados por la aristocracia y la nobleza.<sup>272</sup>

El proceso de afianzamiento del arpa como parte del conjunto orquestal, se dio paulatinamente. Contamos al menos con dos testimonios que mencionan que ante la falta de arpistas capaces de interpretar los pasajes escritos para este instrumento, era común que

---

<sup>265</sup> L. Bosch y Pagés, *Ibid.*, p. 5.

<sup>266</sup> *Diario de Madrid*, Madrid, núm. 71, 12 de marzo de 1789, p. 284; núm. 75, 15 de marzo de 1792, p. 326; núm. 54, 23 de febrero de 1796, p. 216; núm. 66, 7 de marzo de 1797, p. 272; núm. 55, 25 de febrero de 1798, p. 224 (véanse Y. Acker, *op. cit.*, pp. 88, 147, 222-223, 242, 260); E. Velaz de Medrano y Alava, *El Español*, Madrid, 2ª época, núm. 431, 13 de noviembre de 1845, pp. 1 y 2; *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, núm. 69, 10 de marzo de 1831, p. 276; núm. 78, 19 de marzo de 1831, pp. 311; 10063, 2 de junio de 1838, p. 4; *El Clamor Público*, Madrid, núm. 2313, 17 de enero de 1852, p. 3; *La Época*, Madrid, año XVIII, núm. 5576, 6 de abril de 1866, p. 4; *El País*, Madrid, año IV, núm. 1028, 22 de abril de 1890, p. [3]; *La Vanguardia*, Barcelona, año X, núm. 1592, 24 de septiembre de 1890, p. 2; M. Salvador, “De Música”, *El Globo*, Madrid, año XXXIV, núm. 11739, 28 de mayo de 1908, p. 1; *El Imparcial*, Madrid, año LX, núm. 20594, 15 de enero de 1926, p. 7; Gomis, “De Música”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 2ª época, año XXI, núm. 6601, 12 de noviembre de 1928, p. 2.

<sup>267</sup> *El Liberal*, Madrid, año VII, núm. 27110, 3 de mayo de 1883, p. [3]; *La Época*, Madrid, año XXIX, núm. 8973, 8 de junio de 1877, p. 3.

<sup>268</sup> Cristina Bordas, “Arpa. 4. España. ... p. 715.

<sup>269</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, año XII, núm. 3141, 9 de febrero de 1892, p. 2; año XV, núm. 4521, 9 de diciembre de 1895, p. 2; año XIX, núm. 5945, 19 de noviembre de 1899, p. 3. *El Liberal*, Madrid, año XXI, núm. 7350, 26 de noviembre de 1899, p. [3]; *La Vanguardia*, Barcelona, año XX, núm. 6123, 23 de mayo de 1900, p. 3; *La Época*, Madrid, año LXXV, núm. 26026, 29 de mayo de 1923, p. 4.

<sup>270</sup> *La Época*, Madrid, año XVII, núm. 5230, 18 de marzo de 1865, p. 3; año XXIX, núm. 8973, 8 de junio de 1877, p. 3; *La Correspondencia de España*, Madrid, año XLIII, núm. 12361, 5 de noviembre de 1892, p. 2.

<sup>271</sup> *La Época. Últimos telegramas y noticias de la tarde*, Madrid, año XLIX, núm. 16849, 30 de abril de 1897, p. 3; *La Época. Telegramas y noticias de la tarde*, Madrid, año LXXII, núm. 25174, 31 de diciembre de 1920, p. 2.

<sup>272</sup> *El Clamor Público*, Madrid, 2ª época, núm. 817, 19 de abril de 1865, p. 2; *La Correspondencia de España*, Madrid, año XXXIV, núm. 9119, 11 de marzo de 1883, p. 2; *La Vanguardia*, Barcelona, año XXXIV, núm. 15273, 31 de mayo de 1915, p. 8.

estas partes fueran ejecutadas por los violines en *pizzicato*. La primera referencia a esto es data de 1845, cuando un cronista musical elogiaba la contratación del niño Galezzo Fontana como arpista de la orquesta que actuaba en las funciones de ópera del teatro de la Cruz, pues hasta ahora los pasajes del arpa los habían tenido que realizar otros instrumentos<sup>273</sup> La segunda referencia, que apareció en *La Zarzuela* en 1856, señala que “no hace tantos años en las orquestas de los teatros de la corte de España se miraba como una gran conquista la adquisición de un profesor de arpa, y hasta que las señoras (que son las únicas que tocan este instrumento en Madrid) se decidieron a tomar asiento en la orquesta” fue que los violines dejaron de ejecutar su parte”.<sup>274</sup>

Respecto a la difusión del arpa entre los distintos sectores sociales, el costo del instrumento y la dificultad para transportarlo hicieron que su uso se circunscribiera a los lugares frecuentados por las clases sociales altas y que el acceso a su ejecución y escucha estuviera, por lo general, vedado a las clases populares<sup>275</sup> al tiempo que se fue asociando la imagen del arpa con el género femenino<sup>276</sup> y en el siglo XIX se reforzó la idea de que saber tocar este instrumento era una de las gracias con las que una señorita de buena cuna debía de contar, llegando a considerarse como un el instrumento indicado para el lucimiento “del bello sexo”.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> E. Velaz de Medrano y Alava, *op. cit.*, p. 1.

<sup>274</sup> Esta referencia es citada por Bordas en su trabajo sobre el arpa para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (véase C. Bordas, *op. cit.*, p. 716).

<sup>275</sup> Esto marcó una diferencia con las arpas barrocas, las cuales eran tocadas lo mismo en las capillas reales y palacios, que en los fandangos y tablados.

<sup>276</sup> Aunque en el siglo XIX había al menos en Madrid una primacía de las mujeres como ejecutantes del arpa de pedales, con la consecuente asociación popular entre este instrumento y el sexo femenino, esto no quiere decir que no hubiese arpistas ejecutantes varones, tal es el caso de José Badía, Pablo Navone y Joaquín Durán, quienes estuvieron en activo en Barcelona durante el último tercio del siglo XIX. Sin embargo, esa extendida creencia popular tiene raíces profundas en el imaginario español e iberoamericano y esos casos en nada podían cambiar el imaginario social respecto al arpa que, incluso aun en las fechas en que se escribe esta tesis, mantiene cierta vigencia.

<sup>277</sup> Son muchas las menciones en que autores como Cervantes y Bécquer asocian al arpa con lo femenino. Cervantes, en el capítulo XXVIII de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la*

Sobre la percepción que se tenía en general del arpa, en un artículo publicado en 1845 a propósito de una de las tantas presentaciones en Madrid de la *Lucia* de Donizetti, el autor admitía que “un solo de arpa gustará siempre, por ser este instrumento generalmente del agrado del público”, no obstante lo cual hacía hincapié en la pérdida de prestigio que habían sufrido los instrumentos de cuerda punteada, y que ni los esfuerzos y “prodigios” “de Bochsa, Nadermar [sic] y Labarre” habían podido sacar al arpa “de la posición secundaria que ocupan entre los demás”.<sup>278</sup> Entre las razones a las que el autor atribuía tal situación estaban el desafinarse fácilmente, la gran dificultad del manejo de los pedales y la “cierta monotonía en sus acentos y” la carencia de expresión”.<sup>279</sup>

Respecto a la baja valoración que tenía el arpa ya no en los círculos musicales, sino en la sociedad en general, encontramos dos testimonios. En el primero de ellos es la respuesta que en 1928 “Flor de Loto” le daba a una lectora de la revista femenina *Nuevo Mundo*, en la que autora de la sección “Entre nosotras”, escribía:

yo no soy la joven ‘complicadamente sentimental, de frívola apariencia’, que usted supone; yo no soy una mujercita casi seria, lo que no quita que en mis labios brinque constantemente casi una sonrisa. A usted le parece que yo debiera tocar el arpa, en lugar de recomendar a mis eventuales lectoras se locionen la cabeza con camomila [...]

---

*Mancha*, ubica al instrumento como elemento importante del contexto en el que una doncella debía desenvolverse: “Los ratos que del día me quedaban [...] los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces; y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía el entretenimiento de leer un libro devoto, o a tocar un harpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu. Ésta, pues, era la vida que yo tenía en casa de mis padres [...]”. A las menciones que hacen los literatos se agregan las referencias aparecidas en las crónicas y críticas de la prensa y que reproducen esta idea, aunque en el siglo XIX el arpa ya no es parte de la educación de una mujer recatada, sino que es vista “como [el instrumento] más a propósito para lucir un pie en miniatura, un hermoso brazo y una bonita mano” (véanse Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Porrúa: México, 1995, p. 157; E. Velaz de Medrano y Alava, *op. cit.*, p. 2).

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>279</sup> *Idem.*

¡Pchs! Lo del arpa francamente no me emociona. Toco un poquito el piano; el arpa es mucho más decorativa, claro está...<sup>280</sup>

El segundo de estos testimonios es iconográfico y refleja el devaluado lugar que ocupaba el instrumento en el imaginario social. Se trata de una caricatura de Emilio Ferrer aparecida en *La Voz* en 1930. En esta ilustración el arpa se encuentra en una estancia como parte del decorado anticuado de la habitación, al lado de sables, pistolas antiguas y candelabros, y sirve de perchero al sombrero de uno de los dos vejetes que ahí se reúnen (imagen 4).<sup>281</sup>

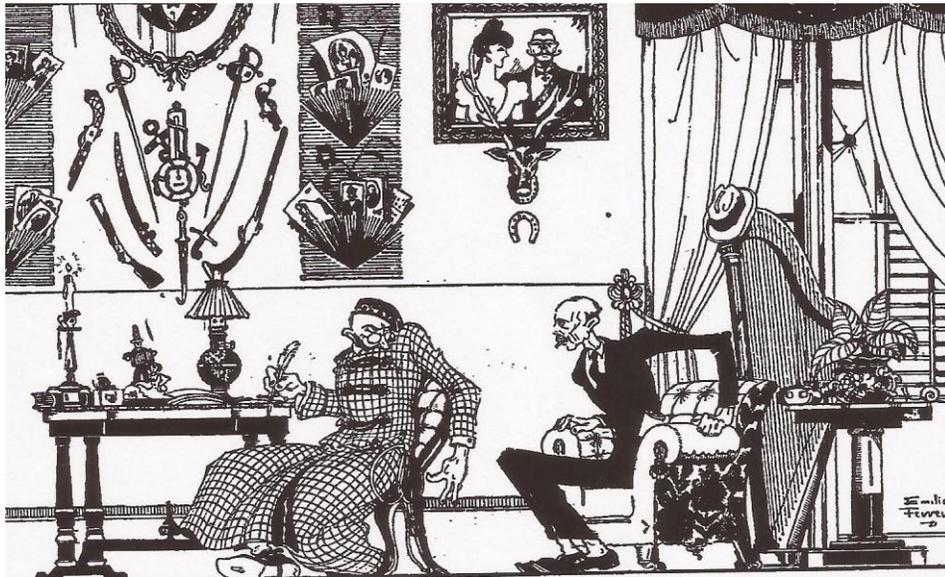


Imagen 4. Caricatura de Ferrer aparecida en un diario madrileño, *La Voz*, Madrid, año XI, núm. 2984, 22 de julio de 1930, p. 4.

Estos testimonios no dejan lugar a dudas sobre la escasa importancia que amplios sectores de la sociedad española le conferían al arpa de pedales y de la poca seriedad que

<sup>280</sup> Flor de Loto, “Entre nosotras”, *Nuevo Mundo*, Madrid, año XXXV, núm. 1792, 25 de mayo de 1928, p. [49].

<sup>281</sup> Emilio Ferrer, *La Voz*, Madrid, año XI, núm. 2984, 22 de julio de 1930, p. 4.

se le otorgaba al instrumento, actitud que, con excepción de Francia, se extendía al resto de los países occidentales.

## CAPÍTULO II

### La formación musical de Nicanor Zabaleta y su labor artística entre 1928 y 1934.

#### 2.1 Formación y estudios musicales.

El 7 de enero de 1907 nació en la calle Urbietta de San Sebastián, en el seno de una familia perteneciente a la clase media burguesa donostiarra, el menor de los dos hijos de Isabela Zala y Pedro Zabaleta Aramburu, a quien llamaron Nicanor, nombre de un general bíblico.<sup>282</sup>

“En la casa de txistulari todo el mundo es dantzari”<sup>283</sup> reza un refrán popular vasco, refrán que viene muy al caso porque la vocación musical y artística del niño Nicanor se vio favorecida desde temprana edad por la educación que recibió de su padre, Pedro Zabaleta. Originario de *Azkoitia*<sup>284</sup> y profundo admirador de las culturas antiguas, el progenitor de Nicanor Zabaleta alternó su oficio de dorador y decorador de iglesias y capillas guipuzcoanas con su afición por la música y la pintura.<sup>285</sup> Al nacer Diógenes y Nicanor, procuró que crecieran en un ambiente donde las musas estuvieran presentes.<sup>286</sup>

---

<sup>282</sup> Antonio Fernández-Cid, “Zabaleta: he dado mi último concierto”, *ABC Cultural*, Madrid, 26 de junio de 1992, p. 48; Graciela Torres Vda. de Zabaleta, *Carta* dirigida al autor de esta investigación, San Sebastián, 2 de junio de 2005; Nicanor Zabaleta, “Mi primer DNI. Pasión por el arpa”, *Diario Vasco*, 3 de julio de 1986, p. ?; “Esta es su vida”, TVE, p. [1]. (en la transcripción de este programa que se encuentra en ERESBIL, no consta la fecha de transmisión).

<sup>283</sup> Padre Donostia, “Txistu y txistularis”, en Jorge Riezu (comp.), *Obras Completas del P. Donostia*, Bilbao: Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, 1983, p. 78.

<sup>284</sup> G. Torres Vda. de Zabaleta, *op. cit.*

<sup>285</sup> En una de las últimas entrevistas que el arpista concedió recordaba que su padre cantaba con una voz de barítono “realmente agradable” (En un programa de la TVE, se dice que Pedro Zabaleta había sido chantre en la iglesia parroquial del Buen Pastor, hoy catedral de San Sebastián), además de que tocaba la flauta (véanse A. Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 48; José Guerrero Martín, “Nicanor Zabaleta, arpista solitario y universal”, *La Vanguardia*, 3 de agosto de 1980, pp. IV; Isabel Moreton-Achsel, “Nicanor Zabaleta - Eine persönliche Biographie”, Santiago de Compostela, 16 de agosto de 1992: <http://www.moreton.de/Harfe/Musik/Zabaleta/Nicanor.html>, fecha de consulta: 28 Agosto 2004; “Esta es su vida”... p. [1]).

<sup>286</sup> Diógenes, el mayor de los dos hermanos, tocó el violín durante toda su vida sólo por placer (véase I. Moreton-Achsel, *op. cit.*).

Doña Isabel, oriunda de Lasarte,<sup>287</sup> se dedicó al comercio. Dueña de dos carnicerías en San Sebastián, fue quien les inculcó a sus vástagos ese tesón por el trabajo tan característico de los vascos. También por ella el joven Nicanor se interesó en los negocios y en la administración.<sup>288</sup> Vascos de pura cepa, en la casa de los Zabaleta Zala se hablaba el *euskera* y se cultivaba el orgullo por sus raíces y cultura.<sup>289</sup>

Además de la educación recibida en el seno familiar, la formación del futuro intérprete se vio enriquecida por el dinámico ambiente musical del País Vasco. Ciudades como Bilbao y San Sebastián destacaban ya en España por su actividad musical. Esta afición y gusto de los donostiarros por la música, eran bien conocido. En su artículo “La ciudad del Ruido”, Eusebio Blasco describió con humor la intensa actividad que en ese rubro se desarrollaba a finales del siglo XIX en la próspera y cosmopolita San Sebastián:

Para anunciar cualquier cosa, partido de pelota, función de teatro, corrida de toros, lo que sea, una banda de música por las calles y cohetes [...] Conciertos por la mañana en el Boulevard; concierto por la tarde en el Casino. ¡Este verano ha oído la gente trescientos sesenta conciertos! Y vengan *Lucías* y *Cármenes* y *Hugonotes*, que aquello ha sido una locura [...] En San Sebastián hay, según mi cuenta, unos veinte mil pianos. Los donostiarros nacen con un piano debajo del brazo. En mi casa hay uno en el piso de abajo, otro en el de arriba, uno en la casa de la derecha y otro en el de la izquierda. A las cuatro de la mañana suenan los cuatro a un tiempo [...] No hay medio de dormir. En esto pasa el regimiento tocando un paso doble que hace temblar los cristales [...] <sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> G. Torres Vda. de Zabaleta, *op. cit.*

<sup>288</sup> A. Fernández-Cid, *op. cit.*, p. 48.

<sup>289</sup> Según el testimonio de su viuda, Zabaleta “estaba muy orgulloso de ser vasco” y hablaba el *euskera* “bastante bien” (véase G. Torres Vda. de Zabaleta, *op. cit.*).

<sup>290</sup> Eusebio Blasco, “La ciudad del ruido”, *Blanco y Negro*, Madrid, núm. 395, 26 de noviembre de 1898, pp. [16 y 17].

Si bien la descripción que sobre San Sebastián nos ofrece el cronista de la revista madrileña *Blanco y Negro* es una imagen un tanto caricaturizada, lo cierto es que, tal y como lo apunta María Nagore Ferrer,<sup>291</sup> desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta el estallido de la Guerra Civil, la prosperidad económica del País Vasco contribuyó a crear una burguesía culta que construyó de manera paulatina una infraestructura musical institucional a partir del último cuarto del siglo XIX: se fundaron los conservatorios y las academias de música; se crearon sociedades filarmónicas y corales; se fomentó la publicación de revistas musicales tan importantes como la *Revista Musical* y *Hermes*; y se apoyó el trabajo de las bandas de música y el surgimiento de orquestas sinfónicas; se realizaron importantes investigaciones musicológicas que recuperaron el folclore, materiales que serían utilizados por los compositores locales como materia prima de sus obras.<sup>292</sup> En el caso particular de San Sebastián, el carácter veraniego turístico que adquirió a partir de las dos últimas décadas de ese siglo y el hecho de ser elegida por los monarcas españoles como residencia de verano su elección como residencia de verano contribuyó a dinamizar y enriquecer su vida cultural.<sup>293</sup> Esta infraestructura permitió que en las primeras tres décadas del siglo XX se desarrollara una importante actividad musical en San Sebastián, Bilbao y, en menor medida, en Vitoria. A la oferta musical amplísima de las agrupaciones locales, en las décadas de los veinte y treinta vinieron a sumarse las presentaciones en estas tres capitales

---

<sup>291</sup> María Nagore Ferrer, “La realidad musical vasca en el período de entreguerras”, en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 135-163.

<sup>292</sup> *Ibid.*, pp. 135-143 y 151.

<sup>293</sup> En 1887 se inauguró el Gran Casino, que contaba con una orquesta propia y recibía en la temporada estival a la Sinfónica de Madrid y a su director, Fernández Arbós. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País creó, en 1897, la Academia de música de Bellas Artes y más tarde el director de ésta, Alfredo Larrocha, fundó la orquesta de la Unión Artística. En 1912 de la fusión de las academias de Bellas Artes y Municipal de San Sebastián nació lo que en 1929 se convirtió en el Conservatorio. En 1918 surgió la Sociedad Filarmónica de San Sebastián y en 1927 José Bustinduy creó la Orquesta Sinfónica de San Sebastián. En 1931 César Figuerido, que había sido director de la Orquesta del Gran Kursaal y de la Sociedad de Música de Cámara de 1922 a 1924, y había fundado la Agencia Internacional de Conciertos en 1931, creó la Orquesta Filarmónica de San Sebastián (*Ibid.*, p. 140-141).

provinciales de las orquestas Filarmónica de Madrid y Sinfónica de Barcelona y de la ya mencionada Sinfónica de Madrid. Otras agrupaciones que ahí se presentaron fueron los ballets rusos de Diaghilev, la Sociedad de Conciertos Colonne, los Coros Ucranianos y destacados personajes del mundo musical como Manuel de Falla, Maurice Ravel, Ricardo Viñes, José Iturbi, Regino Sainz de la Maza y Andrés Segovia.<sup>294</sup>

Como podemos constatar, el País Vasco participó de manera dinámica en el renacimiento cultural que vivió España en las primeras tres décadas del siglo XX, y, al igual que en Barcelona y Madrid, las ciudades vascas vivieron ese proceso de efervescencia artística e intelectual, del cual la música fue parte fundamental.

En este contexto fue que Nicanor creció y en el que tuvo su primer y trascendente encuentro con el arpa, justo en la época en que las monjas del Colegio del Buen Pastor, con las que aprendió francés, lo habían echado por “revoltoso”<sup>295</sup> y había ingresado al Colegio del Sagrado Corazón dirigido por los escolapios. El casual encuentro entre el pequeño Nicanor, que para entonces contaba con siete u ocho años, y su instrumento musical, se produjo cuando don Pedro Zabaleta le pidió que lo acompañara a comprar un centro de alabastro a una tienda de antigüedades de la Avenida donostiarra. Entre todas las cosas reunidas por el anticuario, sólo una llamó la atención del niño: un arpa.<sup>296</sup> “Yo no sabía lo qué era un arpa”<sup>297</sup> —contaría muchos años después— pero “fue como un flechazo. Me emocioné y me gustó extraordinariamente el instrumento”.<sup>298</sup> El infante debió de haberse acercado y decir “qué bonito es esto”,<sup>299</sup> lo cual bastó para que su padre adquiriera el

---

<sup>294</sup> *Ibid*, p. 141-142.

<sup>295</sup> Nicanor Zabaleta, “Mi primer DNI. ... p. ?

<sup>296</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 139.

<sup>297</sup> J. Guerrero Martín, *op. cit.*, p. IV.

<sup>298</sup> “Esta es su vida”,... p. [2]).

<sup>299</sup> Carmen Torres Ripa, “Nicanor Zabaleta cumplió 82 años en enero”, *Temporadas*, 1989, p. 93.

arpa<sup>300</sup> en alrededor de 400 pesetas de entonces.<sup>301</sup> El instrumento era una vieja arpa de movimiento simple, probablemente una Naderman (imagen 5),<sup>302</sup> la cual el niño tocaba de pie ya que por su edad y estatura no lo podía hacer sentado.<sup>303</sup>



Imagen 5. Nicanor Zabaleta con su primera arpa, [ca. 1915].

Entre los 8 y los 11 años, Nicanor Zabaleta alternó los juegos propios de un niño con sus estudios en el colegio y con los cursos veraniegos que tomaba con la ya citada arpista Vicenta Tormo de Calvo, profesora del Conservatorio de Madrid. La arpista trabajaba en la temporada vacacional en el Gran Casino donostiarra con la Orquesta Sinfónica de Madrid, agrupación que desde 1904 dirigía el maestro Enrique Fernández Arbós (1863-1939).<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup> Rudolf Frick, “Nicanor Zabaleta (1907-1993)”, *Harpa*, Suiza, núm. 10, 2/1993, p. 26; Isabelle Frouvelle, “Hommage à Nicanor Zabaleta”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, núm. 3, París, octubre–noviembre de 1993, p. 21.

<sup>301</sup> “Esta es su vida”,... p. [2]).

<sup>302</sup> En la entrevista con Moreton-Achsel Zabaleta dice que su primera arpa fue una Naderman, aunque otras fuentes, como en los folletos de los discos DGG, se dice que fue una Erard (véanse I. Moreton-Achsel, *op. cit.*; Ann Griffiths, notas para *Mozart: Konzert für Flöte un Harfe. Reinecke: Herfenkonzert.*) *Rodrigo: Concierto Serenata*, Nicanor Zabaleta, arpa; Radio-Symphonie- Rochester Berlin; Ernst Märzendorfer, director. Hamburg, DGG/Universal/463 648-2, 2001, Disco Compacto, p. 9).

<sup>303</sup> I. Moreton-Achsel, *op. cit.*

<sup>304</sup> Rudolf Frick, *op. cit.*, p. 26; P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 139; J. Guerrero Martín, *op. cit.*, p. IV; C. Torres Ripa, *op. cit.*, p. 93.

Durante el invierno, a instancias de su padre, Zabaleta seguía sus estudios musicales con la arpista Pilar Mitxelena, con Teófilo Iturralde<sup>305</sup> y con Buenaventura Zapirain (1873-1937),<sup>306</sup> bajo cuya tutela debutó en 1918 como arpista en la Orquesta de la Ópera Vasca (imagen 6).<sup>307</sup>



Imagen 6. Nicanor Zabaleta en sus años de aprendizaje [ca. 1916].

Que Zabaleta fuera un niño serio y concentrado, y que sus compañeros de la escuela o sus vecinos constantemente lo cuestionaran por su nombre,<sup>308</sup> no impedía que tomara parte en sus juegos y paseos; salía con ellos al puerto o a las ferias de Amara a hacer sus travesuras, o se organizaba con ellos para jugar al fútbol junto al caserío *Errota Txiki*, en la actual Amara, o se iba a jugar pelota al “frontón de Atotxa”.<sup>309</sup>

---

<sup>305</sup> “Esta es su vida”,... p. [2]).

<sup>306</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 139; C. Torres Ripa, *op. cit.*, p. 93.

<sup>307</sup> Rudolf Frick, *op. cit.*, p. 26.

<sup>308</sup> “¿Qué nombre es ese?” —le preguntaban en la escuela sus amigos, pues entre los vascos “Nicanor” no era un nombre común, como tampoco lo era el de su hermano Diógenes, diez años mayor que él (véase Margarita García Flores, “El arpa puede ser diabólica”, *La Onda*, supl. dominical de *Novedades*, año XXXIX, núm. 13063, México, [22] de mayo de 1977, p. 5).

<sup>309</sup> “Esta es su vida”,... p. [2]; N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?

Hasta los 13 años estuvo en el Colegio del Sagrado Corazón, donde cultivó varias amistades,<sup>310</sup> de las que con profundo dolor tuvo que despedirse cuando, llegado el momento de estudiar el bachillerato. En un principio el joven Zabaleta se negó a proseguir con sus estudios de bachillerato, lo que provocó el profundo enojo de sus padres y que abandonara dicho colegio.<sup>311</sup> Aprovechando los meses de espera para proseguir con sus estudios, en junio de 1920 se trasladó a Sarriá, Barcelona, para preparar con Vicenta Tormo sus exámenes en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.<sup>312</sup> No obstante que hasta esta época a Zabaleta no la había pasado por la mente el dedicarse de manera profesional a la música,<sup>313</sup> pues “tocaba el arpa como en broma”,<sup>314</sup> el 22 de septiembre de ese año presentó en el conservatorio madrileño los exámenes correspondientes a los primeros tres cursos de solfeo,<sup>315</sup> alguno de historia de la música<sup>316</sup> y el 28 del mismo mes realizó con éxito los exámenes de los siete años de arpa (imagen 7).<sup>317</sup> Este mismo año marchó al norte de Navarra, al Baztán, para ingresar al Colegio Lecároz, donde tradicionalmente la élite intelectual y nacionalista vasca enviaba a sus hijos a formarse con los capuchinos. Ahí continuó la carrera de comercio que había iniciado en el Colegio del Sagrado Corazón y profundizó en sus nociones de cultura musical, pues además de dedicarle mucho tiempo al deporte y al contacto con la naturaleza, los alumnos practicaban el canto y asistían a la audición de obras polifónicas para órgano y a conciertos

---

<sup>310</sup> Entre las amistades de esta época, todas muy aficionadas a la música, Zabaleta guardaba el recuerdo de Carlos Ibañez, ingeniero que llegó a ser jefe de la Papelera Española; Salvador, Guillermo y Justo Santos; el doctor Ignacio Barriola; el ingeniero Alfredo Bizcarrondo; los hermanos Ignacio y José María Muñoz Baroja; y, José María Venegas (véase “Esta es su vida... p. [2]).

<sup>311</sup> *Idem*; N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?.

<sup>312</sup> Ma. Elena Arana-Savarian, “Entrevista con Nicanor Zabaleta”, *El Arpa*, Valencia, núm. 1, 1990, p. 10.

<sup>313</sup> C. Torres Ripa, *op. cit.*, p. 93

<sup>314</sup> N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?.

<sup>315</sup> Real Conservatorio de Música y Declamación, *Curso de 1919 a 1920. Enseñanza no oficial. Actas de exámenes*, Madrid: Fábrica de Libros Rayados, pp. A.0.001.983 y A.0.001.984.

<sup>316</sup> J. Guerrero Martín, *op. cit.*, p. IV.

<sup>317</sup> Real Conservatorio de Música y Declamación, *ibid.*, pp. A.0.001.983 y A.0.001.984.

con obras de compositores clásicos y contemporáneos. Durante su estancia en este centro de estudios, el joven donostiarra dispuso de más tiempo para practicar el arpa, y las horas que sus compañeros le dedicaban al estudio del francés –lengua que él ya sabía– Zabaleta las empleaba para ensayar. A pesar de que los otros muchachos veían extraño que un chico practicara ese instrumento y le “tomaban el pelo”, gozaba de ciertos privilegios y satisfacciones: cuando un personaje importante visitaba el Colegio, Zabaleta hacía su “numerito” y la tortilla de patatas que recibía como recompensa la compartía con sus amigos en el refectorio, entre ellos los artistas en ciernes, el escultor Jorge Oteiza y el pintor Juan Cabanas (imagen 8).

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN  
 EXAMEN NO OFICIAL  
 Convocatoria de Septiembre  
 CURSO DE 1919 A 1920  
 Asignatura de Arpa  
 ACTA de los exámenes ordinarios celebrados en el día de la fecha ante los Jueces que suscriben.

NÚMERO DE EXAMEN	APELLIDOS	NOMBRES	CALIFICACIÓN
1.	Zabaleta Zala	Nicasio	Aprobado
1.	Zabaleta Zala	Nicasio	Aprobado
1.	Zabaleta Zala	Nicasio	Aprobado
1.	Zabaleta Zala	Nicasio	Aprobado
1.	Zabaleta Zala	Nicasio	Aprobado
1.	Zabaleta Zala	Nicasio	Aprobado
1.	Zabaleta Zala	Nicasio	Aprobado

El Presidente: Juan del Hierro  
 Secretario: Juan del Hierro

Imagen 7. Acta de exámenes ordinarios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid correspondiente al curso de 1919 a 1920. Obsérvese que el nombre de Nicanor fue cambiado por el de “Nicasio”.

Pertenecían al cuerpo docente de Lecároz el Padre Hilario de Estella, impulsor del txistu (flauta tradicional vasca), el Padre José de Lesaca y el Padre Fortunato, profesor de inglés y hermano del destacado compositor y musicólogo José Antonio de San Sebastián, conocido también como el Padre Donostia. En esos años en de estudio en Lecároz Zabaleta conoció a este último, importante impulsor del renacimiento cultural vasco, sin embargo sus

encuentros fueron más bien esporádicos. Probablemente Zabaleta y el Padre Donostia coincidieron en una de las visitas que hiciera éste a Lecároz entre 1923 y 1924. A partir de entonces iniciaron una estrecha relación artística que se vio fortalecida por recurrentes visitas en los siguientes años.

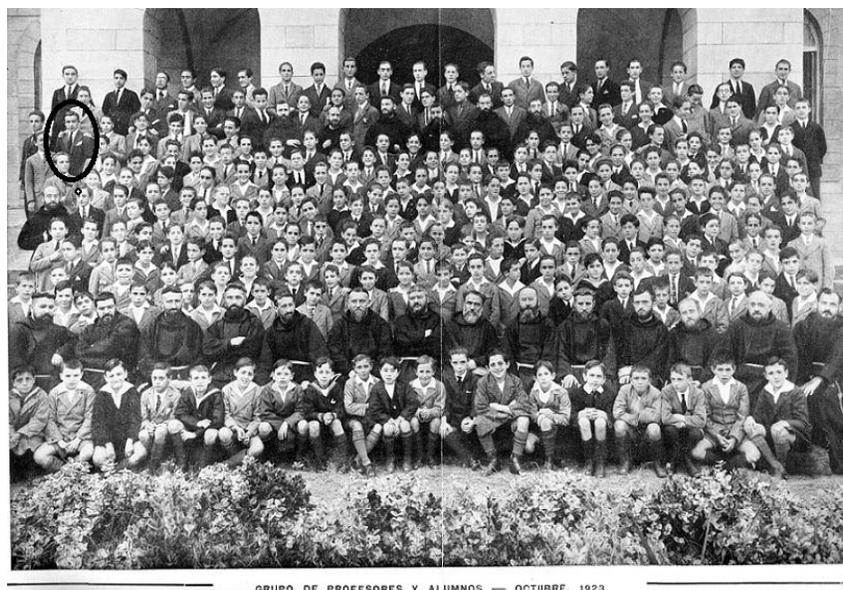


Imagen 8. Nicanor Zabaleta entre los profesores y alumnos del Colegio Lecároz, 1923.

Durante los períodos vacacionales, cuando volvía a San Sebastián, el arpista estudiaba con Luisa Menárguez, que solía pasar la temporada estival en Irún.<sup>318</sup> Los meses en los que no había colegio, Zabaleta los aprovechaba para realizar algunas actividades musicales. Tal fue el caso de su participación, en 1921, en la zarzuela *La Reina Margarita* de Landazabal, que se presentó en el teatro Principal.<sup>319</sup>

Zabaleta concluyó en 1923 sus estudios de comercio en Lecároz: tenía 16 años y una gran disyuntiva frente a su futuro<sup>320</sup> Entrevistado pocos años antes de morir, el arpista recordaba que al terminar el colegio había pensado: “y ahora ¿qué voy a hacer?, no me entusiasmaba

<sup>318</sup> M. E. Arana–Savarain, *op. cit.*, p. 10; N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?

<sup>319</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 139.

<sup>320</sup> J. Guerrero Martín, *op. cit.*, p. IV; “Esta es su vida”,... p. [3].

la idea de entrar [a trabajar] a una fábrica o un banco”.<sup>321</sup> Se le presentaron dos posibilidades: aprovechar su facilidad y gusto por las matemáticas y la ingeniería eléctrica e irse estudiar a Bélgica o tomar el camino de la música.<sup>322</sup> Valoró y exploró ambas opciones e incluso solicitó a la diputación de Guipúzcoa una beca para ir a estudiar arpa a París. Mientras esperaba la respuesta y sin saber aún qué camino tomar, continuó viajando a Irún para tomar clases con Luisa Menárguez.<sup>323</sup>

Aunque su padre lo apoyaba en su decisión de dedicarse profesionalmente a la música, encontró la resistencia de Doña Isabel,<sup>324</sup> quien “no comprendía que un hombre pudiera ganarse la vida dando conciertos de arpa o tocando el arpa en una orquesta”.<sup>325</sup> Y no lo comprendía porque ni ella ni sus amistades, muchas de ellas conocedoras e inmersas en el ambiente musical donostiarra, conocían otro caso similar. Además, a su “madre le parecía que el ser músico era un rango sin consideración alguna en la vida”.<sup>326</sup> Indeciso, Zabaleta le expresó sus inquietudes a su padre, quien le recordó que ya había solicitado una beca para ir a París. Con 17 años, y tras varios meses de dudas e incertidumbre, decidió lanzarse por la senda de la música, que era lo que más le atraía.<sup>327</sup> La concesión de la beca al parecer hizo que su madre cambiara de opinión.<sup>328</sup> Para gran alegría del joven arpista, ella misma se fue dando cuenta que “la música se valora y valora”<sup>329</sup> y comenzó a tomar en

---

<sup>321</sup> C. Torres Ripa, *op. cit.*, p. 93.

<sup>322</sup> “Esta es su vida”,... p. [3].

<sup>323</sup> C. Torres Ripa, *op. cit.*, p. 93.

<sup>324</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 140.

<sup>325</sup> “Esta es su vida... p. [3].

<sup>326</sup> *Idem.*

<sup>327</sup> C. Torres Ripa, *op. cit.*, p. 93.

<sup>328</sup> N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?

<sup>329</sup> *Idem.*

consideración el trabajo artístico de su hijo. Tan importante fue después para ella que, al serle retirada la beca, ella misma financió los estudios de Zabaleta en París.<sup>330</sup>

Una vez tomada la decisión y en vista de que gran parte de su aprendizaje lo había hecho de manera autónoma, Zabaleta investigó con quién podía proseguir sus estudios de arpa fuera de España.<sup>331</sup> Es casi seguro que el Padre Donostia le aconsejara buscar a Marcel Tournier, profesor del Conservatorio de París. Donostia, como otros músicos vascos, mantenía fluida relación con el medio musical francés; es muy probable que además le sugiriera enriquecer su formación musical estudiando armonía con Marcel Samuel-Rousseau y contrapunto y fuga con el compositor Eugène Cools.<sup>332</sup>

Con tal propósito Nicanor Zabaleta cruzó los Pirineos y llegó a París en 1925.<sup>333</sup> Entonces la antigua Lutecia se encontraba en plena efervescencia surrealista y era el principal “foco musical y artístico” de la época para quien deseara realizar una carrera musical, además de que desde la segunda mitad del siglo XVIII se había convertido en “la capital del arpa”.<sup>334</sup> Ahí estaban los grandes intérpretes y los pedagogos del instrumento, los compositores que escribían novedosas obras para el instrumento, las editoras de música y las prestigiosas fábricas constructoras de arpas Erard y Pleyel.

---

<sup>330</sup> I. Larrinaga Cuadra, *op. cit.*.

<sup>331</sup> I. Moreton-Achsel, *op. cit.*.

<sup>332</sup> Los estudios que P. Donostia realizó con Eugène Cools y la amistad que trabó con distintos músicos galos, señaladamente con Maurice Ravel, le permitieron al padre capuchino realizar una importante labor de orientación de los jóvenes músicos. Joaquín Larregla, Víctor Zubizarreta, José Olaizola, Luis Urteaga, Juan Tellería y el propio Zabaleta, fueron algunos de los músicos que lo visitaron en el Colegio Lecároz para recibir sus consejos y sugerencias (véase M. Nagore Ferrer, *op. cit.*, p. 160).

<sup>333</sup> El año en que Zabaleta arribó a París varía en las distintas entrevistas que él concedió: al igual que Alain Pâris, en un artículo el propio arpista establece que fue en 1923; en la entrevista concedida a la TVE, al igual que en la entrevista que le hizo Moreton-Achsel, se dice que fue en 1924; Rudolf Frick sostiene que fue en 1925, fecha que parecería lógica (véanse R. Frick, *op. cit.*, p. 27; “Esta es su vida”,... p. [2]; I. Moreton-Achsel, *op. cit.*; Alain Pâris, *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Turner, 1985, p. 707; N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?).

<sup>334</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 140; N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?.

Zabaleta se instaló, con un arpa que acababa de adquirir por 900 pesetas, en la Residencia de Estudiantes Católicos<sup>335</sup> y comenzó a tomar lecciones particulares con Tournier, pues al contar con 18 años ya no era un candidato al Conservatorio. Las clases particulares de arpa, y las que recibió de Samuel-Rousseau y Cools, las costeó con la beca otorgada en 1926 por la Diputación de Guipúzcoa por un monto de tres mil pesetas.<sup>336</sup> Al año siguiente, debido a las protestas suscitadas en San Sebastián porque se alegaba que la familia Zabaleta tenía medios más que suficientes para pagar los estudios de su hijo, la beca se redujo a mil quinientas pesetas<sup>337</sup> y en 1928, al quedar vacante la beca de composición ésta se le ofrece al arpista, quien al parecer ya no hizo uso de ella, ya que contaba con el apoyo económico de su madre.<sup>338</sup>

La elección que Zabaleta hizo de su profesor de arpa fue cuidadosa y bien pensada: arpista y compositor, Marcel Tournier (1879–1951),<sup>339</sup> a quien Zabaleta llegó a considerar “un grandioso maestro y un gran músico”,<sup>340</sup> fue el séptimo profesor de arpa en la historia del Conservatorio de París. Este intérprete francés había estudiado en esa misma institución<sup>341</sup>

---

<sup>335</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 144; “Esta es su vida”,... p. [2]; José Miguel Aguirre, y José Guimón Ugartechea, *Vida y obra de Julián de Ajuriaguerra*, Madrid: Aran Ediciones, 1992, p. 15.

<sup>336</sup> Itziar Larrinaga Cuadra, “Las pensiones para el perfeccionamiento en música de la Diputación Provincial de Guipúzcoa (1883-1936)”, *Euskonews*, 6 de julio de 2010:

<http://www.euskonews.com/0538zkb/gaia53804es.html>, fecha de consulta: 20 de marzo de 2011.

<sup>337</sup> “Esta es su vida”,... p. [3]; N. Zabaleta, *op. cit.*, p. ?.

<sup>338</sup> I. Larrinaga Cuadra, *op. cit.*

<sup>339</sup> El arpista Marcel Tournier nació el 5 de junio de 1879 y murió el 8 de mayo de 1951 en París (véase “Marcel Tournier”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, París, año 10, primavera de 1972, p. 12).

<sup>340</sup> I. Moreton-Achsel, *op. cit.*

<sup>341</sup> Durante las tres primeras décadas del siglo XX, en el Conservatorio de París se enseñaron dos tipos distintos de arpa: el arpa de pedales, de la marca *Erard*, y el arpa cromática, con cuerdas cruzadas, ideada, construida y perfeccionada por la casa *Pleyel, Wolf et Cie* a principios del siglo XX. El 18 de abril de 1903 el gobierno de la República Francesa decretó la institución de la clase de arpa cromática en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París, quedando Tassu-Spencer encargada de impartirla (véanse Lily Laskine, “Harpes”, *Le Courrier Musical et Théatral*, París, año 32, núms. 14 y 15, 15 de julio al 1 de agosto de 1930, p. 488; Gustave Lyon, “La harpe chromatique et sa facture”, en Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 2, París: Librairie Delagrave, 1925, pp.1942–1967; Paul Petit, “A travers l’industrie musicale. Les Instruments Pleyel”, *Le Courrier Musical et Théatral*, París, año 31, núm. 7, 1929, p. 241).

con Alphonse Hasselmans,<sup>342</sup> el estricto profesor de arpa que había formado a finales del siglo XIX y principios del XX a toda una pléyade de grandes músicos.<sup>343</sup> Arpista de la *Société des Concerts* y del *Théâtre de l'Opera*, en 1912 Tournier fue nombrado profesor de arpa del Conservatorio, donde desarrolló una intensa labor pedagógica a lo largo de 36 años.<sup>344</sup>

Cuando Zabaleta llegó a París, Tournier tenía 46 años y como compositor se encontraba en pleno período productivo. En el medio musical parisino el arpista francés era reconocido por sus composiciones, cuyos títulos aparecían en las revistas musicales de la época como las obras que “debían”<sup>345</sup> ser interpretadas. Fue en este período en el que Tournier compuso y publicó *Trois images*<sup>346</sup> y *Jazz-Band* para arpa sola,<sup>347</sup> obras que fueron frecuentes en el repertorio de Zabaleta y en las que el compositor hacía énfasis en mostrar los “aspectos poéticos, curiosos y peculiares”<sup>348</sup> de su instrumento.

Estudiar con Tournier fue fundamental para que Zabaleta adquiriera la técnica de ejecución de la escuela francesa, desarrollara su musicalidad y conociera el repertorio moderno del

---

<sup>342</sup> “M. Tournier”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>343</sup> Algunos de los alumnos más destacados de Hasselmans fueron Lily Laskine, Pierre Jamet, Micheline Kahn y Madame de Chamberet, quienes obtuvieron el *1er prix* en 1906, 1912, 1904 y 1911, respectivamente. Véase S. de Chamberet, *et al*, “Hasselmans évoque par ses élèves”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, París, año 8, otoño, 1970, p. 25.

<sup>344</sup> “Marcel Tournier”..., p. 12.

<sup>345</sup> *Le Courier Musical et Théâtral*, París, año 30, núm. 8, 15 de junio de 1928, p. 418.

<sup>346</sup> Las *Images* para arpa de Tournier corresponden a los opus 29, 31, 35 y 39 del compositor. Las piezas que componen la 3ª Suite op. 35 son: VII *Les Anesses grises sur la route d'El-Azib*, VIII *Danseuse à la fontaine de l'Aïn-Draham*, IX *Soir de fête à Sedjenane* (véase Marcel Tournier, *Images 3e Suite*, op. 35, París: Henry Lemoine, 1930, s/p).

<sup>347</sup> *Jazz-Band* fue publicada en 1926 (véase M. Tournier, *Jazz-Band*, op. 33, París: Henry Lemoine, 1926, p. [1]).

<sup>348</sup> Tournier llegaría a escribir más de una veintena de obras para arpa sola y otras tantas para piano, canto y piano, orquesta, orquesta de cámara y arpa acompañada de flauta o cuerdas. Sobre su actividad como compositor, el arpista Pierre Jamet opinaba en 1970 que la obra de Tournier era una de las más destacadas de la escuela de arpa francesa de entre 1910 y 1950 (véase Pierre Jamet, “Quelques souvenirs sur Marcel Tournier”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, París, año 10, primavera, 1972, p. 13).

arpa, lo que más adelante le permitió al arpista vasco desempeñar exitosamente una carrera sin parangón en la historia del instrumento.

Después de estudiar dos años con Tournier, Zabaleta comenzó a planear su primera presentación en París; las perspectivas y augurios no eran buenos, e incluso sus amigos músicos se asombraban cuando el arpista les mencionaba que se preparaba para ofrecer un recital de arpa: “Que uno tocara el arpa en una orquesta sinfónica les parecía muy bien [...], pero que un hombre saliera a un escenario a acariciar unas cuerdas con las yemas de los dedos, les parecía poco serio”.<sup>349</sup>

Según hemos documentado, la primera vez que se anunció un concierto de Zabaleta en París, aunque no como solista, fue en de mayo de 1927, en l’*Église des Etrangers*,<sup>350</sup> al parecer al lado de músicos integrantes de la Orquesta del diario *Le Journal*.<sup>351</sup> Sus primeras presentaciones como solista fueron en San Sebastián. En agosto y septiembre de ese año actuó con la recientemente creada Orquesta Sinfónica de San Sebastián, en un par de conciertos en el que fue dirigido por José de Bustinduy y por Pablo Sorozabal.<sup>352</sup>

Un año después adquirió “una buena arpa” de siete pedales en 5 mil pesetas<sup>353</sup> con la que el 2 de mayo 1928, en la sala del *ancien Conservatoire* Zabaleta hizo su debut parisino como recitalista, con un programa compartido con el violonchelista donostiarra Santos Gandía (imagen 9).<sup>354</sup> En este recital colaboró, con el arpista, el *Quatour Tzipine* y, con Gandía, el

---

<sup>349</sup> “Esta es su vida... p. [4].

<sup>350</sup> *Le Guide du Concert et des Théâtres Lyriques*, París, año 13, núms. 32-33, 13-20 de mayo de 1927, p. 926.

<sup>351</sup> “Esta es su vida”,... p. [5].

<sup>352</sup> *Boletín Musical*, Córdoba, año II, núm. 15, mayo de 1928, pp. 9 y 10; *El País Vasco*, San Sebastián, año V, núm. 1385, 10 de septiembre de 1927, pp. 1 y 3.

<sup>353</sup> “Esta es su vida”,... p. [5].

<sup>354</sup> *Le Menestrel. Musique et Théâtres*, París, año 90, núm. 7, 27 de abril de 1928, p. pasta interior.

compositor y pianista Joaquín Nin, así como Pilar Cruz,<sup>355</sup> sobresaliente alumna de Ricardo Viñes.<sup>356</sup>



Imagen 9. M.B.R., “À travers les concerts”, *La Semaine à Paris*, año 8, núm. 311, 11 de mayo de 1928, p. 54 (detalle).

Zabaleta consideraba que en esta etapa había comenzado a ganarse “la vida con el arpa”,<sup>357</sup> aunque en realidad seguía dependiendo económicamente de su familia. A pesar de esto y de que las oportunidades para presentarse en París eran escasas, continuó sus estudios y al año siguiente rentó la prestigiosa *Salle Erard*, donde el 18 de enero de 1929 ofreció un recital<sup>358</sup> en colaboración con Georges y Joseph Tzipine, violinista y violonchelista de la orquesta del *Journal*.<sup>359</sup>

<sup>355</sup> *Le Guide du Concert et des Théâtres Lyriques*, París, año 13, núms. 32-33, 13 de mayo de 1927, p. 926.

<sup>356</sup> *La Semaine à Paris*, París, núm. 309, 27 de abril de 1928, p. 125.

<sup>357</sup> José Guerrero Martín, “Nicanor Zabaleta: Empecé a ganarme la vida con el arpa a los 21 años”, *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de mayo de 1988, p. 45.

<sup>358</sup> *Le Figaro*, año 194, núm. 29, 14 de enero de 1929, p. 4; *La Semaine à Paris*, París, núm. 347, 18 de enero de 1929, p. 76; *Le Courrier Musical et Théâtral*, París, año 31, núm. 2, 15 de enero de 1929, p. 42; *Le Menestrel. Musique et Théâtres*, París, año 90, núm. 17, 1928, p. pasta interior.

<sup>359</sup> “Esta es su vida”,... p. [5].

## 2.2 Conciertos y recitales en el País Vasco, París y Madrid: el quehacer interpretativo de Zabaleta visto por la crítica musical parisina, donostiarra y madrileña.

A partir de estos conciertos en San Sebastián y París es que comenzaron a escribirse las primeras críticas sobre Zabaleta. A las primeras menciones aparecidas en los diarios donostiarras, se sumaron a partir de 1928 las críticas elogiosas de la prensa parisina, lo que para él representará un aliciente para continuar buscando dónde ofrecer conciertos. En febrero de 1929, *Le Courrier Musical* reseñó los conciertos ofrecidos por el “joven y notable arpista español”<sup>360</sup> en la *Salle Erard*, y la misma revista publicó en abril del mismo año “Algunas opiniones de la crítica sobre el arpista Nicanor Zabaleta”.<sup>361</sup> Según decía la nota, el músico español se había revelado como un ejecutante de primer orden; se aludía a su técnica sólida, brillante y segura, a su estilo sobrio y elegante, a su inteligencia musical y su sonido excelente.<sup>362</sup> La citada revista recogía lo publicado no sólo por la prensa parisina que destacaba, entre otras, las opiniones vertidas por Eugène Cools en *Le Monde Musical*<sup>363</sup> y Ch. Dyre del propio *Courrier Musical*, sino que también incluía las críticas aparecidas en dos periódicos locales de San Sebastián. Los diarios donostiarras en cuestión eran *El Pueblo Vasco* y la *Voz de Guipúzcoa*, cuyos críticos musicales coincidían con sus colegas franceses en alabar las admirables interpretaciones del arpista.

Otros periódicos y revistas parisinos en los que fueron publicadas críticas y crónicas de los conciertos dados por Zabaleta fueron *La Liberté*, *Le Monde Musical*, *Le Courrier Musical*, la *Révue Internationale de Musique*, *La Semaine à Paris*, *Le Journal*, *Musique* y *La Guide du Concert*.<sup>364</sup>

---

<sup>360</sup> *Le Courrier Musical et Théâtral*, París, año 31, número 4, 15 de febrero de 1929, p. 104.

<sup>361</sup> *Le Courrier Musical et Théâtral*, París, año 31, núm. 7, 1 de abril de 1929, p. 230.

<sup>362</sup> *Idem*.

<sup>363</sup> *Le Monde Musical*, París, año 40, núm. 1, año 40, 31 de enero de 1929, p. 25.

<sup>364</sup> *Nicanor Zabaleta Harpiste*, [folleto promocional], [ca.1933], p. [1].

Con la intención de darse a conocer en Madrid, tras el éxito de su concierto en la *Salle Erard* de París consiguió, gracias al presidente de la Asociación de Cultura Musical (ACM), una audición privada la segunda semana de abril de 1929, a la que concurrieron críticos y personajes de la vida musical madrileña.<sup>365</sup> Una semana después, el 20 de abril, Zabaleta hizo su debut ante el gran público madrileño en la Sala Rex, en un concierto organizado por la recientemente creada Sociedad de Música Internacional de Cámara.<sup>366</sup> Con esa aparición el arpista inició un lustro de presentaciones en la capital española (1929-1933), en el que participó –obteniendo importantes éxitos– en recitales, conciertos sinfónicos y de música de cámara en las principales salas de conciertos y sociedades de música madrileños, así como en programas de la naciente industria radiofónica y en distintos espacios y ámbitos de la vida política y cultural de la capital española. Con estos conciertos Zabaleta comenzó a difundir en Madrid las obras modernas escritas para su instrumento, iniciando una lucha para combatir la arraigada creencia de que el arpa era un instrumento obsoleto al demostrar que, por el contrario, bien podía ser vehículo de expresión de diferentes ideas y estilos musicales.

Esta tarea la desarrolló en un contexto favorable, debido a que su arribo a los escenarios musicales y culturales se dio cuando se desmoronaba el reinado de Alfonso XIII y la República estaba por nacer. Fue así que Zabaleta se encontró con una España que vivía un proceso de revolución en todos los ámbitos. En el terreno musical, los cambios habían gestado durante los primeros quince años del siglo XX, período en el que se creó una

---

<sup>365</sup> M. H. Barroso, “Nicanor Zabaleta”, Madrid, *La Libertad*, año XI, núm. 2829, 13 de abril de 1929, p. 8.

<sup>366</sup> M. H. Barroso, “Nicanor Zabaleta y el cuarteto Milanés”, Madrid, *La Libertad*, año XI, núm. 2838, 24 de abril de 1929, p. 2.

infraestructura musical indispensable para la existencia de una vida musical moderna.<sup>367</sup> Esto incluyó la creación de sociedades filarmónicas, de música de cámara, corales, etc., además del aumento de publicaciones musicales y revistas, cuyas páginas fueron el vehículo de expresión y desarrollo que le permitieron a la crítica alcanzar lo que se conoce como su edad de oro.<sup>368</sup> Esto trajo consigo la reactivación de los conciertos sinfónicos y, señaladamente, el fomento de los conciertos de música de cámara, que serían los principales ámbitos en donde el arpista desarrollaría su actividad. A esto debe agregarse que, con la proclamación de la República en abril de 1931, la actividad cultural tuvo un nuevo e importante impulso y, en lo que respecta a la música, el nuevo régimen delineó por primera vez las pautas de una política cultural donde a la música se le asignó un papel de primer orden, lo que llevó a España a formar su “primera conciencia musical”.<sup>369</sup> A este torrente creativo de la Edad de Plata<sup>370</sup> (1915-1939) de la cultura española fue que el músico vasco incorporó su talento a partir de 1929.

Fue en este marco en el que también se dio el encuentro del arpista con destacados personajes de la vida musical española como el pianista José Iturbi y los directores Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Joaquín Larregla, Pablo Sorozabal, Ricardo Villa, así como Conrado del Campo.

### **2.2.1 Zabaleta visto por la crítica musical.**

Testimonio de la irrupción artística de Zabaleta en la capital española, son los más de setenta textos periodísticos que recogieron las opiniones de quienes entonces lo escucharon.

---

<sup>367</sup> E. Casares Rodicio, “Introducción”, en M. Nagore Ferrer *et al.* (eds.), *Música y Cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 21 y 22.

<sup>368</sup> E. Casares Rodicio, “Crítica musical”, en E. (coord.), *op. cit.*, vol. 4, pp. 180-181.

<sup>369</sup> E. Casares Rodicio, “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, E. Casares Rodicio (coords.), *España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, vol. 2, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 316.

<sup>370</sup> El período denominado por algunos estudiosos como la Edad de Plata de la cultura española, comprende los primeros 36 años del siglo XX.

Los críticos que siguieron de cerca y comentaron la actividad del arpista durante estos años fueron: Adolfo Salazar (*El Sol*), Mateo H. Barroso (*La Libertad*), Ángel María Castell (*ABC*), Carlos Bosch (*El Imparcial*), Julio Gómez (*El Liberal*), Matilde Muñoz (*Crónica*), Víctor Espinós (*La Época*), José Subirá (*El Socialista*), Rogelio Villar (*Ritmo*), Federico Moreno Torroba (*Informaciones*), José Fornés (*Heraldo de Madrid*), el hispanista francés Henri Collet (*Le Ménestrel*), el guitarrista Regino Sainz de la Maza (*La Libertad*) y el poeta Gerardo Diego (*El Imparcial*). Otro grupo importante que también reflexionó sobre la actividad desarrollada por el arpista fue el conformado por Salvador Bacarisse (*Luz*), Juan José Mantecón (Juan del Brezo) (*La Voz*) y Rodolfo Halffter (*El Sol*), compositores del Grupo de los Ocho.<sup>371</sup>

La noticia de que el joven arpista cosechaba éxitos dentro y fuera de España, circulaba en las páginas de algunos diarios de Madrid al menos un año antes de que se presentara en la ciudad.<sup>372</sup> Los ecos de su reputación “como excelente arpista” e “instrumentista de técnica perfecta y arte muy singular” precedieron al “éxito completo”<sup>373</sup> que él logró en su primera presentación en la capital. La resonancia que este recital tuvo en la prensa fue importante si consideramos que las columnas musicales de *El Sol*, *ABC*, *El Liberal*, *El Imparcial* y *La Libertad* le dedicaron elocuentes comentarios y amplios espacios. Adolfo Salazar, Ángel María Castell, Julio Gómez, Carlos Bosch y Mateo H. Barroso coincidieron al resaltar la

---

<sup>371</sup> La denominación de este grupo, que también ha sido llamado Generación Musical del 27, de la República e incluso grupo de compositores de Unión Radio, ha sido objeto de recientes reflexiones. Quienes lo integraron fueron Julián Bautista, Rodolfo y Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Rosa García Ascot y Gustavo Durán, compositores madrileños modernistas nacidos entre 1894 y 1908 (véanse Javier Suárez-Pajares, “Introducción. El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la música española”, en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 9-17; E. Casares Rodicio, “La Generación del 27 revisitada”, *ibid.*, p.p. 21-37; Cristóbal L. García Gallardo, “La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República”, en María Nagore Ferrer *et al.* (eds.), *op. cit.*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 39-47; Julio Arce, *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid: ICCMU, 2008, p. 99).

<sup>372</sup> *El Sol*, año XII, 11 de agosto de 1928, p. 3.

<sup>373</sup> [Salazar], “Nicanor Zabaleta”, *El Sol*, año XIII, núm. 3658, 23 de abril de 1929, p. 2.

juventud, el virtuosismo y musicalidad del “notable arpista”, más allá de la sorpresa que causó que fuera un hombre el que tocara un instrumento que en España había sido cultivado tradicionalmente por manos femeninas. Otro de los puntos que destacaron estas críticas fue que el programa estuviera compuesto en su totalidad con obras para arpa sola y arpa solista, así como lo novedoso de estos trabajos.

Antes que Zabaleta ningún otro arpista había ofrecido en Madrid un recital integralmente constituido con obras para arpa. Cuando se incluía el instrumento en algún concierto – aunque rara vez ocurría– se interpretaban obras del siglo XIX en las que el arpa alternaba con cantantes u otros instrumentistas. A esto hay que agregar que hasta ese entonces el arpa era considerada como un instrumento “bello, elegante, suntuoso y grato al oído de verdad, pero poco dotado para constituir por sí mismo un recital”.<sup>374</sup> Y esta no era una idea aislada sino, como ya mencionamos, bastante extendida. En 1925, al reseñar y elogiar la participación que el arpista francés Marcel Grandjany tuvo en un concierto de la Sociedad Filarmónica de Madrid, Adolfo Salazar recordaba que “para nuestra común experiencia, el arpa es un artefacto tan delicioso en la orquesta como poco agradecido cuando se le oye solo”.<sup>375</sup> Además –se quejaba el crítico– en España “estábamos acostumbrados a un cierto repertorio de chichinabo, del cual no se decidían a salir nuestras distinguidas arpistas”. Para finalizar Salazar aclaraba que sus comentarios favorables a las interpretaciones hechas por Grandjany no significaba que pensara que debiera “organizarse un [concierto con un] programa íntegro de este instrumento”.<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> M. H. Barroso, “Nicanor Zabaleta... p. 8.

<sup>375</sup> Ad. S. [Salazar], “Canto, arpa y flauta en la S.F.– Madeleine Grey, R. Le Roy, .– Marcel Grandjany”, *El Sol*, año IX, núm. 2414, 4 de mayo de 1925, p. 4.

<sup>376</sup> *Idem.*

La totalidad de la crítica, incluido el exigente y vanguardista Salazar, cambió radicalmente su valoración del arpa después de escuchar a Zabaleta, quien conseguía “darle interés y realce [a su instrumento] para actuar solo en un recital”.<sup>377</sup> Pero no solamente los entendidos y conocedores quedaron sorprendidos por la nueva propuesta musical del arpista, sino que el público en general que llenó la Sala Rex aplaudió cada una de las obras ejecutadas por Zabaleta “con verdadero entusiasmo y tan insistentemente que [el arpista] ejecutó dos obras más fuera de programa”.<sup>378</sup>

Para este primer concierto en Madrid todo indica que Zabaleta se propuso asombrar al auditorio con su inusitada y masculina arpa solista, pero también con una novedosa oferta musical que incluyó el estreno en su versión para arpa de obras de Fauré, Bach, Respighi, Mateo Albéniz, Tournier, Prokofieff y Caplet,<sup>379</sup> además de composiciones de Respighi y Roussel.<sup>380</sup> En la segunda parte del programa, el arpista, acompañado por el Cuarteto Milanés<sup>381</sup> y el flautista Sebastián Corto y el clarinetista Aurelio Fernández, interpretaron en Madrid, por primera vez en su versión original obras de Debussy y Ravel, obras que gustaron al público.<sup>382</sup>

Los halagos que recibió Zabaleta pueden resumirse en las palabras de Adolfo Salazar, quien escribió que las cualidades interpretativas de Zabaleta eran su “gran temperamento, sensibilidad, una pulsación robusta y varonil, estilo severo y de gran depuración, una

---

<sup>377</sup> M. H. Barroso, “Nicanor Zabaleta... p. 8.

<sup>378</sup> M. H. Barroso, “Nicanor Zabaleta y el cuarteto Milanés... p. 2.

<sup>379</sup> *Idem.*

<sup>380</sup> Grandjany interpretó estas dos obras en el concierto que dio en 1925 en la Sociedad Filarmónica de Madrid (véase Ad. S. [Salazar], “Canto, arpa y flauta... p. 4).

<sup>381</sup> Esta agrupación, conformada por el violinista británico de apellido Milanés, Luis Antón (miembro de la Orquesta Filarmónica de Madrid), el violista Bernardo Valero y el violonchelista Carlos Baena, fue la que en mayo de 1928 inauguró los conciertos organizados por la Sociedad de Música de Cámara Internacional (véanse Carlos Bosch, “Sociedad Internacional de Cámara”, *El Imparcial*, Madrid, año LXII, núm. 21230, 23 de mayo de 1928, p. 3; *ABC*, Madrid, año XXIV, núm. 8086, 27 de noviembre de 1928, p. 27; año XXV, núm. 8144, 2 de febrero de 1929, p. 37; año XXV, núm. 8176, 12 de marzo de 1929, p. 27).

<sup>382</sup> [Salazar], “Nicanor Zabaleta... p. 2.

técnica donde se reúnen todos los matices de mecánica y gusto”.<sup>383</sup> Palabras más palabras menos, los demás críticos coincidieron con esas apreciaciones- Así fue que Julio Gómez habló del “artista notabilísimo, de sólida y brillante técnica y muy delicada sensibilidad”,<sup>384</sup> mientras que Carlos Bosch, lo consideró “sin duda el mejor arpista español” y lo calificó como “maravilloso virtuoso [...] que excede la limitación exclusivamente material del medio, pues por encima del mismo instrumento se define él y define estilo en sus ejecuciones”.<sup>385</sup>

Llama la atención la unanimidad de los elogios dedicados a tan joven intérprete, viniendo de parte de críticos exigentes y con ideales estéticos muy diferentes, saludaron la aparición de Zabaleta y le auguraron futuros triunfos, lo que le abrió las puertas para presentarse en Madrid al año siguiente.

Este recital fue de enorme trascendencia, ya que con él Zabaleta situó en el mapa musical madrileño al arpa solista y se ganó un lugar entre los artistas que impulsaban el arte de vanguardia.

En 1930, año que inició con un recital ofrecido en San Sebastián, Zabaleta dio dos importantes conciertos en Madrid: el de la Unión Radio en junio y el que ofreció en noviembre en la Sociedad Filarmónica de Madrid. Estas presentaciones Zabaleta las complementó con algunas audiciones privadas que le permitieron darse a conocer en distintos ámbitos de la vida madrileña: el 17 de mayo tocó en el Palacio Real ante Alfonso XIII<sup>386</sup> y el 2 de junio, ofreció un recital ante un auditorio compuesto por músicos y críticos

---

<sup>383</sup> *Idem.*

<sup>384</sup> Julio Gómez, “?”, *El Liberal*, Madrid, año LII, núm. ?, 23 de abril de 1929, p. ?

<sup>385</sup> Carlos Bosch, “El cuarteto milanés y el arpista Nicanor Zabaleta”, *El Imparcial*, Madrid, año LXIV, núm. 21520, 26 de abril de 1929, p. 8.

<sup>386</sup> A.M.C. [Castell], “El arpista Nicanor Zabaleta, en la radio”, *ABC*, Madrid, año XXVI, núm. 8561, 4 de abril de 1930, p. 43.

en la casa del maestro Balsa.<sup>387</sup> Otros hechos importantes registrados por la prensa este mismo año fueron su presencia como jurado en los concursos del Conservatorio Nacional de Música de París en julio<sup>388</sup> y su ingreso a la Banda Municipal de Madrid, a finales de septiembre o principios de octubre.<sup>389</sup>

A los críticos que habían dado cuenta de la actividad realizada por el arpista, se agregaron Víctor Espinós, Juan José Mantecón (Juan del Brezo), Rodolfo Halffter, Moreno Torroba, Henri Collet y probablemente José Forns y Rogelio del Villar.<sup>390</sup> Las críticas publicadas por ellos continuaron siendo unánimes respecto a las cualidades del intérprete vasco.

Como resultado de la fama y el prestigio que rápidamente adquiriría Zabaleta, fue invitado, junto con otros músicos, a ofrecer un concierto privado en el palacio real con motivo del cumpleaños del monarca.<sup>391</sup> Según un testimonio publicado posteriormente, Alfonso XIII, que tenía por costumbre “tutear a todos sus súbditos sin excepción alguna”,<sup>392</sup> al escuchar a Zabaleta, se acercó emocionado y con el mayor respeto “inquiriendo detalles acerca de la música y del instrumento y, ante el asombro de los cortesanos, trató de ‘usted’ al artista vasco”.<sup>393</sup>

El 2 de junio Zabaleta ofreció una audición privada en la casa de José Balsa, maestro de piano del Conservatorio,<sup>394</sup> ante un grupo de músicos y gente del medio, entre ellos los jóvenes y destacados pianistas Luis Galve —alumno de Balsa y amigo de Zabaleta—,

---

<sup>387</sup> M. H. Barroso, “El Trío Anaya en el Lyceum Club. Nicanor Zabaleta”, Madrid, *La Libertad*, año XII, núm. 3187, 5 de junio de 1930, p. [10]; Rodolfo Halffter, “Conciertos”, *El Sol*, Madrid, año XIV, núm. 4000, 7 de junio de 1930, p. 6.

<sup>388</sup> L. Laskine, *op. cit.*, p. 488.

<sup>389</sup> *Ritmo*, Madrid, año II, núm. 22, 15 de octubre de 1930, p. 15.

<sup>390</sup> En 1930 José Forns era el crítico musical de el *Heraldo de Madrid* y Rogelio del Villar dirigía la revista *Ritmo*, por lo que los artículos sin firma aparecidos en el diario es posible que fueran obra del primero, y los publicados en la revista quincenal pensamos que pudo haberlos escrito el del Villar.

<sup>391</sup> A. M. C., “El arpista Nicanor Zabaleta, en la Radio”, *ABC*, Madrid, año XXVI, núm. 8561, 4 de junio de 1930, p. 43.

<sup>392</sup> *El Heraldo Independiente*, San Luis Potosí, año X, núm. 3318, 20 de mayo de 1951, p. 4.

<sup>393</sup> *Idem*.

<sup>394</sup> M. H. Barroso, “Música y músicos: El Trío Anaya en el Lyceum Club. Nicanor Zabaleta... p. [10].

Javier Alfonso, Conchita Rodríguez y Enrique Aroca, así como el compositor y maestro Álvarez Cantos y Rodolfo Halffter.<sup>395</sup> Tanto este último como Bosch se refirieron a esta velada musical en sus respectivos espacios periodísticos.

La noche del 3 de junio Zabaleta ofreció un concierto en vivo desde los estudios de Unión Radio.<sup>396</sup> Según hemos documentado, esta fue la primera incursión que hizo el músico no sólo en la radiodifusora, la de mayor importancia para la música y la vida cultural española hasta antes de la Guerra Civil,<sup>397</sup> sino en este novísimo medio de comunicación.<sup>398</sup> Dada la relevancia que había adquirido el medio a partir de 1924, esta y otras presentaciones posteriores de Zabaleta en Unión Radio favorecieron la difusión masiva del arpa de pedales entre públicos diferentes a los que solían asistir a las salas de conciertos. La presencia del arpista en Unión Radio no fue circunstancial, se enmarcaba en la amplia labor de fomento a la cultura y difusión de la música nueva que esta emisora privada realizaba desde su fundación.<sup>399</sup> Inaugurada en 1925 por el empresario vasco Ricardo Urgoiti Somovilla (1900-1979), Unión Radio tenía como director artístico al compositor Salvador Bacarisse, quien entre sus tareas fijaba las líneas generales de la programación musical, contrataba a los artistas que se presentaban en los programas y seleccionaba los conciertos que eran transmitidos.<sup>400</sup> La labor musical de Unión Radio fue tan intensa que a cuatro años de haberse inaugurado habían ya pasado por sus estudios cientos de instrumentistas.<sup>401</sup>

---

<sup>395</sup> *Idem.*; R. Halffter, *op. cit.*, p. 6.

<sup>396</sup> *El Imparcial*, Madrid, año LXX, número 21856, 3 de junio de 1930, p. 7.

<sup>397</sup> J. Arce, *op. cit.*, p. 13.

<sup>398</sup> La industria de la radiodifusión inició en Madrid en 1924, si bien doce años antes se dieron las primeras transmisiones experimentales. A Radio Ibérica (1924-1927), que fue la primera emisora en establecerse, pronto le siguieron Radio España (1924), Radio Castilla (1925) y Unión Radio (véase *ibid.*, pp. 35, 53 y 58).

<sup>399</sup> *Ibid.*, pp. 61-65.

<sup>400</sup> *Ibid.*, pp. 66 y 71.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 86.

De esta audición que, como ya dijimos, representó una oportunidad para que públicos más amplios se enteraran de la labor que Zabaleta realizaba,<sup>402</sup> los principales diarios de Madrid y *Ondas*,<sup>403</sup> órgano informativo de Unión Radio, resaltaron la conformación del “magnífico programa”,<sup>404</sup> en tanto que los críticos del *Heraldo de Madrid*,<sup>405</sup> del *ABC* y Juan José Mantecón<sup>406</sup> de *La Voz* elogiaron el “prodigioso mecanismo”, virtuosismo y “dominio” que el arpista tenía sobre su instrumento. Mateo H. Barroso<sup>407</sup> y Rodolfo Halffter,<sup>408</sup> además señalaron la belleza y pureza de su sonido y la variedad de matices y efectos que el músico obtenía en el arpa. Tanto Forns como el cronista musical de *Ritmo*<sup>409</sup> destacaron la “fina sensibilidad musical” y su vigorosa “personalidad de intérprete de primer orden”.<sup>410</sup>

Un punto que sólo el crítico de *La Época* tocó fue el de las desventajas y dificultades que en ese entonces se tenían para radiar un recital de arpa. A ese respecto Espinós manifestó que “la distorsión de las notas graves es frecuente, y cuando el pasaje se desenvuelve en esta región de largas y anchas vibraciones, piérdese mucho del encanto del [angélico] instrumento. Los ‘glisandi’, por ejemplo, no se aclaran ni definen sino al llegar a la zona de

---

<sup>402</sup> Varios fueron los críticos que subrayaron la importancia de que sectores más amplios de los que acostumbraban asistir a las salas de concierto pudiesen escuchar a un artista de la talla de Zabaleta (véanse A.M.C. [Castell], “El arpista Nicanor Zabaleta, en la Radio...”, p. 43; V. E., “Ecos Musicales”, *La Época*, Madrid, año 28, núm. 28217, 6 de junio de 1930, p. 6).

<sup>403</sup> *Ondas*, Madrid, año VI, núm. 261, 14 de junio de 1930, p. 5.

<sup>404</sup> Según lo anunciado, el programa que Zabaleta interpretó duró hora y media y fue el siguiente: Primera parte: *Bourrée* de Bach, *Giga* de Corelli, *Tema Variado* de Haydn, *Sonata* de P. Gallés, *Rapsodia* de Grandjany. Segunda parte: *Impromptu* de Fauré, *Siciliana* de Respighi, *La Source* de Tournier, *Dolor* de P. Donostia, *Variaciones pastorales de sobre un tema antiguo* de Rousseau. Tercera parte: *Danzas* de Debussy, *Introducción y Allegro* de Ravel. Además de lo novedoso y variado que para la época resultaba este programa, llama la atención la extensión del mismo, que como vemos estuvo compuesto por doce obras, diez de las cuales eran para arpa sola y en las dos últimas el arpa tiene el papel de solista y es acompañada por una “pequeña orquesta”. Incluso hoy en día raras veces los arpistas ofrecen recitales tan extensos (véanse *La Voz*, Madrid, año XI, núm. 2942, 3 de junio de 1930, p. 7).

<sup>405</sup> [José Forns], “La Música y los Músicos. Nicanor Zabaleta en la radio”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, año XL, núm. 13838, 4 de junio de 1930, p. 5.

<sup>406</sup> B. [Juan del Brezo], “Nicanor Zabaleta”, *La Voz*, Madrid, año XI, núm. 2943, 4 de junio de 1930, p. 6.

<sup>407</sup> M. H. Barroso, “El Trío Anaya en el Lyceum Club. Nicanor Zabaleta... p. [10].

<sup>408</sup> R. Halffter, *ibid.*, p. 6.

<sup>409</sup> *Ritmo*, Madrid, año II, núm. 15, 15 de junio de 1930, p. 9.

<sup>410</sup> [José Forns], *op. cit.*, p. 5.

las cuerdas cortas, y otro tanto diremos del arpeggio, favorito de la técnica del arpa”.<sup>411</sup> Sin embargo y a pesar de estos contratiempos –concluía Espinós– el gran valor artístico de Nicanor Zabaleta había llegado intacto a todas partes.

Los juicios y reflexiones que el trabajo interpretativo del arpista suscitó, muchos ya vertidos desde 1927 por los críticos donostiarras, parisinos y los propios madrileños en 1929, fueron retomados en los siguientes años cada vez que Zabaleta se presentaba. Un cambio que pudo percibirse el segundo año en que el arpista ofreció conciertos en Madrid fue que, cuando ya todos se habían acostumbrado a que un hombre tocara el arpa, resultó que era precisamente su masculinidad lo que posibilitaba interpretaciones tan excelsas como las de Zabaleta. Al respecto Mantecón reclamó que ese instrumento en España hubiese estado injustamente relegado a manos femeninas, dado que era difícil que una mujer poseyera “este vigor, esta fuerza de que Zabaleta hace gala”,<sup>412</sup> en tanto que Víctor Espinós<sup>413</sup> concluyó que a pesar de tocar el femenino instrumento Zabaleta era hombre, y muy hombre” a la vez que “un arpista de muy altos méritos”.<sup>414</sup>

Un mes después, el 7 de julio, Zabaleta llegó a París para fungir como miembro del jurado en los concursos anuales de arpa del Conservatorio de esa ciudad.<sup>415</sup> La invitación provino de Henri Rabaud, director del Conservatorio de París, muy probablemente a sugerencia de Tournier. Ya para entonces Zabaleta gozaba de un cierto prestigio en los círculos

---

<sup>411</sup> *Idem.*

<sup>412</sup> B. [Juan del Brezo], “Nicanor Zabaleta... p. 6.

<sup>413</sup> En el primer párrafo de su artículo Espinós escribió: “Un concierto de arpa. La importante singularidad de este concierto desaparece a través de la radio [...] Más adelante nos será posible registrarla, mediante la televisión. La importante singularidad estriba en el sexo masculino del concertista. Fuera de España es habitual que el angélico instrumento corra, en las orquestas, a cargo, de varones”. Sin embargo –proseguía el crítico– un “refinamiento de galantería ponía en España, generalmente, el arpa en las manos blancas de la mujer. Y cuando eso no ocurría, quedaba el arpa “del rincón en el ángulo oscuro”, esperando la consabida mano de nieve...” (véase V. E., “Ecos ... p. 6).

<sup>414</sup> *Idem.*

<sup>415</sup> Henri Collet, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 92, núm. 28, 11 de julio de 1930, p. 318; *Le Temps*, año LX, núm. 25158, 9 de julio de 1930, p. 6.

conservatorianos de París, ciudad a donde llegaban noticias de sus triunfos en España.<sup>416</sup>

Los músicos que participaban como jurados en los ejercicios anuales del Conservatorio de París contaban, por lo general, con una carrera musical larga e importante, por lo que resultó muy significativo que el joven arpista vasco fuese invitado a formar parte de ese jurado.<sup>417</sup>

Al finalizar sus labores de jurado en la Ciudad Luz, Zabaleta regresó a San Sebastián, en donde pasó el verano. Su estancia en el País Vasco la aprovechó para visitar al Padre Donostia en el Colegio Lecároz.<sup>418</sup> Acompañado por Casanova, la violinista Madinabeitia y el pianista Luis Galve, hizo música junto a este último, según lo atestiguó el propio padre capuchino. Entre los temas que abordaron el anfitrión y sus invitados, pudo haber figurado la manera en que los jóvenes músicos podían continuar con el impulso de sus carreras, y es muy posible que hayan hablado del concierto que el arpista y Galve ofrecerían en otoño para la Sociedad Filarmónica de Madrid (SFM).<sup>419</sup>

Preocupado por obtener un ingreso fijo que le permitiera solventar sus gastos, Zabaleta aceptó la invitación de Ricardo Villa, director de la Banda Municipal de Madrid, para presentarse a las audiciones para ocupar la recientemente creada plaza de arpa de esta agrupación. La idea de integrar un arpa en su Banda rondaba la cabeza de Villa al menos desde 1929<sup>420</sup> y desde entonces realizaba gestiones y labor de convencimiento con ese propósito.<sup>421</sup> Con este fin Miguel Tato y Amat, en una monografía de la Banda publicada en mayo de 1929 con motivo del vigésimo aniversario de esta agrupación, urgía al

---

<sup>416</sup> H. Collet, "Espagne", *Le Ménestrel*, París, año 91, núm. 20, 17 de mayo de 1929, p. 227.

<sup>417</sup> *Le Temps*, París, año 60, núm. 25158, 9 de julio de 1930, p. 6; L. Laskine, *op. cit.*, p. 488.

<sup>418</sup> José Luis Ansorena Miranda, *Aita Donostia. P. José Antonio de San Sebastián. José Gonzalo Zulaica Arregui*, San Sebastián: Fundación Kutxa, 1999, p. 410.

<sup>419</sup> J. L. Ansorena Miranda, *Íbid.*, p. 410.

<sup>420</sup> Crescencio Aragonés, "Entrevistas de Ritmo. Hablando con el maestro Villa", *Ritmo*, año I, núm. 1, 1º de noviembre de 1929, p. 8.

<sup>421</sup> *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 3943, 2 de abril de 1930, p. 3.

Ayuntamiento para que integrara algunos solistas, “especialmente los de piano y arpa, ya indispensables”.<sup>422</sup> Tato y Amat, quién había sido concejal, también advertía que para que esto se hiciera realidad, no podía ofrecérsele “al del arpa [...] el porvenir que representa un ingreso de 3.000 pesetas de sueldo”,<sup>423</sup> por lo que debían de crearse nuevas plazas “con dotación decorosa”.<sup>424</sup> Además hablaba de la necesidad de adquirir un camión para el transporte del piano, el arpa y los demás instrumentos.<sup>425</sup>

Otro intento por obtener apoyo oficial para concretar esa idea tuvo lugar a inicios de abril de 1930. El relato del cronista no deja dudas sobre la poca seriedad con la que la mayoría de los miembros del cabildo madrileño tomaron el tema:

Y llegó la parte divertida de la sesión. Se leyó una propuesta de aprobación de la consignación de mil pesetas para conservar un arpa de la Banda Municipal. Los ediles se sintieron madrileños castizos y a cuenta del arpa nos reímos bastante. El Sr. Onís dio una conferencia acerca del arpa, sus usos y costumbres, para hacer ver a sus compañeros que se trataba de una cosa seria y de ilustre abolengo; pero nadie se dió por convencido, y pasó el asunto a Comisión. El arpa quedó ‘silenciosa y cubierta de polvo’.<sup>426</sup>

No obstante las dificultades, la oportunidad de incluir a un arpista de la talla de Zabaleta en su agrupación hizo que Ricardo Villa redoblara esfuerzos para conseguir su cometido. Con toda seguridad, cuando un lustro antes Zabaleta había decidido dedicarse a la música, jamás estuvo en su horizonte formar parte de una banda, sin embargo la invitación que le hizo Villa representó una oportunidad que le permitiría recibir un ingreso fijo mientras llegaban los esperados recitales y conciertos. Cuando el arpista regresó a Madrid, a finales de

---

<sup>422</sup> Miguel Tato y Amat, *La Banda Municipal de Música*, Madrid: Imprenta Henche, 1929, p.13.

<sup>423</sup> *Idem.*

<sup>424</sup> *Idem.*

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>426</sup> *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 3943, 2 de abril de 1930, p. 3.

septiembre o principios de octubre de 1930, se integró a la agrupación de Villa,<sup>427</sup> después de realizar una oposición calificada de “brillante” por la prensa.<sup>428</sup> Con su entrada a la Banda Municipal de Madrid Zabaleta inició una nueva faceta en su carrera, la cual duró alrededor de dos años y medio,<sup>429</sup> tiempo en el cual alternó sus conciertos y recitales con las presentaciones dominicales en el kiosco del Parque del Retiro y otros sitios donde se presentó la banda.

La alta consideración que Villa tenía del arpista vasco, lo llevaron a otorgarle algunos espacios dentro de los conciertos de la agrupación para que tocara como solista. Fue el caso del concierto, ofrecido el 25 de noviembre a los delegados de la Reunión Preparatoria del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, ocasión en la que, después de que la banda ejecutó algunos números, Zabaleta actuó como solista.<sup>430</sup> En una nota sin firma el anónimo cronista se refirió al furor que causó el arpista entre los ministros y diplomáticos presentes y del reconocimiento que hacia él tuvieron sus colegas: “todos los números fueron muy aplaudidos, pero muy especialmente el solo de arpa que interpretó maravillosamente el señor Zabaleta, a quien aplaudieron incluso sus compañeros con el maestro [Villa] a la cabeza”.<sup>431</sup>

El pasar a formar parte de la BMM no significó que el arpista abandonara sus presentaciones como solista; por el contrario, en el otoño de 1930 se anunciaron algunos

---

<sup>427</sup> H. Collet, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 92, núm. 46, 14 de noviembre de 1930, p. 486.

<sup>428</sup> *Ritmo*, Madrid, año II, núm. 22, 15 de octubre de 1930, p. 15.

<sup>429</sup> Aunque no conocemos la fecha de la renuncia de Zabaleta a su puesto en la Banda Municipal de Madrid, el crítico de ABC escribió a finales de abril de 1933 que “hasta hace poco ha sido solista” de esa agrupación (véase [A. M. Castell], “El arpista Nicanor Zabaleta”, *ABC*, Madrid, año XXIX, núm. [sn], 26 de abril de 1933, p. 46).

<sup>430</sup> Este concierto fue ofrecido por el Ayuntamiento madrileño y se realizó en la primera Casa Consistorial (véase *El Imparcial*, Madrid, año LXV, núm. 21999, 29 de noviembre de 1930, p. 8).

<sup>431</sup> *Idem*.

conciertos de Zabaleta en Lyon<sup>432</sup> y en Madrid. La prensa de esta última ciudad publicó la lista de músicos que tomarían parte en la temporada de conciertos organizados por la SFM, dirigida por Giner y Borrell;<sup>433</sup> en ella destacaban figuras y agrupaciones de sólida trayectoria. En dicha lista llamaba la atención la inclusión de los nombres de Zabaleta y Galve, dos “jóvenes y ya distinguidos artistas”<sup>434</sup> que se presentarían por primera vez en una sociedad musical con más de 30 años de historia tras de sí y en cuya programación figuraban por lo general músicos extranjeros consagrados.

Los socios de la Filarmónica que la tarde del 24 de noviembre asistieron al Teatro de la Comedia, escucharon un programa dividido en cuatro partes, de las cuales las tres primeras se conformaban por doce obras para piano y sólo en la última se incluyeron seis obras para arpa sola (imagen 10).<sup>435</sup> La crítica destacó las cualidades interpretativas de Galve y Zabaleta,<sup>436</sup> aunque Salazar lamentó lo poco atractivo y la falta de interés del programa ejecutado por el pianista,<sup>437</sup> mientras que Castell le reprochó a Galve el no haberle cedido la última parte del programa al arpista.<sup>438</sup>

---

<sup>432</sup> Es posible que en este concierto, organizado por la *Trigentour Instrumental Lyonnais*, Zabaleta compartiera el programa con Joaquín Nin, quién probablemente también había promovido dicha presentación (véase H. Collet, “Le mouvement musical en Province”, *Le Ménestrel*, París, año 92, núm. 41, 10 de octubre de 1930, p. 425).

<sup>433</sup> C. Bosch, “Luis Galve y Nicanor Zabaleta en la Sociedad Filarmónica”, *El imparcial*, Madrid, año LXV, núm. 21996, 26 de noviembre de 1930, p. 5.

<sup>434</sup> *El imparcial*, año LXV, núm. 21938, 29 de octubre de 1930, p. 2.

<sup>435</sup> Después de que Galve interpretó obras de Bach, Sacrlatti, Soler, Chopin, Granados, P. Donostia y Liszt, Zabaleta ejecutó: *Impromptu* de Fauré; *Jiga* de Corelli; *Sonata* de P. Galles; *Siciliana* de Respighi; *Balada* de Goossens; y *Tema y Variaciones* de Tournier (véase *Luis Galve (piano) Nicanor Zabaleta (arpa)*, programa de mano..., p. 1).

<sup>436</sup> S. [Adolfo Salzar], “Varios conciertos”, *El Sol*, año XIV, núm. 1145, 25 de noviembre de 1930, p. 4.

<sup>437</sup> *Idem*.

<sup>438</sup> A. M. C., “Informaciones musicales: Los conciertos en la Sociedad Filarmónica”, *ABC*, año XXVI, núm., 25 de noviembre de 1930, p. ?

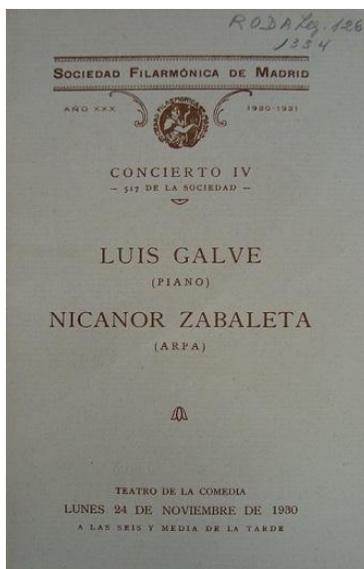


Imagen 10. Carátula del programa de mano del concierto de N. Zabaleta en la Sociedad Filarmónica de Madrid, 24 de noviembre de 1930.

Otro ejemplo del interés generalizado que Zabaleta despertó en los críticos fueron las líneas que Federico Moreno Torroba le dedicó al recital del arpista en la SFM.<sup>439</sup> Como sabemos, el compositor centraba su trabajo básicamente alrededor de la música popular o la zarzuela y las referencias en sus crónicas a la música sinfónica no eran frecuentes.<sup>440</sup>

Las primeras noticias de 1931 que encontramos en la prensa sobre Zabaleta se las debemos a dos crónicas de la sección de sociales, y no a la crítica especializada, en las cuales se reseñaba la visita que el alcalde parisino hizo a Madrid el 13 de enero. En una de ellas, la publicada por *El Sol*, se especificaba que el arpista, en su calidad de solista de la Banda Municipal, abrió el programa del concierto que el Ayuntamiento de Madrid organizó como parte de una fastuosa recepción en el patio de cristales de la Casa de la Villa.<sup>441</sup>

Ese invierno también el arpista también aprovechó su estancia en Madrid para verse con el

---

<sup>439</sup> M. T. [Moreno Torroba], “Los últimos conciertos”, *Informaciones*, año?, núm. ?, 28 de noviembre de 1930, p. 2.

<sup>440</sup> María Palacios Nieto, *El Grupo de los Ocho y la música en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*, ms, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 508.

<sup>441</sup> *El Heraldo de Madrid*, año XLI, núm. 14026, 13 de enero de 1931, p. 16; *El Sol*, año XV, número 4188, 14 de enero de 1931, p. 3.

P. Donostia, quien se encontraba de visita en la capital española.<sup>442</sup>

El 18 de marzo de 1931, en momentos en que el reinado de Alfonso XIII llegaba a su fin y la II República esta a punto de ser proclamada, Zabaleta se presentó como solista con la Orquesta Filarmónica de Madrid, en lo que fue la primera y, a la postre, la única ocasión en cinco años en que actuó como solista con una agrupación sinfónica en Madrid. El concierto realizado en el teatro Calderón suscitó numerosos comentarios en la prensa y a él se refirieron al menos los críticos de *El Sol*, el *ABC*, *La Libertad*, *La Voz* y de la revista *Ritmo*. La obra que eligió para debutar con la OFM fueron las *Danzas sacra y profana* de Debussy, las cuales estrenó en su versión original en la capital española.<sup>443</sup> El variado programa del que formó parte esta obra de Debussy, que incluyó la *Segunda Sinfonía* de Beethoven, la *Corrida de feria* de Bacarisse, *Muerte y transfiguración* de Strauss y la *Obertura trágica* de Brahms,<sup>444</sup> fue motivo para que la crítica aplaudiera tal o cual obra, según las posturas estéticas que guiaban su quehacer, pero tanto la actuación de Pablo Sorozábal como director y de Zabaleta, merecieron comentarios de Salazar, Castell,<sup>445</sup> Mantecón,<sup>446</sup> M. H. Barroso,<sup>447</sup> Matilde Muñoz<sup>448</sup> y del anónimo crítico de *Ritmo*.<sup>449</sup> Llama la atención que, como menciona Barroso, el público asistente a este tercer concierto de la temporada de primavera de la orquesta haya sido “mucho menor” al de los dos anteriores. Aunque el

---

<sup>442</sup> J. L. Ansorena Miranda, *ibid.*, p. 400.

<sup>443</sup> Además de las veces anteriores en que las *Danzas* para arpa de Debussy habían sido presentadas en Madrid en una versión con piano, es cierto que Zabaleta incluyó esta obra un año antes en el programa transmitido por Unión Radio, aunque es posible que en esa ocasión la orquesta de cuerda hubiese sido sustituida por un cuarteto de cuerda.

<sup>444</sup> S. [A. Salazar], “Bacarisse, Zabaleta y Sorozábal con la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, año XV, núm. 4243, 19 de marzo de 1931, p. 6.

<sup>445</sup> A.M.C., “Informaciones Musicales. Los conciertos de la Orquesta Filarmónica”, *ABC*, Madrid, año XXVII, núm. 8808, 19 de marzo de 1931, p. 52.

<sup>446</sup> J. del B., “Información Musical. Concierto de la Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, Madrid, año XII, núm. 3190, 19 de marzo de 1931, p. 6.

<sup>447</sup> M. H. Barroso, “Musica y Músicos. Orquesta Filarmónica”, *La Libertad*, Madrid, año XIII, núm. 3431, 19 de marzo de 1931, p. [9].

<sup>448</sup> Matilde Muñoz, “La semana musical”, *Crónica*, núm. 72, 29 de marzo de 1931, p. [25].

<sup>449</sup> *Ritmo*, año III, núm. 29, 31 de marzo de 1931, p. 7.

mismo crítico atribuyó esa situación a la competencia de los cines, que seguramente “estarían abarrotados con [...] ese público que aumenta gustoso la potencia económica de las empresas yanquis y deja en la soledad y el desamparo a nuestros artistas, compositores y ejecutantes”.<sup>450</sup> Si es posible que a la atracción del cinematógrafo se debiese en parte la menor asistencia al concierto, también creemos que otro factor que pudo haber influido fue que el instrumento solista fuera el arpa y no el piano o el violín habituales. No obstante esta circunstancia, los persistentes aplausos de los asistentes brindados por el respetable obligaron al intérprete, como ya era habitual, a dar un número extra.<sup>451</sup>

De abril a julio de 1931 hemos registrado la participación del arpista en tres reuniones sociales conocidas en ese entonces como “fiestas artísticas”. La primera de éstas, que se había pospuesto debido a los trascendentes cambios políticos que desembocaron en la instauración de un régimen republicano,<sup>452</sup> se realizó la tarde del 30 de abril en los salones de la Protección al Trabajo de la Mujer. La de Castell en *ABC* describía que los asistentes al local ubicado en el entresuelo de la calle Serrano charlaron y tomaron té, después de lo cual escucharon el programa que el cantante Manolo Agustín y Zabaleta ofrecieron. El arpista cerró la velada con la interpretación de nueve obras, con las que “mantuvo en éxtasis al auditorio” que pidió que siguiera tocando fuera de programa.<sup>453</sup> Sobre el músico Castell apuntó: “Es un gran arpista; tiene algo de rey Midas, que convierte en oro cuanto tocan sus manos” (imagen 11).<sup>454</sup>

El advenimiento de la Segunda República y las profundas transformaciones sociales que

---

<sup>450</sup> M. H. Barroso, “Orquesta Filarmónica...p. [9].

<sup>451</sup> A.M.C. [A. M. Castell], “Los conciertos de la Orquesta Filarmónica... p. 52.

<sup>452</sup> *ABC*, Madrid, año XXVII, núm. 8843, 29 de abril de 1931, p. 34; J. del B., “Concierto de la Orquesta Filarmónica... p. 6.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 43; A. M. C. [A. M. Castell], “Los conciertos en la Protección al Trabajo de la Mujer”, *ABC*, Madrid, año XXVII, núm. 8845, 2 de mayo de 1931, p. 46.

<sup>454</sup> *Idem.*

trajo consigo repercutieron en el ámbito de la cultura, sector que en muchos sentidos fue motor de esos cambios. La instauración del nuevo régimen llevó a que muchos artistas e intelectuales se involucraron activamente en las distintas tareas. Nicanor Zabaleta no permaneció al margen y participó en diversas actividades que buscaban elevar el nivel cultural del pueblo español.<sup>455</sup>



Imagen 11. José María Romero Escacena, retrato caricaturizado de Nicanor Zabaleta, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 8845, 2 de mayo de 1932, 46.

La noche del 16 de mayo Zabaleta participó en la inauguración de la nueva sede de la Peña Fleta, tertulia de variado programa en la que también tomaron parte un conferencista, una recitadora y otros músicos.<sup>456</sup> El 3 de julio el escritor y diplomático Melchor Almagro y San Martín abrió las puertas de su residencia para que el arpista ofreciera un “concierto íntimo”, velada a la que asistieron miembros del cuerpo diplomático y destacados integrantes del

---

<sup>455</sup> Ejemplo de esto es el concierto que ofreció en abril de 1933 en Lugo y su participación en las actividades de la FUE (véanse página 101, 102 y 119 de esta tesis).

<sup>456</sup> Los otros participantes fueron conferencista Pedro de Répide, la recitadora Manolita Martín, el pianista Antonio Martín, los cantantes Sélca Pérez Carpio y Pepe Romeo, además de un coro que interpretó *La Maja*, canción de Ricardo Villa (véanse *El Imparcial*, Madrid, año LXVI, núm. 22113, 15 de mayo de 1931, p. 2; *La Libertad*, Madrid, año XIII, núm. 3479, 15 de mayo de 1931, p. 3).

ámbito cultural.<sup>457</sup> El propósito de esta audición privada, especificaban una de las notas, era que Zabaleta se diera a conocer ante “un grupo refinado”<sup>458</sup>, entre los que además de los diplomáticos europeos y latinoamericanos estuvieron presentes duques, marqueses, condesas, vizcondes y hasta un aviador, quienes escucharon y ovacionaron al ilustre músico.<sup>459</sup>

En algunas de las notas publicadas en la sección de sociedad es posible apreciar como cambiaba la concepción que el público tenía del arpa después de escuchar al virtuoso vasco, en cuyas manos –afirmaba uno de los reporteros– “el arpa parece un piano”,<sup>460</sup> mientras que otro opinaba que tocada por Zabaleta “el arpa es como la guitarra en las [manos] de Segovia: un instrumento completo capaz de dar las más finas expresiones”.<sup>461</sup>

Luego de pasar los primeros meses de 1931 en Madrid, Zabaleta regresó a San Sebastián, donde el 24 de septiembre se presentó en el teatro Príncipe. De este concierto no sólo dieron noticia los diarios de esta ciudad, sino también los de Madrid y París,<sup>462</sup> lo que era reflejaba el interés que había entre los críticos de esas urbes por seguir la carrera de Zabaleta. Luego de ese concierto volvió a Madrid, para participar en el concierto matinal de la Banda Municipal en el Parque del Retiro el domingo 27 de ese mes.<sup>463</sup>

---

<sup>457</sup> Entre los asistentes se encontraba el mexicano Jaime Torres Bodet, personaje que años después estuvo al frente de la UNESCO (véase C. B., “El arpista Nicanor Zabaleta”, *El Imparcial*, Madrid, año LXVI, núm. 22153, 1 de julio de 1931, p. 6).

<sup>458</sup> *La Libertad*, Madrid, 10 de julio de 1931, p. 8.

<sup>459</sup> Entre quienes asistieron a la casa de Melchór Almagro se encontraban los ministros de los Países Bajos y Suiza, los encargados de negocios de Checoslovaquia, Perú y México, los secretarios de Chile y Cuba y el cónsul de Portugal (véase *La Época*, Madrid, año 83, núm. 28573, 4 de julio de 1931, p. 2).

<sup>460</sup> *Idem*.

<sup>461</sup> Zabaleta interpretó esta noche su acostumbrado programa compuesto por obras de Albéniz, Corelli, Haydn, Bach, Rousseau, Pitaluga (*Danza*), Salzedo, Debussy (primer *Arabesco*) y Tournier (véase *La Libertad*, Madrid, año XIII, núm. 3527, 10 de julio de 1931, p. 8).

<sup>462</sup> *El Sol*, Madrid, año XV, núm. 4405, 25 de septiembre de 1931, p. 5; A. M. C. [A. M. Castell], “Los conciertos de la Asociación de Cultura Musical”, *ABC*, Madrid, año XXVII, núm. 8952, 29 de septiembre de 1931, p. 44; Juan Aguirre, “San Sebastián”, *Ritmo*, Madrid, año III, núm. 41, 1 de octubre de 1931, p. 16; H. Collet, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 93, núm. 45, 6 de noviembre de 1931, p. 470.

<sup>463</sup> A. M. C. [A. M. Castell], “Los conciertos de la Asociación de Cultura Musical... p. 44.

Los primeros meses de 1932 fueron de ardua labor en la ascendente carrera de Zabaleta. Se presentó en otros recintos musicales de Madrid y por vez primera en Bilbao, en un recital que fue significativo para él debido a la importancia de esa ciudad vasca como centro musical. Este año además mantuvo su puesto de arpista en la Banda Municipal y su actividad musical se vio diversificada y enriquecida con la conformación de un trío.

El 12 de febrero de 1932 Zabaleta se presentó en la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Este recital fue promovido por Jesús Arambarri,<sup>464</sup> que recientemente había sido nombrado director de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad.<sup>465</sup> La presencia del arpista en tan relevante plaza musical fue motivo de loas por parte de los experimentados críticos de la ciudad, cuyos ecos llegaron a los diarios de Madrid. Al día siguiente de su actuación, las ediciones del *Nervión*, *El Noticiero Bilbaíno*, *El Pueblo Vasco*, *La Gaceta del Norte*, *La Tarde* y *Excesius*, dieron cuanta de la “excelente impresión”<sup>466</sup> dejada por Zabaleta, quien fue calificado cómo un “notabilísimo concertista”,<sup>467</sup> un “ejecutante de trascendencia”,<sup>468</sup> “músico fino”<sup>469</sup> y “ejecutante extraordinario”,<sup>470</sup> a la vez que se puso énfasis en la trascendente y personalísima manera en que había interpretado las obras del programa,<sup>471</sup> a las cuales les dio “todo su valor y sabor”.<sup>472</sup> En una crítica, que en parte fue reproducida

---

<sup>464</sup> Transcripción del programa de TVE “¡Esta es su vida!”, p. 6 (la transcripción mecanografiada se encuentra en el Archivo de Compositores Vascos (ERESBIL: A46/2-11).

<sup>465</sup> H. Collet, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 94, núm. 11, 11 de marzo de 1932, p. 121.

<sup>466</sup> *El Nervión*, 13 de febrero de 1932. Extractos de esta y las demás críticas de los diarios de Bilbao que citamos adelante, fueron incluidas por el arpista como parte de la documentación que presentó para solicitar una beca a la Junta para Ampliación de Estudios (Archivo de la Junta para la Ampliación de Estudios (AJAE): Expedientes Personales, Expediente de Nicanor Zabaleta, 280780340/JAE/153/4).

<sup>467</sup> *Idem*.

<sup>468</sup> Isusi, *Excesius*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

<sup>469</sup> *Idem*.

<sup>470</sup> *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

<sup>471</sup> *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

<sup>472</sup> Juan de Irigoyen, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 14 de febrero de 1932.

días después por el *ABC*,<sup>473</sup> el cronista musical de *La Tarde* resumió buena parte de lo expresado por sus colegas sobre el músico guipuzcoano, que les había hecho “admirar todas las posibilidades del instrumento: bella sonoridad de los bajos, redondez y cuadratura en los fuertes, interpretaciones maravillosas en exquisitas tonalidades y en sutiles y aéreos pianísimos. Su fina sensibilidad, su estilo maravilloso y la asombrosa cualidad de su técnica”.<sup>474</sup> El éxito logrado en esta plaza musical fue un nuevo aliciente para Zabaleta, para quien “triunfar en Bilbao suponía mucho” dada la “proyección de la vida musical bilbaína”.<sup>475</sup>

El 17 del mismo mes Zabaleta colaboró por segunda vez en un programa de Unión Radio dedicado a la música de Debussy. En esta transmisión participaron también el flautista Sebastián Corto y el Sexteto de Unión Radio,<sup>476</sup> agrupación conformada por el pianista Rafael Aroca, el contrabajista Lucio González y el Cuarteto Rafael.<sup>477</sup> Este concierto fue promocionado con los habituales anuncios que aparecían en *Luz*<sup>478</sup> y la sección “Notas musicales” de la revista *Ondas* comentó las obras que este grupo de músicos presentaría.<sup>479</sup> Una foto de este concierto, en la que se ve a Zabaleta y a los demás músicos en el estudio, fue utilizada para ilustrar la portada de *Ondas* del 27 de febrero de 1932 (imagen 12). La revista *Ritmo* también informó de este concierto.<sup>480</sup>

---

<sup>473</sup> A. M: C. [A. M. Castell], “Conciertos y concertistas”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. [9073], 20 de febrero de 1932, p. 48.

<sup>474</sup> Elema, *La Tarde*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

<sup>475</sup> Transcripción del programa de TVE “¡Esta es su vida!”, p. 6.

<sup>476</sup> *Ondas*, Madrid, año VIII, núm. 345, 13 de febrero de 1932, p. 16.

<sup>477</sup> Los integrantes de este cuarteto de cuerdas eran Rafael Martínez (violín primero), Luis Antón (violín segundo), Pedro Meroño (viola) y Juan Gibert (violonchelo) (véase J. Arce, *op. cit.*, pp. 94-96).

<sup>478</sup> *Luz*, Madrid, año I, núm. 35, 16 de febrero de 1932, p. 13.

<sup>479</sup> *Ondas*, Madrid, año VIII, núm. 345, 13 de febrero de 1932, p. 6 y 7.

<sup>480</sup> *Ritmo*, Madrid, año IV, núm. 52, 15 de marzo de 1932, p. 10.



Imagen 12. Nicanor Zabaleta con el Sexteto de Unión Radio, *Ondas*, Madrid, año 8, núm. 347, 27 de febrero de 1932, portada.

El 16 de marzo de 1932 el Trío de Cámara conformado por Zabaleta, el flautista Manuel Garijo y el violonchelista Santos Gandía, hizo su presentación pública en los estudios de Unión Radio.<sup>481</sup> Garijo y Santos eran músicos de la Orquesta Sinfónica de Madrid que figuraban como principales de sus secciones en esta orquesta. La idea de conformar este grupo de cámara tuvo sus antecedentes en la amistad y colaboración entre Gandía y Zabaleta. Donostiarra como Zabaleta, Santos Gandía también fue becado por la Diputación guipuzcoana para estudiar en París,<sup>482</sup> donde dio diversos conciertos.<sup>483</sup> Al terminar sus estudios y regresar a hacer carrera en España, además de ofrecer recitales en distintas ciudades, Gandía ocupó el puesto de violonchelista principal en la OSM.<sup>484</sup> Cuando él y

<sup>481</sup> *El Imparcial*, año LXVII, núm. 28336, 16 de marzo de 1932, p. 5.

<sup>482</sup> I. Larrinaga Cuadra, *op. cit.*

<sup>483</sup> Durante su estancia en París el ex discípulo de Larrocha difundió en sus conciertos algunas obras españolas para el violonchelo, como las *Canciones españolas* de Joaquín Nin, quien lo acompañó al piano en uno de esos conciertos (véanse A. M. C. [A. M. Castell], “Concierto en la Protección al Trabajo de la Mujer”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9082, 4 de marzo de 1932, pp. 43 y 44; *Le Guide du Concert et des Théâtres Lyriques*, París, año XIV, núm. 30, 27 de mayo de 1928, p. 866).

<sup>484</sup> La relación de Gandía con los arpistas parece ser que fue fluida, incluso Luisa Pequeño, la talentosa arpista solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, lo acompañó en el piano en el concierto que ofreció el 3 de marzo

Zabaleta se encontraron en Madrid, decidieron conformar este trío que tuvo una corta pero intensa vida.

No sabemos hasta qué grado Adolfo Salazar pudo haber influido en la conformación de este grupo de cámara. Lo que sí sabemos es que en la sección de *El Sol* titulada “La edición musical”, el influyente crítico publicó en diciembre de 1930, antes de que el trío apareciera públicamente, una nota sobre el *Concert pour flûte, violoncelle et harpe* de Georges Migot, en la cual insinuaba la posibilidad de que fuera ejecutada en España.<sup>485</sup> Esta obra, escrita para una dotación “no muy abundante por el mundo” –remarcaba en su reseña Salazar–,<sup>486</sup> fue una de las interpretadas por el trío en su primera presentación.

De la presentación radial nocturna que hizo el novedoso trío,<sup>487</sup> Bacarisse y Halffter alabaron la iniciativa de formar este grupo<sup>488</sup> y el crítico del *ABC* destacó el valioso historial musical de sus integrantes<sup>489</sup> y los tres manifestaron su deseo de que dicho trío volviese a actuar en el corto plazo e incluso Halffter sugirió que su próxima presentación fuese organizado por “la Sociedad Filarmónica o la Asociación de Cultura Musical”.<sup>490</sup> El impulso al trío por parte de Bacarisse no se manifestó sólo a través de la prensa, sino que él, como programador musical de Unión Radio, jugó un papel clave en la difusión del trabajo de este grupo de cámara.

Antes de la siguiente presentación del trío, Zabaleta participó el 27 de marzo en la

---

de 1932 en Madrid (véase [Ánge María Castell], “Concierto en la Protección al Trabajo de la Mujer”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9080, 2 de marzo de 1932, p. 43).

<sup>485</sup> A principios de los años treinta Salazar escribió varias reseñas sobre las obras para música de cámara de Migot. De estas hemos encontrado tres que se refieren a trabajos que incluyen el arpa en su dotación (véanse Ad. S.[A. Salzar], “La edición musical”, *El Sol*, año XIV, núm. 4174, 28 de diciembre de 1930, p. 2; año XV, núm. 4317, 14 de junio de 1931, p. 2; año XVI, núm. 4659, 17 de julio de 1932, p. 2).

<sup>486</sup> *Idem*.

<sup>487</sup> *Ondas*, año VIII, núm. 349, 12 de marzo de 1932, p. 14.

<sup>488</sup> Salvador Bacarisse, “Baltasar Samper en la Orquesta Filarmónica y Nicanor Zabaleta en el Conservatorio”, *Luz*, año I, núm. 61, 17 de marzo de 1932, p. 8; R. Halffter, “Nicanor Zabaleta”... p. 3.

<sup>489</sup> [A. M. Castell], “Conciertos y concertistas”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9095, 17 de marzo de 1932, p. 45.

<sup>490</sup> R. Halffter, “Nicanor Zabaleta”... p. 3.

inauguración de la temporada de presentaciones dominicales de la Banda Municipal en el Parque del Retiro.<sup>491</sup> Esa mañana el arpista, seguramente con los dedos entumidos por el frío viento que soplaba, deslumbró al nutrido auditorio que se apretujó para escucharlo en la ejecución de la “cadencia [de la *Obertura* de Mignon] y el acompañamiento al canto de la ciega que Thomas intercaló en [aquella] página”.<sup>492</sup> Sobre las condiciones en que se efectuaban estos conciertos y el comportamiento del público, el cronista del *ABC* se quejaba de que en el extranjero, y en circunstancias análogas, el silencio y el respeto están impuestos por el propio auditorio [...]. Desgraciadamente, aquí existen entre las masas verdaderos salvajes que [...] sólo hablan cuando deberían de oír y dejar oír”.<sup>493</sup>

Contratado por la Asociación de Cultura Musical después de su presentación en Unión Radio, el 25 de abril el trío dio un concierto en el teatro María Guerrero.<sup>494</sup> El crítico del *Heraldo de Madrid*, Bacarisse, Castell y Salazar reseñaron estos conciertos. Los de *El Sol* y del *ABC* calificaron como una “feliz” novedad el surgimiento de este grupo de cámara y destacaba su los nuevos timbres que aportaba al quehacer musical español.<sup>495</sup> Por su parte, Bacarisse valoró que la formación de una agrupación con esa dotación representaba una “prueba convincente de la evolución de nuestras costumbres musicales” y destacó que “los compositores españoles [tenían] en este trío un magnífico instrumento interpretativo”<sup>496</sup> que debían aprovechar, punto de vista en el que coincidió *Ritmo*<sup>497</sup>

Luego de ese concierto del trío, la prensa vuelve a dar noticias de la actividad de Zabaleta

---

<sup>491</sup> [A. M. Castell], “Banda Municipal”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9102, 25 de marzo de 1932, p. 41.

<sup>492</sup> [Castell], “Los conciertos de la Banda Municipal”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9105, 29 de marzo de 1932, p. 49.

<sup>493</sup> A. M. C., “Los conciertos de la Banda Municipal”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9129, 26 de abril de 1932, p. 45.

<sup>494</sup> S. [A. Salazar], “Un nuevo trío”, *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 4589, 26 de abril de 1932, p. 2.

<sup>495</sup> *Idem.*; A. M. C., “Los conciertos de la Banda Municipal”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9129, 26 de abril de 1932, p. 45.

<sup>496</sup> S. Bacarisse, “Los conciertos de la semana”, *Luz*, Madrid, año I, núm. 92, 28 de abril de 1932, p. 8.

<sup>497</sup> *Ritmo*, año IV, núm. 55, 15 de mayo de 1932, p. 9.

con motivo de su recital en el teatro Gran Kursaal de San Sebastián el 12 de agosto (imagen 13), donde el 28 del mismo mes también participó en un homenaje que el Ateneo Guipuzcoano le rindió a Ravel.

El recital del arpista en el Kursaal, fue ampliamente publicitado en los diarios guipuzcoanos,<sup>498</sup> por lo que *Orfeo*, crítico de *La Voz de Guipúzcoa*, no ocultó su perplejidad y malestar por la ausencia “no de la masa, sino de los aficionados que dicen que todo lo sacrifican por la música”.<sup>499</sup> El crítico no entendía cómo este tipo de conciertos ofrecidos por un músico de casa que había “alcanzado resonantes triunfos fuera de su pueblo” no convocaran a más gente.<sup>500</sup> A pesar de la poca asistencia, Zabaleta se lució ante los suyos con la interpretación de un amplio y variado programa.<sup>501</sup>

Luego de este recital, el arpista permaneció en San Sebastián para participar en el homenaje que el Ateneo Guipuzcoano le rendiría a Maurice Ravel, durante el cual se dio uno de los encuentros entre el ilustre compositor y el joven intérprete.<sup>502</sup> No queda claro si esta fue la primera y única ocasión en que coincidieron. Si bien en el ocaso de su vida Zabaleta recordaba que esta fue la ocasión en que se dio su encuentro con el compositor de *Introduction et Allegro*, existen informaciones de que al menos hubo uno previo, que Castell ubica en el verano de 1929.<sup>503</sup> En aquella ocasión Ravel habría expresado la famosa frase que el arpista incluiría posteriormente en algunos de sus programas de mano:<sup>504</sup> “su

---

<sup>498</sup> *El Día*, San Sebastián, año III, núm. 630, 11 de agosto de 1932, pp. 7 y 8; año III, núm. 631, 12 de agosto de 1932, p. 8.

<sup>499</sup> Orfeo, “En el Kursaal. Zabaleta, el exquisito arpista, dió un concierto”, *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, año XLVIII, núm. 16.554, 16 de agosto de 1932, p. 16.

<sup>500</sup> *Idem*.

<sup>501</sup> *Gran concierto de Arpa por Nicanor Zabaleta*, programa de mano, Teatro Gran Kursaal, San Sebastián: 12 de agosto de 1932.

<sup>502</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 141.

<sup>503</sup> A. M. C. [A. M. Castell], “El arpista Nicanor Zabaleta, en la radio”... p. 43.

<sup>504</sup> *Zabaleta*, programa de mano, Sala de Conciertos del Conservatorio Nacional de Música, [Santiago de Chile]: 10 de abril de 1937.

mecanismo es perfecto, pero el mecanismo en el arpa no es todo; es lo intuitivo juntamente con lo expresivo; y en Zabaleta lo artista es tanto o más que lo arpista”.<sup>505</sup>

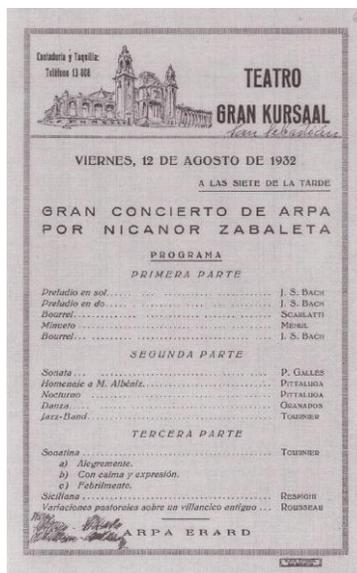


Imagen 13. Programa de mano del recital de N. Zabaleta en el Kursaal de San Sebastián, 12 de agosto de 1932.

La iniciativa para homenajear a este músico se concretó a partir de la tercera semana de julio de ese mismo año, cuando a iniciativa del Ateneo de Guipúzcoa el presidente de la República española, Manuel Azaña, condecoró con la Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica al compositor vasco-francés.<sup>506</sup> Un mes después el Ateneo organizó un concierto en el que la Orquesta Filarmónica de San Sebastián dirigida por César Figuerido, el Orfeón Donostiarra bajo la batuta de Gorostidi y músicos vascos de *Donostia* y Bilbao interpretaron durante casi tres horas obras del compositor vasco francés.<sup>507</sup> Contrario a lo que ocurrió con la poca asistencia al concierto de Zabaleta, el homenaje ofrecido a Ravel el 28 de agosto congregó no sólo al público donostiarra y a destacados intelectuales y

<sup>505</sup> A. M. C. [A. M. Castell], “El arpista Nicanor Zabaleta, en la radio”... p. 43.

<sup>506</sup> *La Voz de Guipúzcoa*, 22 de julio de 1932, p. 16.

<sup>507</sup> Orfeo, “Homenaje al genio: el vasco universal, Mauricio Ravel, recibió el homenaje de España”, *La Voz de Guipúzcoa*, año XLVIII, núm.16.547, 30 de agosto de 1932, p. 16.

personajes de la vida política y cultural vasca y española, como Manuel de Falla, Enrique Fernández Arbós, Jesús Guridi, José de Bustinduy, Tabuyo, Francés y el pintor Zuluaga,<sup>508</sup> sino que vascos de Biarritz y San Juan de la Luz también estuvieron presentes.<sup>509</sup> A pesar de la importancia de este acto, calificado por Javier Mina como el “auténtico bombazo” de la programación ateneísta guipuzcoana de ese año,<sup>510</sup> los diarios y las revistas musicales especializadas de Madrid poco o nada dijeron al respecto,<sup>511</sup> en contraste con el amplio espacio que le dedicaron los periódicos donostiarras.<sup>512</sup>

Como segundo número del concierto, los asistentes al Kursaal escucharon a un “genial” Zabaleta interpretar la *Introduction et Allegro*,<sup>513</sup> en una versión en la que el cuarteto fue sustituido por una orquesta de cuerda. Esto fue del agrado del compositor, según relató el arpista años después.<sup>514</sup>

Los meses de septiembre y octubre de 1932 el arpista los dedicó a ensayar con el Trío de Cámara con vistas a la gira que realizaron en noviembre por algunas provincias españolas.<sup>515</sup> Uno de los conciertos más importantes de esa gira fue el organizado por la

---

<sup>508</sup> *Luz*, año I, núm. 202, 29 de agosto de 1932, p. 13.

<sup>509</sup> *La Voz de Guipúzcoa*, año XLVIII, núm. 16.545, 27 de agosto de 1932, p. 16.

<sup>510</sup> Javier Mina, *El Ateneo Guipuzcoana: una historia cultural de San Sebastián entre 1870 y 2005*, San Sebastián: Txertoa, 2008, p. 132.

<sup>511</sup> De hecho, la breve nota que publicó *Ritmo*, fue la transcripción de lo publicado por el periódico republicano *Luz* (véanse *Luz*, año I, núm. 202, 29 de agosto de 1932, p. 13; *Ritmo*, año VI, núm. 59, 15-30 de agosto de 1932, p. 5).

<sup>512</sup> De acuerdo con Mina, Javier Bello Portu reprochaba en 1997, desde las páginas del diario *El Mundo*, al diario nacionalista donostiarra *El Día* los comentarios publicados sobre el homenaje, que según Bello, reflejaban que “Ravel no era nada para este periódico”. Sin embargo, las aseveraciones de Bello Portu, por desinformación o mala fé, son erróneas, pues el 30 de agosto *El Día* publicó una nota de este concierto y un día después, apareció en el mismo diario una amplia crónica firmada por Claro de Luna, en la que el crítico musical alabó al “genial músico francés” (véanse J. Mina, *op. cit.*, p. 132; “Mauricio Ravel en San Sebastián”, *El Día*, San Sebastián, año III, núm. 646, 30 de agosto de 1932, p. 3; Claro de Luna, “El festival Ravel: en el Kursaal”, *El Día*, San Sebastián, año III, núm. 647, 31 de agosto de 1932, p. 3).

<sup>513</sup> *Idem*.

<sup>514</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 141.

<sup>515</sup> Sobre las condiciones en que el Trío de Cámara realizó esa gira basta con decir que sus integrantes viajaban en los asientos más baratos del tren y citar el testimonio del propio arpista, quien muchos años después Zabaleta contó en una entrevista para la Televisión Española que en uno de esos traslados invernales a Segovia, Garijo y los dos músicos vascos escucharon estupefactos a una mujer que les pedía ayuda porque

Sociedad Filarmónica de Bilbao,<sup>516</sup> que se efectuó el 28 de noviembre en la ciudad del Nervión.<sup>517</sup> Siempre atento de cuanta actividad musical se realizaba, Castell publicó una breve nota en el que relató a los lectores del *ABC* del ambiente “apoteósico” en el que se había realizado ese concierto.<sup>518</sup>

Para 1933 Zabaleta desempeñó una actividad artística cada vez más importante en Madrid, País Vasco y Galicia, pero ya con el firme propósito de viajar a Estados Unidos donde, según creía, podría darle un impulso definitivo a su carrera musical. La idea de salir de España había cobrado fuerza en Zabaleta al menos desde marzo de 1932,<sup>519</sup> y vio en la publicación de la convocatoria de becas ofrecidas por la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE), en enero de 1933,<sup>520</sup> la posibilidad de obtener un apoyo para realizar ese viaje.

Mientras hacía los preparativos para trasladarse a Estados Unidos, el 28 de marzo Zabaleta actuó otra vez en Bilbao, esta vez como solista con la Orquesta Filarmónica de esta ciudad, dirigida por Jesús Arambarri (imagen 14). El concierto se realizó en la sala de la Sociedad Filarmónica, donde el arpista refrendó los éxitos que antes había obtenido como recitalista y con el Trío de Cámara. El interés que había entre los bilbaínos por escuchar a Zabaleta llevó a los encargados de la programación de dicha orquesta a otorgarle amplio espacio en

---

su compañera de viaje iba a dar a luz. Recorrieron el tren y sólo encontraron a un estudiante de medicina, que aún no había hecho prácticas, que se las ingenió para que naciera la criatura en el vagón y para amarrar el cordón umbilical con una cuerda de arpa desinfectada en colonia (véase Transcripción del programa de TVE “¡Esta es su vida!”, p. 13).

<sup>516</sup> De acuerdo con el corresponsal de *Le Ménestrel*, fueron dos los conciertos que el Trío de Cámara ofreció en esos días en Bilbao (véase J. Audrain, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 94, núm. 50, 9 de diciembre de 1932, p. 506).

<sup>517</sup> Laura Prieto, *Catálogo de obras de Juan José Mantecón (1895-1964)*, Madrid, enero de 2004, p. 36.

<sup>518</sup> [A. M. Castell], “El trío de Cámara”... p. 47.

<sup>519</sup> Al dar noticia del concierto ofrecido por Zabaleta para la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, *Ritmo* cerraba su reseña informando que el arpista “emprendería en breve una *tourné* por los Estados Unidos, donde obtendrá considerables triunfos como concertista” (véase *Ritmo*, año IV, núm. 52, 15 de marzo de 1932, p. 10).

<sup>520</sup> La convocatoria fue publicada en la *Gaceta de Madrid* el 9 de enero de 1933 (véase AJAE: Expedientes Personales, Expediente de Nicanor Zabaleta, 280780340/JAE/153/4).

el programa al músico donostiarra. Esta noche el arpista interpretó en la primera parte del concierto obras de Debussy y Ravel. En la tercera parte del programa, después de que la orquesta tocara trabajos sinfónicos de Liadoff, Haydn, Rabaud y Korsakoff, el arpista interpreto algunas piezas para arpa sola.<sup>521</sup>



Imagen 14. Carátula del programa de mano del concierto de N. Zabaleta con la Orquesta Filarmónica de Bilbao, 28 de marzo de 1933.

El 11 de abril Unión Radio abrió sus puertas por segunda ocasión al Trío de Cámara, que en marzo había cumplido un año de haberse dado a conocer públicamente en esos estudios.<sup>522</sup>

Justo cuando acababa de cumplir un año de intensa vida pública, el Trío de Cámara dio lo que fue muy probablemente su último concierto.

En la tercera semana de abril Zabaleta ofreció recitales en varias ciudades de Galicia, entre ellas Orense el 17,<sup>523</sup> y en Lugo, el 21 de abril (imagen 15).<sup>524</sup> El concierto de esta última

---

<sup>521</sup> *Orquesta Sinfónica de Bilbao. Concierto*, programa de mano, Sala de la Sociedad Filarmónica, Bilbao: Sociedad Filarmónica, 28 de marzo de 1933, AJAE: Expedientes Personales, Expediente de Nicanor Zabaleta, 280780340/JAE/153/4.

<sup>522</sup> *Ondas*, año IX, núm. 405, 8 de abril de 1933, p. 8.

<sup>523</sup> *La Vanguardia*, Barcelona, año LII, núm., 21573, 18 de abril de 1933, p. 24.

<sup>524</sup> *Concierto de arpa por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, programa de mano, Teatro Círculo de las Artes, Lugo: 21 de abril de 1933.

ciudad fue organizado por un grupo lucense cercano a las misiones pedagógicas del republicanismo español.<sup>525</sup> Los nutridos programas que en esta gira ofreció el arpista, reflejaban su firme propósito de que público conociera las posibilidades de su instrumento.

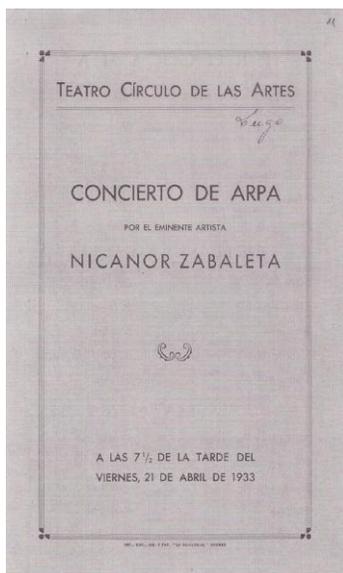


Imagen 15. Carátula del programa de mano del recital de N. Zabaleta en el Teatro Círculo de Bellas Artes de Lugo, 21 de abril de 1933.

En una nota no firmada de Castell aparecida el 26 de abril, el crítico hizo del conocimiento público la renuncia del arpista a la Banda Municipal “para dedicarse de lleno a los conciertos” y dio la noticia de que Zabaleta había llegado a Madrid para ofrecer un concierto en el teatro Español,<sup>526</sup> presentación que se anunciaba en la prensa desde al

---

<sup>525</sup> Xulio Pardo de Neyra, *Aproximación a la poesía cívica. Lectura del compromiso obrerista de Ánxel Fole en la literatura española durante la II República: un acercamiento didáctico-crítico a la realidad lírica hispánica de la Preguerra Gallega*, Actas del VIII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Badajoz: Diputación de Badajoz, 3 y 4 de diciembre de 2003:

[http://sedll.org/es/admin/uploads/congresos/15/act/169/Pardo\\_de\\_Neyra\\_Xulio.pdf](http://sedll.org/es/admin/uploads/congresos/15/act/169/Pardo_de_Neyra_Xulio.pdf) [sitio de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura] Fecha de consulta: 10 de agosto de 2012; Juan Escalona Ruiz, “Una aproximación al exilio chileno: la editorial Cruz del Sur”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: Actas el Primer Congreso Internacional*, Bellaterra, 27 de noviembre- 1º de diciembre de 1995, vol. 1, pp. 367-379: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-espanol-de-1939-actas-del-primer-congreso-internacional-bellaterra-27-de-noviembre-1-de-diciembre-de-1995-volumen-1--0/html/ff70a9e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_130.html#I\\_63](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-espanol-de-1939-actas-del-primer-congreso-internacional-bellaterra-27-de-noviembre-1-de-diciembre-de-1995-volumen-1--0/html/ff70a9e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_130.html#I_63) [sitio de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes] Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2012.

<sup>526</sup> [A. M. Castell], “El arpista Nicanor Zabaleta”, *ABC*, Madrid, año XXIX, núm. [sn], 26 de abril de 1933, p. 46.

menos desde una semana antes y que organizaba Conciertos Daniel,<sup>527</sup> empresa que a partir de 1936 jugaría un importantísimo papel en el impulso del músico vasco en América (imagen 16).<sup>528</sup>

A los juicios y comentarios al concierto del arpista publicados por Bacarisse, Barroso, Víctor Espinós y el anónimo crítico de *Ritmo*, sumaron sus críticas Gerardo Diego<sup>529</sup> y José Subirá. Este último, crítico de *El Socialista*, se quejó de que en esa semana las presentaciones de tantos buenos artistas<sup>530</sup> se habían empalmado y confesaba haber llegado hasta la tercera parte del recital, de “este [...] arpista y [...] artista en quien el sentido musical y la sensibilidad estética se unen a una impecable y depuradísima ejecución material”.<sup>531</sup> Para fortuna de Subirá, ante las insistentes ovaciones “y clamores de entusiasmo”<sup>532</sup> que el auditorio le brindó a Zabaleta “durante todo el concierto”,<sup>533</sup> el intérprete ofreció tres números extras.<sup>534</sup>

---

<sup>527</sup> *La Voz*, año XIV, núm. 3843, 20 de abril de 1933, p. 6; *ABC*, Madrid, año XXIX, núm. [sn], 21 de abril de 1933, p. 42; [José Forns], “Nicanor Zabaleta. Único concierto”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, año XLIII, núm. 14738, 25 de abril de 1933, p. 5.

<sup>528</sup> E. Camacho, *Los itinerarios de Nicanor Zabaleta en México...* p. 59.

<sup>529</sup> Gerardo Diego, “Tres intérpretes españoles”, *El Imparcial*, Madrid, año LXIX, núm. 23056, 30 de abril de 1933, p. 5.

<sup>530</sup> Entre los conciertos ofrecidos en esa semana destacaron el de la “La Argentinita”, el de el clavecinista Macario Santiago Kastner, el ofrecido por el dúo conformado por el violonchelista Gaspar Cassadó y el pianista José Cubiles, el del Cuarteto Pro Arte, el del pianista polaco Borowsky, los de las orquestas Filarmónica y Clásica, además de otros dos de Aurea de Sarrá, en los que se tocaron obras de compositores catalanes (J. Subirá, “Música danzada, cantada, tocada y comentada”, *El Socialista*, Madrid, año XLVIII, núm. 7561, 30 de abril de 1933, p. 2.).

<sup>531</sup> *Idem*.

<sup>532</sup> M. H. Barroso, “Nicanor Zabaleta”, *La Libertad*, Madrid, año XV, núm. 4092, 30 de abril de 1933, p. 8; *Ritmo*, año V, núm. 68, mayo-junio de 1933, p. 11.

<sup>533</sup> S. Bacarisse, “Nicanor Zabaleta”, *Luz*, año II, núm. 410, 28 de abril de 1933, p. 8.

<sup>534</sup> J. Subirá, “Música danzada, cantada, tocada... p. 2; V. E., “Ecos musicales: Nicanor Zabaleta”, *La Época*, año 85, núm. 29146, 5 de mayo de 1933, p. 1.



Imagen 16. Carátula del programa de mano del recital ofrecido por N. Zabaleta en el Teatro Español de Madrid, 27 de abril de 1933.

El 30 de abril, tres días después de su concierto en el Español, los radioescuchas volvieron a oír el arpa de Zabaleta,<sup>535</sup> en un recital que se transmitió desde los estudios de Unión Radio en la Gran Vía, entonces conocida como avenida Pi y Margall. En este programa de radio ofreció exclusivamente obras para arpa sola.<sup>536</sup> Como el lector recordará, en sus anteriores conciertos radiados las obras para arpa sola siempre las había alternado con trabajos para arpa con acompañamiento de pequeña orquesta.

En el verano Zabaleta volvió a San Sebastián y el 1 de agosto emprendió el camino a las montañas de Navarra para encontrarse una vez más, en el Colegio Lecároz, con el Padre Donostia, con el que conversó sobre sus planes de partir a Estados Unidos.<sup>537</sup>

No volvemos a tener noticias del arpista sino hasta tres meses después, cuando el 11 de noviembre solicitó a la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) una pensión por seis

<sup>535</sup> *La Libertad*, año XV, núm. 4092, 30 de abril de 1933, p. 11.

<sup>536</sup> *El Sol*, año XVII, núm. 4904, 30 de abril de 1933, p. 10.

<sup>537</sup> J. L. Ansorena Miranda, *op. cit.*, p. 412.

meses para solventar su estancia en Estados Unidos.<sup>538</sup> Aunque el verdadero propósito de Zabaleta era lograr ser contratado para ofrecer recitales y conciertos, justificó su petición a la JAE explicando que tenía “la intención de trasladarse a los EE. UU. con el objeto de ampliar sus estudios en lo referente a la organización de la enseñanza de los instrumentos de cuerda y más particularmente del arpa”. En este documento especificaba que los centros musicales donde pensaba realizar su estudio eran “‘The Curtiss Institute of Music’ de Filadelfia, ‘The Institute of Music and Art’ de Nueva York [y el] ‘American Conservatory’ de Chicago”, añadiendo que había elegido ese país porque allí “es donde el arpa [había] adquirido mayor difusión”.<sup>539</sup> A esta solicitud Zabaleta agregó un anexo con programas y críticas a conciertos, otro con una nota biográfica y uno con “breves consideraciones sobre la enseñanza del arpa”.<sup>540</sup> Por si esto no bastara para convencer al jurado, al calce del oficio el músico incluyó a mano los nombres de importantes personajes que podían dar referencias sobre su trayectoria artística. Ellos eran Fernández Arbós, Pérez Casas, Conrado del Campo, Joaquín Larregla y el Padre Donostia.<sup>541</sup> En la sesión del 5 de diciembre, la JAE acordó responder afirmativamente a la solicitud hecha por Zabaleta.<sup>542</sup>

El recital con el que se despidió el arpista de Madrid fue organizado por la Sección de Música del Ateneo de Madrid la tarde del 10 de diciembre.<sup>543</sup> Desde el salón de actos del local ubicado de la calle de Alcalá, nuevamente Unión Radio transmitió en vivo tan

---

<sup>538</sup> AJAE: Expedientes Personales, Expediente de Nicanor Zabaleta, 280780340/JAE/153/4.

<sup>539</sup> *Idem.*

<sup>540</sup> En el expediente de Zabaleta que se conserva en el Archivo de la JAE sólo pudimos localizar el anexo correspondiente a los programas y críticas (véase *Idem*).

<sup>541</sup> *Idem.*

<sup>542</sup> *Idem.*

<sup>543</sup> J. Subirá, “Concierto en el Ateneo”, *El Socialista*, año XLVIII, núm. 7753, 10 de diciembre de 1933, p. 2. En la valiosa reconstrucción que Ruiz Salvador hace de las actividades del Ateneo de Madrid desde 1923 y hasta el comienzo de la Guerra Civil, habida cuenta de que con la Dictadura se perdió gran parte del archivo de este centro de pensamiento, se consigna que el recital de Zabaleta fue el 11 de diciembre, lo cual no es correcto (véase Antonio Ruiz Salvador, *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia: Fernando Torres, 1979, p. 265).

significativo acontecimiento para la vida musical española.<sup>544</sup> Entre los numerosos y entusiastas asistentes se encontraban los encargados de la sección musical de *El Sol*, *ABC*, *El Socialista*, *La Libertad* y *Ritmo*,<sup>545</sup> quienes fueron testigos y partícipes del “tan afortunado”<sup>546</sup> y exitoso recital ofrecido. Según las crónicas de este concierto, la musicalidad y arte del arpista provocaron la admiración de los presentes,<sup>547</sup> quienes premiaron la labor del músico con “calurosas ovaciones”.<sup>548</sup> Salazar alabó las virtudes musicales de quien era “el arpista de la categoría más alta, en un nivel semejante al de un Segovia o un Sáinz de la Maza en la guitarra”.<sup>549</sup>

A propósito de este recital el guitarrista Regino Sainz de la Maza escribió en *La Libertad*:

Nicanor Zabaleta es uno de los instrumentistas jóvenes españoles de más talento y de más claro porvenir. De tarde en tarde –el ambiente musical español no ofrece muchas ocasiones a los músicos nuevos– deja oír el rumor de su arpa en alguna que otra exhibición que, como esta última [...] deja en el público una emoción de sorprendente novedad, por su sonoridad poco menos que inédita entre la monotonía de los más habituales instrumentos de concierto.

[...] formado en la escuela francesa, tiene la flexibilidad de toque y el sonido depurado propio de ella, con un sello personal y una musicalidad nativa que presta a sus interpretaciones seriedad, delicadeza y nobleza, verdadera alcuña artística. Junto a las

---

<sup>544</sup> *Libertad*, año XV, núm. 4283, 9 de diciembre de 1933, p. 6; S. [A. Salzar], “N. Zabaleta”, *El Sol*, año XVII, núm. 5098, 13 de diciembre de 1933, p. 4.

<sup>545</sup> En esta ocasión el crítico de *Luz*, Salvador Bacarisse, no escribió sobre este recital y sólo se limitó a mencionarlo de manera brevísima en un recuento de los conciertos habidos por esos días, por lo que dudamos que haya asistido (véase S. Bacarisse, “Otros conciertos”, *Luz*, año II, núm. 611, 20 de diciembre de 1933, p. 6).

<sup>546</sup> S. [A. Salzar], “N. Zabaleta”... p. 4.

<sup>547</sup> J. Subirá, “Conciertos y conferencias”, *El Socialista*, año XLVIII, núm. 7759, 17 de diciembre de 1933, p. 2.

<sup>548</sup> Dos días después de realizado el recital en las páginas de *Luz* y *El Heraldo de Madrid*, cuyos críticos no sabemos hayan publicado críticas sobre el mismo, apareció la misma gacetilla, muy posiblemente pagada, que dio cuenta de la presentación de Zabaleta (véanse *El Heraldo de Madrid*, año XLIII, núm. 14935... p. 12; *Luz*, año II, núm. 604, 12 de diciembre de 1933, p. 6).

<sup>549</sup> A. Salazar, “N. Zabaleta... p. 4.

páginas más modernas escritas directamente para el arpa, como las de Respighi y Albert Roussel y las de su maestro Tournier, nos dio otras en admirables transcripciones del padre Donosti y Granados.

La “sonata” de Mateo Albéniz y la “Bourrée” de Bach, tienen en este instrumento y a través del arte de Zabaleta la máxima intención expresiva.<sup>550</sup>

Después de despedirse de Madrid, Zabaleta regresó a San Sebastián para ofrecer un último concierto el 16 de enero en el salón de actos del Ateneo Guipuzcoano (imagen 17).<sup>551</sup> Con este recital puso fin a la etapa inicial de su carrera, etapa en la que se dio a conocer y fue reconocido en los círculos musicales e intelectuales. Durante los seis años que transcurrieron a partir de sus primeros conciertos como solista en San Sebastián, la propuesta musical del arpista fue acogida con entusiasmo por los experimentados críticos de la época, los cuales, no obstante sus divergentes posturas estéticas, apoyaron sin reservas la labor de este joven músico. Lo novedoso y ecléctico de la propuesta del arpista lo mismo convenció a vanguardistas y conservadores. Zabaleta a su vez, consciente de la importancia que tenían esas críticas para la proyección de su trabajo artístico, hábilmente se sirvió de esos textos periodísticos para promocionarse, poniendo cuidado en resaltar lo que lo distinguía de los arpistas que lo habían precedido.<sup>552</sup>

---

<sup>550</sup> Regino Sainz de la Maza, “Nicanor Zabaleta”, *La Libertad*, año XV, núm. 4287, 14 de diciembre de 1933, p. 4.

<sup>551</sup> Claro de Luna, “En el Ateneo. Concierto del arpista Zabaleta”, *El Día*, San Sebastián, año V, núm. 1056, 17 de enero de 1934, p. 4; Orfeo, “En el Ateneo Guipuzcoano. El arpista Nicanor Zabaleta”, *La Voz de Guipúzcoa*, año L, núm. 17150, 17 de enero de 1934, p. 8.

<sup>552</sup> Quizá por su formación en la carrera de comercio, desde un principio Zabaleta comprendió la importancia de la publicidad para la tarea de difusión del arpa. Con este objetivo recortó y atesoró las críticas que los periódicos publicadas sobre su trabajo, no con el fin del coleccionista, sino de quien veía en esos textos herramientas para la obtención de nuevos conciertos o recitales.



Imagen 17. Fotografía que acompañó una nota periodística dedicada a N. Zabaleta, *La Voz de Guipúzcoa*, año L, núm. 17150, 17 de enero de 1934, p. 8.

### **2.2.2 Zabaleta visto por algunos poetas e intelectuales de la Generación del 27.**

Como han expuesto con anterioridad diversos autores, a diferencia de otras generaciones literarias previas, la música ocupó un sitio relevante en los intereses de los integrantes de la Generación del 27, algunos de cuyos miembros tuvieron la doble vocación por la literatura y el arte musical.<sup>553</sup> Por lo anterior, no resulta extraño que la labor de Zabaleta haya llamado la atención de varios de ellos quienes, inspirados por las interpretaciones del arpista, escribieron diversos textos. Los documentos reunidos durante la realización de esta investigación<sup>554</sup> son testimonio de la onda impresión que produjo en estos poetas el arte del joven músico vasco y en ellos se hace patente su admiración por “el arpa prodigiosa y

---

<sup>553</sup> Sobre este tema pueden consultarse los artículos Casares Rodicio, Abad Nebot y Ana Benavides publicados en M. Nagore Ferrer *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 19-27 y 97-109 y en Roger D., Tinnell, *Federico García Lorca y la música*, 2ª ed., Madrid: Fundación Juan March-Fundación Federico García Lorca, 1998.

<sup>554</sup> Con anterioridad un folleto promocional de Discos Odeón había reproducido los poemas que García Lorca y Alberti dedicaron a Zabaleta, así como un fragmento del texto de Bergamín. También José María Zapiroain hizo referencia a algunos de estos textos en un artículo periodístico (véanse *Nicanor Zabaleta*, folleto promocional, Discos Odeón; José María Zapiroain, “Las manos de Nicanor Zabaleta”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 23 de agosto de 1993, p. ?).

mágica de Zabaleta”.<sup>555</sup> Los autores de estos poemas y ensayos de los que hablamos fueron Federico García Lorca, Rafael Alberti , Gerardo Diego y José Bergamín.

Federico García Lorca (1898-1936), en cuya poesía usó en diversas ocasiones la imagen del arpa (imagen 18), escribió, entre 1929 y 1933 un poema al que le siguió un breve ensayo.

El poema es el siguiente:

Estas manos de Zabaleta.....

“¡Que no son manos!, os digo. Que son palomas inquietas y frágiles por el temblor del primer grito de la luz! Que son aire o arena, raíces de cosas recién creadas.

“Estas manos de que hablo, estremecidas de inmaterialidad, dan sensaciones de frescura totalmente inédita. Cuando se apoyan y quieren jugar en la nube finísima de las cuerdas del arpa de Zabaleta, transforman todo lo que tocan convirtiendo el pobladísimo mundo de la música en sustancia poética y maravillosa.

“Estas manos de Zabaleta....

“¡Que no son manos!, os digo. Que son sólo un brote caliente de sangre de España.”<sup>556</sup>

Este poema, que hace referencia a la capacidad creativa y transformadora del arpista y su novedosa arpa, el músico lo incluiría en algunos programas de mano de los conciertos que ofreció hasta 1952 en Latinoamérica.

El segundo texto debido a este autor lo hallamos publicado en el programa de mano del concierto que el arpista ofreció en *Gualeguay Agrupación Cultural*, Argentina, en junio de 1948.<sup>557</sup> En el escrito en cuestión,<sup>558</sup> para hablar del arte misterioso de Zabaleta, García

---

<sup>555</sup> José Bergamín, “Oyendo tocar a Zabaleta. Lozanía del arpa”, *México en la cultura*, supl. de *Novedades*, México, 14 de octubre de 1951, pp. 2 y 3.

<sup>556</sup> Programa de mano de *Nicanor Zabaleta*, Aguascalientes, México, 23 de julio de 1951; Programa de mano de *Extraordinario concierto a cargo de Nicanor Zabaleta*, Teatro Ocampo, Morelia, Michoacán, México, 2 de agosto de 1951.

<sup>557</sup> Programa de mano de *XXXI Recital de Gualeguay Agrupación Cultural*, Argentina, 30 de junio de 1948, ERESBIL.

<sup>558</sup> En la Fundación Federico García Lorca de Madrid, la cual visitamos durante el verano de 2008, se nos dijo que no tenían noticia de estos dos textos y la revisión de su archivo no arrojó resultados.

Lorca retoma parte del poema anterior y fragmentos de su *Juego y teoría del duende*, conferencia dictada por él en Buenos Aires y la Habana en 1933:

Estas manos de Zabaleta...

¡Que no son manos os digo. Que son sólo un brote de sangre caliente de España.

Por esto están poseídas del extraño misterio del duende, del avaro de la auténtica emoción. Una vez afirmé que todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo, y alzan sus contornos sobre un presente exacto.

Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete y otras veces, cuando el músico y el poeta son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en apariencia nada más, la forma primitiva. Tal es el caso de la enduendada Eleonora Duce, que buscaba obras fracasadas para hacerlas triunfar, gracias a lo que ella inventaba, o el caso de Paganini, explicado por Goethe, que hacía oír melodías profundas de verdaderas, o el caso de una deliciosa muchacha del Puerto de Santa María a quien yo le vi cantar y bailar el horroroso cuplé italiano ¡Oh Mari! Con unos ritmos, unos silencios y una intención que hacían de la pacotilla italiana una dura serpiente de oro levantada.

Todas las artes, y aún los países, tienen capacidad de duende de ángel y de musa, y así Alemania tiene, como excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todo tiempo movida por el duende, como país de música y danza milenarias, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte.

He recordado estas palabras para explicar el misterio de vida del arte de Zabaleta. Esto y más tienen las manos del enduendado arpista, con su andamiaje de siglos de su raza vasca. En las raíces de sus venas se encuentra el poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo

explica, como afirma Goethe.

Sus manos que exprimen música de madrugada, están tejiendo una tela sutilísima entre sus millares de auditores asombrados. Es un canto de hada buena y es el fuego terrible del infierno que nos atrae.

Estas manos de Zabaleta...

¡Que no son manos os digo. Que son sólo un brote de sangre caliente de España.<sup>559</sup>

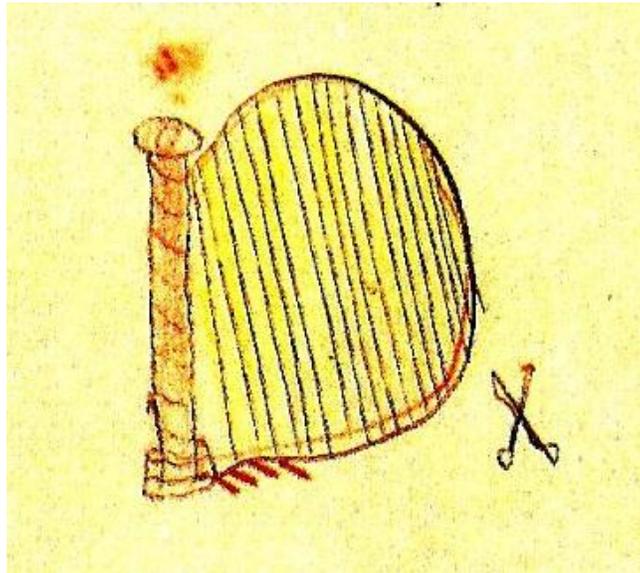


Imagen 18. Viñeta realizada por Federico García Lorca en 1930, Archivo de la Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Otro miembro de la Generación de la República que tuvo ocasión de escuchar a Zabaleta fue Rafael Alberti (1902-1999), quien escribió:

A Nicanor Zabaleta, arpista  
Si se muriera el aire,  
si desapareciera,  
¡oh sombra mala!, el aire  
si nunca se supiera más del aire,  
de nuevo nacería,

---

<sup>559</sup> Programa de mano de *XXXI Recital de Gualaguay ...*

de nuevo volaría de tus manos, ¡oh buena luz!, el aire.

Al igual que García Lorca, Alberti había escrito con anterioridad varios poemas en los que hacía uso de la imagen del arpa. Los textos muestran como los conciertos de Zabaleta renovaron el interés y la concepción que tenían ambos poetas de ese instrumento.<sup>560</sup>

José Bergamín (1895-1983) escribió *Oyendo tocar a Zabaleta. Lozanía del arpa*, ensayo poético en el que el literato exaltaba las cualidades estéticas y expresivas del “extremado y luminoso mundo sonoro que la mano de Zabaleta resucita en su arpa”, contraponiéndolo con las imágenes e imaginarios pretéritos que la literatura había tejido alrededor del ese instrumento. En este largo texto, Bergamín también alababa lo diverso y amplio del repertorio que Zabaleta interpretaba con “sutilísimo jugar de dedos, la cabriola de bailarina” y se sorprendía de “este milagro, que [...] desnuda o revela inmensamente las músicas, que, tantas veces escuchamos, antes, sin llegar a esa última, secreta, íntima razón y pureza de su ser, el más verdadero”.<sup>561</sup>

Gerardo Diego (1896-1987), que al igual que García Lorca tocaba piano y tuvo esa doble vocación por la poesía y la música de la que ya hablamos, externó sus impresiones del

---

<sup>560</sup> Algunos de los poemas en los que Federico García Lorca utiliza la imagen del arpa son: *Elegía* (1918), *Thamar y Amón* (1924-1927), *Son de negros en Cuba* (1930) y *Casida del sueño al aire libre* (1936). Entre los poemas en los que Alberti hace referencia al arpa están: “A Rosa Alberti, que tocaba pensativa el arpa (siglo XIX)”, incluido en *Marinero en Tierra* (1924); “Invitación al arpa”, incluido en *Sobre los Ángeles* (1927-1928) (véanse Jaime Siles (ed.), *Rafael Alberti. Antología poética*, “Colección Austral”, Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 440. pp. 3 y 80).

<sup>561</sup> La publicación íntegra de *Oyendo tocar a Zabaleta. Lozanía del arpa*, que conocemos corresponde al diario mexicano *Novedades* del 14 de octubre de 1951. Este texto fue escrito y publicado con anterioridad, ya que contamos con dos programas de mano, julio y agosto de 1951, en los que se reproducen dos fragmentos del escrito de Bergamín. Esta crítica se volvió a publicar, en ocasión de la muerte de Nicanor Zabaleta, en la revista mexicana *Pauta* y en la introducción se exponía que este artículo había aparecido en los años 40 en la prensa mexicana. Si consideramos que Zabaleta no ofreció conciertos en México durante los años cuarenta, las probabilidades de que se publicara algo sobre el arpista son escasas, por lo que creemos que este texto pudo haber sido publicado durante el período que Zabaleta estuvo en España, es decir, antes de 1933 (véanse José Bergamín, “Oyendo tocar a Zabaleta. Lozanía del arpa... pp. 2 y 3. Vuelto a publicar en *Pauta*, Nos. 47 y 48, México, Julio-diciembre de 1993, pp. 73-79 [“Tomado del suplemento dominical de *El Nacional*, *Revista Mexicana de Cultura*, años cuarenta”]; Programa de mano de *Nicanor Zabaleta. Concierto extraordinario*, Gran Teatro Morelos, Aguascalientes, México, 24 de julio de 1951; Programa de mano de *Nicanor Zabaleta*, Salón de Actos de la A. C. J. C. M., Ocotlán, Jalisco, México, 24 de julio de 1951).

trabajo realizado por Zabaleta en una crítica que escribió para *El Imparcial* en abril de 1933:

No creo [...] que en otros países abunden concertistas tan perfectos, tan en verdad virtuosos, virtuosos hasta el extremo del prodigio, como un Nicanor Zabaleta, joven arpista que se presentó en el Español, ante un público tan selecto como lamentablemente reducido. Ya se irán enterando, y a Zabaleta le quedan muchos años de juventud por delante para irse acostumbrando a ver las salas donde actúe llenas de un público apasionado. Zabaleta es de esos excepcionales artistas a los que hay que poner como término de comparación o dechado inigualable cuando se trate de instrumentistas del mismo poético instrumento. El arpa en sus manos se irisa de incontables matices de sonoridad y se hace susceptible de albergar la música más rica y diversa [...].<sup>562</sup>

El poeta gallego Luis Manteiga (1909-1949), uno de los asesores idiomáticos que auxilió a García Lorca en la creación de sus *Seis Poemas Gallegos*,<sup>563</sup> publicó en *La Vanguardia Gallega* de Vigo el pregón *Zabaleta, el arpa y las manos*, texto poético en el que expresó: “[...] Zabaleta no sabe hacer que sus manos digan canciones frías, él no sabe tocar sin entusiasmo. Sus interpretaciones cobran todo el vigor de su personalidad y por esto es doblemente creador”.<sup>564</sup>

Algunos de los contactos que tuvo Zabaleta con estos y otros miembros de la élite cultural de la España de la preguerra Civil, fructificarían posteriormente. En abril de 1936, por ejemplo, el músico compartió el escenario del Teatro Fábregas de la ciudad de México con

---

<sup>562</sup> Gerardo Diego, “Tres intérpretes españoles... p. 5.

<sup>563</sup> Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), *Epistolario completo. Federico García Lorca*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 733; Carmen Mejía Ruiz (dir.), en *Dos vidas y un exilio: Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Estudio y antología*, Madrid: Editorial Complutense/Xunta de Galicia, 2011, p. 229.

<sup>564</sup> La fuente consultada es un manuscrito que se encuentra en ERESBIL y que reproduce el texto aparecido en la *Vanguardia Gallega*, en julio de 1934.

la bailadora Encarnación López Júlvez, mejor conocida como “La Argentinita.”<sup>565</sup> Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Premio Nobel de Literatura (1956), fue otro de los poetas que, en el exilio, asistió a los conciertos de Zabaleta<sup>566</sup> y poetas como Luis Cernuda (1902-1963) escribieron algunos otros textos probablemente inspirados en el arpista.<sup>567</sup>

### **2.3 Las audiciones para ocupar la plaza de profesor de arpa en el Conservatorio de Madrid y el alejamiento de Zabaleta del quehacer pedagógico.**

En abril de 1929, con la jubilación de Vicenta Tormo del puesto de profesora de arpa del Conservatorio de Música y Declamación,<sup>568</sup> inició un largo proceso para cubrir la vacante.

<sup>569</sup> El retiro de Tormo, quien ocupaba la plaza desde 1904,<sup>570</sup> coincidió con la finalización de los estudios de Nicanor Zabaleta en París y con su llegada a Madrid, quien vio en ello la oportunidad de conseguir un empleo que le permitiera alcanzar la independencia económica.

El otro aspirante interesado en competir por la plaza era Luisa Menárguez y Bonilla (1889–1970), arpista formada con Dolores Bernís y la propia Vicenta Tormo en el Conservatorio, donde obtuvo su primer premio en 1906.<sup>571</sup> Los dos opositores contaban con una sólida formación musical y una técnica de primer nivel. Menárguez tenía tras de sí una larga carrera como arpista profesional de casi un cuarto de siglo y la impartición de clases particulares la hacían contar con una experiencia pedagógica de la que carecía Zabaleta. Menárguez había estudiado también en Alemania y Francia con los afamados arpistas

---

<sup>565</sup> E. Camacho, *Los itinerarios de Nicanor Zabaleta en México...* pp. 158-160.

<sup>566</sup> Ricardo Guillón, *El último Juan Ramón Jiménez: así se fueron los años*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2006, p. 125.

<sup>567</sup> Este poeta sevillano escribió el poema “El arpa”.

<sup>568</sup> *Gaceta de Madrid*, Madrid, núm. 142, 22 de mayo de 1929, p. 1084.

<sup>569</sup> *Gaceta de Madrid*, Madrid, núm. 105, 15 de abril de 1929, p. 260.

<sup>570</sup> A la muerte de Bernís en 1904, Tormo ingresó, el 10 de agosto de ese año, al Conservatorio Nacional de Música y Declamación como profesora numeraria (véanse *Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1903 a 1904*, Madrid: Imprenta Colonial, 1904, p. 9; *Curso de 1930 a 1931*, p. 17).

<sup>571</sup> L. Rodríguez Ríos, *op. cit.* p. 46.

Wilhelm Posse y Alphonse Hasselmans<sup>572</sup> antes de que estallara la Primera Guerra mundial. La arpista alicantina había participado en el primer lustro de la década de los veinte como jurado en los ejercicios anuales de los alumnos de arpa.<sup>573</sup> Alumna predilecta de Tormo, esta arpista era la candidata natural para ocupar la cátedra de arpa hasta que apareció Zabaleta, que era un oponente capaz de disputar en buena lid dicha cátedra.

Por su parte, el arpista vasco comenzaba con el pie derecho una exitosa carrera musical, aunque carecía de experiencia en la impartición de clases. Lo que diferenciaba la labor interpretativa de uno y otro era, fundamentalmente, el repertorio que cada uno ejecutaba. Las estéticas a las que respondía el quehacer interpretativo de cada uno diferían profundamente, pues mientras el repertorio de la arpista hasta ese momento estaba constituido primordialmente por obras decimonónicas,<sup>574</sup> el del intérprete vasco era mucho más ecláctico y moderno. Esto era lógico, puesto que el maestro de Menárguez en París había sido Hasselmans, quien ya retirado asistió sólo como espectador al surgimiento de las revolucionarias obras de Debussy, Ravel y Caplet. La generación conformada por los alumnos franceses de Hasselmans sería la encargada de realizar esos estrenos. Entre esta nueva generación de arpistas estaba Tournier, el citado profesor de Zabaleta en París, quien le mostró este nuevo repertorio y cómo interpretarlo.

La convocatoria para las oposiciones fue publicada en la *Gaceta de Madrid* la tercera semana de mayo de 1929. En esta, la Dirección General de Bellas Artes especificaba que la

---

<sup>572</sup> R. del Villar, “Artistas españolas: Luisa Menárguez... p. 377.

<sup>573</sup> Al menos en los concursos celebrados en el Conservatorio madrileño correspondientes a los años de 1921-1922 y 1923-1924, la arpista había sido jurado en dichos ejercicios (véanse *Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1921 a 1922*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1921, p. 65; *Curso de 1923 a 1924*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, p. 51).

<sup>574</sup> Un ejemplo de esto son las obras del programa que Menárguez ofreció en enero de 1916, al lado de la pianista Julia Parody, en la Sociedad Nacional de Música, en el que las obras decimonónicas para arpa sola interpretadas por Menárguez no despertaron ningún interés en al crítica (véase *Concierto V*, programa de mano, Hotel Ritz, Madrid: Sociedad Nacional de Música, 29 de enero [de 1916]).

vacante estaba dotada de un sueldo anual de 4 mil pesetas y que la audición contaba de tres partes: dos prácticas y una teórica.<sup>575</sup> El 1 de agosto el mismo órgano dio a conocer los nombres de los integrantes del tribunal que juzgaría los ejercicios. Arturo Saco del Valle, en su calidad de consejero de instrucción pública, presidiría el jurado. Los profesores del Conservatorio designados como vocales fueron: Bartolomé Pérez Casas, Conrado del Campo y Zabaleta, José María Guervós y Mira, Rogelio del Villar y González.<sup>576</sup> El 6 de septiembre se anuncia la exclusión de Zabaleta debido a que no había presentado dos documentos<sup>577</sup> y el 21 de septiembre se anunció su admisión.<sup>578</sup>

Las oposiciones se llevaron al cabo la segunda semana de enero de 1930,<sup>579</sup> y mucho tiempo antes de que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes declarara desiertas las oposiciones y convocara a nuevas oposiciones,<sup>580</sup> el asunto saltó a las páginas de los principales diarios madrileños.

El conflicto generado por la decisión del jurado motivó airadas protestas de prácticamente todos los críticos y cronistas musicales. La excepción fue la revista *Ritmo*, cuyo director era Rogelio del Villar, que tomó partido en solitario por Menárguez.<sup>581</sup> El resto de la prensa denunció los “fallos y decisiones arbitrarias” del jurado, en esta y otras de las oposiciones

---

<sup>575</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 142, 22 de mayo de 1929, p. 1084.

<sup>576</sup> Los suplentes nombrados fueron: Bernardo Gabiola y Lazpita, Joaquín Larregla y Urbieto, Abelardo Bretón y Matheu y Benito García de la Parra (véase *ibid.*, núm. 213, 1 de agosto de 1929, p. 878).

<sup>577</sup> *Ibid.*, núm. 249, 6 de septiembre de 1929, p. 161.

<sup>578</sup> *Ibid.*, núm. 204, 21 de septiembre de 1929, p. 1880.

<sup>579</sup> Florestán, “Concertistas españoles. Luisa Menárguez”, *Ritmo*, Madrid, año II, núm. 6, 15 de enero de 1930, p. 6.

<sup>580</sup> *Ibid.*, núm. 185, 4 de julio de 1931, p. 119.

<sup>581</sup> Apenas realizadas las oposiciones, *Ritmo* publicó una amplia reseña de Menárguez firmada por Florestán. En esta se exaltaba la trayectoria artística de la arpista y se informaba que “recientemente [había] hecho unas brillantes oposiciones a la Cátedra de Arpa en nuestro Conservatorio, y no [era] aventurado esperar un próximo triunfo”. Ante las suspicacias que pudiera despertar la aparición de un artículo claramente favorable a uno de los contendientes y que sobre el otro aspirante no se dijera una sola palabra, el articulista aclaraba que de aquí en adelante “*Ritmo* se complacerá en ir señalando concertistas españoles cual esta artista y entidades como el Cuarteto Rafael, que recientemente ha obtenido un éxito sorprendente en la Sociedad Filarmónica, [y que] tanto contribuyen a despertar una atracción del público hacia nuestros compositores e intérpretes” (véase véase Florestán, “Concertistas españoles. Luisa Menárguez... p. 6).

habidas ese año en el Conservatorio,<sup>582</sup> “resultado no del examen sereno y desapasionado, sino de oculta gestión en pasillos, cámaras y antecámaras”.<sup>583</sup> Por su parte, Carlos Bosch lamentó que no obstante “los ejercicios brillantísimos” realizados por “dos concertistas de mérito públicamente reconocido” la plaza de arpa hubiese quedado desierta “por la falta de voto del señor Saco del Valle, lo que según autorizadas referencias cae fuera de su derecho” y demandó “información escrupulosa sobre tal punto”.<sup>584</sup> A estas exigencias de transparencia se unieron los críticos de *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *La Libertad* e *Informaciones*, en cuyas páginas se recordó en los meses siguientes la injusticia cometida y se pidió la reforma del “sistema de provisión de cátedras para lo sucesivo”, dado que “al menos como hoy se practica, entrega las llaves de paso [de] las cátedras a grupos restringidos que no inspiran confianza”.<sup>585</sup>

Cada vez que Zabaleta ofrecía uno de sus exitosos conciertos, no faltaba el crítico que volvía a tocar el tema de las oposiciones para reclamar la decisión tomada por el tribunal. Tal es el caso de Moreno Torroba, quien al comentar el recital de aquel en la Sociedad Filarmónica reprochó que se declarara “la plaza vacante, sin duda por considerar que lo que se le daba para juzgar era superior a lo que se necesitaba”.<sup>586</sup> En esta ocasión Bosch también volvió a abordar el incómodo tema.<sup>587</sup>

Por su imparcialidad a favor de Menárguez, es posible que Rogelio del Villar, quien

---

<sup>582</sup> El pianista Enrique Aroca también acababa de ser perjudicado por los recientes fallos del jurado en el Conservatorio (véanse M. H. Barroso, “Enrique Aroca y el Conservatorio de Música de Madrid”, *La Libertad*, año XII, núm. 3165, 10 de mayo de 1930, p. 10; C. Bosch, “Una aclaración. Acerca de las oposiciones de piano”... p. 33).

<sup>583</sup> M. H. Barroso, “Enrique Aroca y el Conservatorio ... p. 10.

<sup>584</sup> C. Bosch, “Una aclaración. Acerca de las oposiciones de piano”, *El Imparcial*, año LXV, núm. 21837, 13 de mayo de 1930, p. 33.

<sup>585</sup> M. H. Barroso, “El Trío Anaya en el Lyceum Club... p. [10].

<sup>586</sup> M. T.[Moreno Torroba], “Los últimos conciertos... p. 2.

<sup>587</sup> S. [A. Salazar], “Varios conciertos ... p. 4.

formaba parte del cuestionado tribunal,<sup>588</sup> haya sido criticado, lo que lo obligó a publicar en su revista una nota sin firma bajo el título de “Aclaración innecesaria”, en la que justificaba: “En el artículo ‘Concertistas españoles: Luisa Menárguez’, [...] han creído ver algunos amigos nuestros, un sentido tendencioso”. Y aclaraba: “lejos de toda insinuación de carácter tendencioso, lo que se expresa en el párrafo copiado es sólo un cordial deseo de que esos propósitos se realizasen, naturalmente, en el caso de que, convocadas nuevas oposiciones, fueran coronadas por el éxito”.<sup>589</sup>

Con el concurso declarado desierto, Juana Calvo, hija adoptiva de Tormo y que desde 1929 ocupaba el puesto de profesora interina, continuó con su labor hasta 1932,<sup>590</sup> en que se realizaron nuevas oposiciones.

Las segundas oposiciones se realizaron en febrero de 1932. Para esta fecha el prestigio de Zabaleta superaba ya la de cualquier otro arpista español vivo. Además, tenía a su favor el haber sido invitado a formar parte del jurado en los concursos anuales del Conservatorio de París.<sup>591</sup> En esta ocasión el tribunal lo encabezó Antonio Fernández Bordas, director del Conservatorio, y los vocales nombrados fueron: el violinista Enrique Fernández Arbós, el pianista Pedro Joaquín Larregla y Urbieta, el compositor Joaquín Turina y doña Augusta Moreu Lartigue, “en concepto de competente”.<sup>592</sup>

Con estos antecedentes, el 5 de febrero Zabaleta realizó su segundo y último intento por

---

<sup>588</sup> El tribunal que juzgó la primera oposición para ocupar la vacante de profesor de arpa en el Real Conservatorio de Música y Declamación en 1930 estuvo compuesto por Arturo Saco del Valle (presidente), y los vocales Bartolomé Pérez Casas, Conrado del Campo y Zabaleta, José María Guervós y Mira y Rogelio del Villar y González (véase *Gaceta de Madrid*, núm. 213, 1 de agosto de 1929, p. 878).

<sup>589</sup> [Rogelio del Villar], “Aclaración innecesaria”, *Ritmo*, año II, núm. 8, 28 de febrero de 1930, p. 16.

<sup>590</sup> *Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1930 a 1931*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1931, p. 17.

<sup>591</sup> H. Collet, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 91, núm. 20, 17 de mayo de 1929, p. 227.

<sup>592</sup> Los suplentes nombrados fueron: Antonio Lucs Moreno, Abelardo Bretón, Juan Antonio Ruiz Casaus, y Bernardo de Gabiola (véase *Gaceta de Madrid*, núm. 321, 17 de noviembre de 1931, p. 1034).

integrarse al cuerpo docente del Conservatorio madrileño,<sup>593</sup> cuyo resultado adverso llevó al arpista a dedicarse casi de manera exclusiva al concertismo. Para estas segundas oposiciones, como ejercicio de libre elección ejecutó ante el jurado la *Sonatina* de Tournier.<sup>594</sup> En la tarde, cuando se votó y leyó el veredicto que favorecía a Menárguez,<sup>595</sup> estalló el revuelo de los presentes en el teatro María Guerrero y en los días siguientes distintos sectores se manifestaron de manera generalizada en contra de esa decisión,<sup>596</sup> calificada por Adolfo Salazar como “bochornosa”.<sup>597</sup> Entre quienes también mostraron su inconformidad estaban los estudiantes de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, perteneciente a la Federación Universitaria Estudiantil (FUE).<sup>598</sup> Recordemos que este combativo sindicato universitario prorrepblicano impulsaba entonces una serie de iniciativas culturales, como la de la compañía de Teatro Universitario La Barraca, que dirigía Federico García Lorca.<sup>599</sup> Además de hacer pública su protesta y solicitarle “a la Dirección de Bellas Artes la anulación del fallo [...] por las inmoralidades

---

S. [A. Salazar], “La reforma de la enseñanza musical”, *El Sol*, año XVI, núm. 4521, 6 de febrero de 1932, p. 8.

<sup>594</sup> Orfeo, “En el Kursaal. Zabaleta... p. 16.

<sup>595</sup> La decisión del Tribunal a favor de Menárguez no fue unánime, y por diferencia de un voto la balanza se inclinó a favor de esta concursante (véase S. Bacarisse, “Baltasar Samper en la Orquesta... p. 8.

<sup>596</sup> En la información que hemos reunido sólo *Ritmo*, en una nota no firmada, felicitaba a la ganadora (véase “Luisa Menárguez, profesora del Conservatorio”, *Ritmo*, Madrid, año IV, núm. 50, 15 de febrero de 1932, p. 4).

<sup>597</sup> A pesar de que el crítico de *El Sol* se pronunció en contra de “erigir un Tribunal público o de Prensa frente a otro Tribunal reglamentariamente constituido, lo que rechazaba era “el procedimiento que reglamentariamente se sigue para la provisión de las cátedras [...] Si un cariz de reglamentación hace legales soluciones que un público interesado directamente en ellas, como es el de los alumnos, rechaza violentamente, no cabe duda de que es urgente la reforma radical del procedimiento ‘reglamentario’” (véase S. [Adolfo Salzar], “La reforma de la enseñanza... p. 8).

<sup>598</sup> *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 4532, 19 de febrero de 1932, p. 4.

<sup>599</sup> La FUE, que había sido fundada en 1927 por Arturo Soria y Antonio María Sbert, contaba con diversas secciones: coros, deportes, teatro y música. Soria también impulsó y promovió la creación de “la Universidad Extraoficial -con Ortega y Gasset-, de la Sociedad de Interayuda Universitaria” y, en 1932, de los Comités de Cooperación Intelectual que contribuyeron a “fecundar la vida cultural provinciana y organizaron en numerosas ciudades sonadas conferencias de escritores como García Lorca y Gómez de la Serna [y] conciertos de músicos como Nicanor Zabaleta y Regino Sainz de la Maza” (véanse Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Madrid, Plaza & Janés, 1998, p. 381; J. Escalona Ruiz, *op. cit.*, pp. 367-379).

cometidas por el Tribunal”,<sup>600</sup> los jóvenes invitaron a Zabaleta para que participara en el 2º Festival que ellos organizaban en el Teatro María Guerrero del Conservatorio (imagen 19).<sup>601</sup> Éste se programó para las 18:30 horas del 15 de marzo.<sup>602</sup> Sin embargo, al llegar el día y cumplirse la hora en que debía dar comienzo tan esperado acontecimiento, el arpista se hallaba la Casa Consistorial, actuando con la Banda Municipal en una recepción de los delegados del Congreso Internacional de Cirugía,<sup>603</sup> de donde salió a toda prisa rumbo al María Guerrero. Hacia las 19:00 el recital no había comenzado y los organizadores y el público, compuesto en su mayoría por jóvenes, comenzaban a impacientarse. “Más impaciente y nervioso estaría de seguro el simpático y pundonoroso Zabaleta”, elucubraba el crítico del *ABC*, quien narró que al hacer su esperada aparición, el artista “fue saludado por una salva de aplausos”.<sup>604</sup>

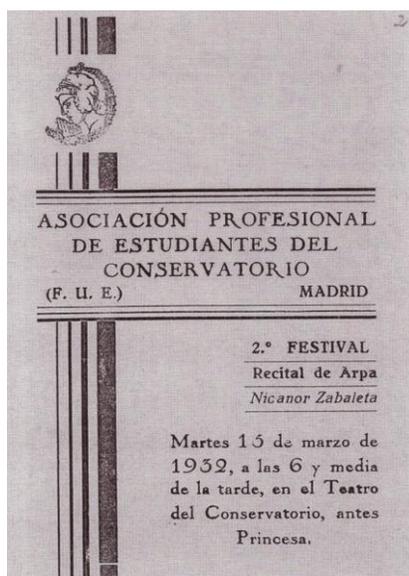


Imagen 19. Carátula del programa de mano del concierto de N. Zabaleta en el Teatro Conservatorio, 15 de marzo de 1932.

<sup>600</sup> *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 4532, 19 de febrero de 1932, p. 4.

<sup>601</sup> *Recital de Arpa. Nicanor Zabaleta*, programa de mano, ... p. [1].

<sup>602</sup> [Rodolfo Halffter], “Nicanor Zabaleta en el teatro del Conservatorio”, *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 4553, 15 de marzo de 1932, p. 8.

<sup>603</sup> C. [A. M. Castell], “Nicanor Zabaleta y los alumnos del Conservatorio”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. [9094], 16 de marzo de 1932, p. 45.

<sup>604</sup> *Idem*

La información que publicó A. M. C. en el *ABC* y otro testimonio publicado en *Ritmo*,<sup>605</sup> dan cuenta de las simpatías que entre los jóvenes conservatorianos despertaba “la orientación moderna”<sup>606</sup> del repertorio de Zabaleta, sector en el cual “había el general deseo de dar a las ovaciones carácter de desagravio al joven maestro donostiarra”.<sup>607</sup> El éxito del concierto, en el que no participaron todos los catedráticos –apuntaba Carlos Bosch– “dio lugar a tristes consideraciones”.<sup>608</sup>

Todavía Zabaleta protestó ante el Ministerio de Instrucción Pública, pero el director de Bellas Artes, Domingo Barnes, recomendó que no se tomara “en consideración la mencionada protesta” y que se aprobaran las oposiciones.<sup>609</sup> La práctica del amiguismo había triunfado.

El que se le haya cerrado esta puerta, así como que los puestos de las principales orquestas estuvieran ocupados, fueron circunstancias afortunadas que hicieron que Zabaleta se decantara por la carrera de concertista.

---

<sup>605</sup> *Ritmo*, año IV, num. 52, 15 de marzo de 1932, p. 10.

<sup>606</sup> *Idem*.

<sup>607</sup> C. [A. M. Castell], “Nicanor Zabaleta y los alumnos del Conservatorio... p. 45.

<sup>608</sup> C. Bosch, “Concierto de Zabaleta en el teatro María Guerrero”, *El Imparcial*, año LXVII, núm. 22355, 16 de marzo de 1932, p. 4.

<sup>609</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 103, 12 de abril de 1932, p. 303.

### CAPÍTULO III

#### **Contribuciones iniciales de Nicanor Zabaleta al desarrollo y difusión del repertorio del arpa moderna (1927-1934).**

La irrupción de Nicanor Zabaleta en la escena musical española contribuyó de manera eficaz a que el arpa se posicionara como un instrumento solista. Como ya se ha señalado en los capítulos precedentes, hacía mucho tiempo que el arpa había estado casi olvidada por los compositores, quienes no veían en ella un medio adecuado para transmitir las nuevas propuestas musicales. Además, cuando Zabaleta hizo su aparición, el repertorio que ejecutaban los arpistas se limitaba a un anticuado conjunto de obras decimonónicas y en el imaginario colectivo español se le concebía como un artefacto cuya función era la de servir de entretenimiento para las señoritas, por lo que su marginación de la salas de concierto era casi total. Los esfuerzos por poner el arpa al día, que en contados países europeos realizaban compositores e intérpretes, señaladamente en Francia, no se veían reflejados al sur de los Pirineos.<sup>610</sup>

Con la llegada de Zabaleta la situación del arpa de pedales inició un proceso de cambios significativos. El rubro donde se vieron reflejadas algunas de sus contribuciones más importantes fue el del repertorio, cuya ampliación inició con el rescate de obras pretéritas y, sobre todo, por el encargo de nuevas obras. Al final de una carrera de más de sesenta años, fueron cuarenta compositores de Europa y América los que le dedicaron al arpista cincuenta y tres obras, la mayoría de ellas para arpa sola.<sup>611</sup>

De esta labor, cuya piedra de toque fue ofrecer una propuesta musical singular y novedosa, que de inmediato llamó la atención de la crítica, hallamos los primeros atisbos en el período

---

<sup>610</sup> Véase el capítulo I de esta tesis.

<sup>611</sup> *Obras dedicadas a Nicanor Zabaleta. Selección del repertorio de las partituras dedicadas a Zabaleta*, MS; Rudolf Frick, *op. cit.*, p. 33; E. Camacho, *op. cit.*, pp. 29, 56-75, 90-124.

del que se ocupa la presente investigación, que va de 1927 a 1934, cuando el arpista vasco comenzó a relacionarse con creadores musicales de la talla de Maurice Ravel y Manuel de Falla, y realizó sus primeras aportaciones al repertorio del arpa solista o en la música de cámara.

### **3.1 Los folletos promocionales, los programas de concierto y el repertorio de Zabaleta.**

Una vez finalizados sus estudios en París, el arpista buscó ser contratado para ofrecer recitales en España. Ésta fue una labor difícil, debido, sobre todo, a que desde hacía varias décadas el arpa había dejado de interesar a los compositores, al público, a la crítica y, por consiguiente, a los promotores de conciertos y empresarios musicales.

De esta situación nos da cuenta una breve carta de José Iturbi<sup>612</sup> dirigida a Ernesto de Quesada,<sup>613</sup> fundador de Conciertos Daniel,<sup>614</sup> en la que el pianista valenciano le pedía al empresario hacer todo lo que estuviera en sus manos para impulsar la carrera de Zabaleta.<sup>615</sup> En esta comunicación Iturbi afirmaba que el haber oído tocar al arpista había sido “una revelación” y le pedía apoyar al artista, cuyo caso no tenía precedentes, “a pesar de que al instrumento no hay ningún Todopoderoso que lo tome en serio, desde el punto de

---

<sup>612</sup> El pianista y director de orquesta valenciano José Iturbi (1895-1980) desarrolló en los primeros años de la década del siglo pasado una importante labor como concertista y recitalista en Francia y España. En 1929 se trasladó a Estados Unidos y en 1933 inició su carrera como director de orquesta en México. Entre 1934 y 1944 fue director titular de la *Rochester Philharmonic Orchestra*, posición desde la cual impulsó y promovió la carrera de distintos músicos ibéricos (véanse Antonio Fernández Cid, “Iturbi Bagüena, José”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 6, Madrid: SGAE: 2000, pp. 506-507).

<sup>613</sup> Ernesto de Quesada (1886-1973) fue un empresario artístico de origen cubano que dedicó a la representación de músicos de concierto que contribuyó “de modo notable a la divulgación de la música en España y en América Latina” (véanse Otto Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica*, México: Editorial Atlante, 1947, pp. 804-805; Ernesto de Quesada Jr., *Ernesto de Quesada, fundador de los Conciertos Daniel*, p. 13: <http://www.conciertosdaniel.com/Noticias/Ernesto%20De%20Quesada%20Lopez%20Chaves.pdf>)

<sup>614</sup> Fundada en Madrid en 1914, la Sociedad de Conciertos Daniel presentó en los países hispánicos a “los más grandes virtuosos del concierto y de la ópera” hasta por lo menos la década de los ochenta (véanse A. Fernández-Cid, *La música española del siglo XX*, Madrid: Fundación Juan March, 1973, p. 352; O. Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 804-805; E. de Quesada Jr., *op. cit.*, p. 2).

<sup>615</sup> E. de Quesada Jr., *op. cit.*, p. 13.

vista solista”.<sup>616</sup> Esta carta, fechada en abril de 1934, llama la atención no sólo por el reconocimiento explícito que Iturbi hacía de la mala reputación del arpa, sino porque previamente, en abril de 1933, a Zabaleta lo había contratado Conciertos Daniel para ofrecer un recital en Madrid.<sup>617</sup> Por lo visto, fue necesario insistir para que se le volviera a contratar.

Zabaleta luchó más de lo acostumbrado por muchos intérpretes para insertarse en el medio. Consciente del reto que tenía delante de sí, una de las estrategias de difusión que adoptó fue la elaboración de folletos promocionales en los que incluía el menú de obras que podía interpretar y una selección de fragmentos de críticas a sus conciertos en París y Madrid. Es de entenderse que con ello buscaba mostrar a los promotores la solidez, la amplitud y lo novedoso de su propuesta (imagen 20). Uno de los ejemplos de esta práctica lo representa el folleto *Nicanor Zabaleta Harpiste* [ca. 1933], en el que figuran un considerable número de compositores y obras (cuadro 2).

**Cuadro 2. Obras que aparecen en el folleto promocional de ca. 1933**

PAÍS	SIGLOS XVII y XVIII	SIGLO XX
ESPAÑA	Albéniz, Mateo (1755-1831) <i>Sonata en D mayor</i> Anglés, Rafael (1730-1816) <i>Sonata</i> Freixanet Josep (?) (c. 1730) <i>Sonata en A</i> Gallés, Josep (1761-1836) <i>Sonata no. 13 en do menor</i> Scarlatti, Giuseppe Domenico (1685-1757) <i>Bourrée</i> <i>Allemande</i> Soler, Antonio (1729-1783) <i>Sonata en A menor</i>	Albéniz, Isaac (1860-1909) <i>Primavera</i> <i>Córdoba</i> <i>Granada</i> <i>Torre Bermeja</i> <i>Mallorca</i> Padre Donostia (1886-1956) <i>3 Preludios vascos</i> <i>Minuet vasco</i> Granados, Enric (1867-1916) <i>Danzas IV, V y VII</i> Halffter Rodolfo (1900-1987) <i>Sonata</i> Pittaluga, Gustavo (1906-1975) <i>Danza</i>

<sup>616</sup> *Idem.*

<sup>617</sup> *Único concierto por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, programa de mano, 27 de abril de 1933, Teatro Español, Madrid: Conciertos Daniel.

		<p><i>Homenaje a Mateo Albéniz</i> Turina, Joaquín (1882-1949) <i>Tango</i> <i>Tocatta y fuga</i> <i>Danza ritual</i> <i>Danza de la seducción</i></p>
<b>FRANCIA</b>	<p>Couperin, François (1668-1733) <i>Soeur Monique</i> <i>Tic-toc-choc</i> Daquin, Louis-Claude (1694-1772) <i>Le Coucou</i> Loeillet, Jean-Baptiste (1680-1728) <i>Toccata</i> Rameau, Jean-Philippe (1683-1764) <i>Gavotte</i> <i>L'Égyptienne</i></p>	<p>Caplet, André (1878-1925) 2 <i>Divertissements</i> (1924; 1925) Debussy, Claude (1862-1918) <i>Danses</i> * <i>1er Arabesque</i> <i>Clair de lune</i> <i>La fille aux cheveux de lin</i> Fauré, Gabriel (1945-1924) <i>Impromptu</i> Grandjany, Marcel (1891-1975) <i>Rhapsodie</i> Nöel-Gallon, Gabbier (1891-1966) <i>Fantaisie</i> (1921) Migot, Georges (1891-1976) <i>Suite</i> * Pierné, Gabriel (1863-1937) <i>Concerstück</i> (1910) * <i>Impromptu-Caprice</i> (1900) Renié, Henriette (1875-1956) <i>Légende</i> Ravel, Maurice (1875-1937) <i>Introduction et Allegro</i>** Samuel-Rousseau, Marcel (1852-1955) <i>Variations Pastorales</i> (1917) Salzedo, Carlos (1885-1961) 3 <i>Préludes: Cortége</i> <i>La Dèdirade</i> <i>Tourbillon</i> Samazeuilh, Gustave (1877-1967) <i>Sérénade</i> (1925) Tailleferre, Germaine (1892-1983) <i>Concertino</i> (1926)** Tournier, Marcel (1879-1951) <i>Féerie (Prélude et danse)</i> (1912) ** <i>Jazz-Band</i> op. 33(1926) [<i>Dans</i>] <i>La Source [dans le bois]</i> (1922)</p>

		<i>Sonatine</i> [op. 30] (1924) <i>Thème et variations</i> (1913) <i>Images I</i> (1925) <i>Images III</i> (1930)
<b>ITALIA</b>	Cimarosa, Domenico (1749-1801) <i>Sonata</i> Corelli, Arcangelo (1653-1713) <i>Giga</i> Paradisi, Pietro Domenico (1707-1791) <i>Tocatta</i> Sammartini, Giovanni Battista (c. 1700-1775) <i>Sonata</i>	Respighi, Ottorino (1879-1936) <i>Siciliana</i> (1919) <i>Italiana</i> Perrachio, Luigi (1883-1966) <i>Gagliarda</i> (1926)
<b>ALEMANIA Y AUSTRIA</b>	Bach, Johann Sebastian (1685-1750) <i>Ménuet</i> <i>Bourrée</i> <i>4 Prèludes</i> <i>Prèambulum</i> Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788) <i>Sonata en sol mayor</i> Haydn, Franz Joseph (1732-1809) <i>Ménuet</i> <i>Tema y variaciones</i>	
<b>INGLATERRA Y RUSIA</b>		Goossens, Eugène (1893-1962) <i>Deux Ballades</i> Prokofiev, Serguei (1891-1953) <i>Prélude en do mayor no. 7 op. 12</i>

### 3.1.1 Obras para arpa sola.

Como puede observarse en el cuadro anterior, el listado promocional lo componían setenta y una obras para arpa sola y seis para arpa solista y orquesta, de cuarenta y un compositores de distintas épocas.<sup>618</sup> Es remarcable no sólo la abundancia de trabajos que componían su

<sup>618</sup> *Nicanor Zabaleta Harpiste*, [folleto promocional], [ca.1933], pp. [9 y 10].

\* Obras para arpa y orquesta.

\*\* Obras para arpa y conjunto de cámara.

oferta musical sino la ausencia de obras compuestas en el siglo XIX, período del cual el arpista vasco buscaba deslindarse. Sin embargo, más significativo resulta aún que, de todas estas obras para arpa sola, solamente veintiún fueran originalmente escritas para este instrumento, mientras que el resto lo constituían las composiciones para clavecín, clavicordio, fortepiano, piano y, en menor medida, guitarra, lo cual nos habla de la carencia de repertorio a la que el joven vasco se enfrentaba,<sup>619</sup> pero también de su lucha por lograr el reconocimiento del arpa como un instrumento “adulto”, capaz de abordar dicho repertorio.



Imagen 20. Folleto promocional *Nicanor Zabaleta Harpiste*, [ca.1933], portada.

Las obras del repertorio del arpista se pueden agrupar en dos grandes conjuntos: obras para instrumentos de teclado compuestas por autores franceses, italianos, españoles y alemanes de los siglos XVII al XVIII y obras de compositores contemporáneos. Considerando los

---

<sup>619</sup> Generalmente Zabaleta interpretaba estas piezas sin recurrir a una transcripción previa, lo que no representaba un problema para él, dado que –afirmaba el propio arpista– del inmenso repertorio existente para clavecín y piano, “sólo un porcentaje muy bajo no se puede adaptar” al arpa, por lo tanto lo tocaba “como está escrito” (véase P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 141).

derroteros que siguió el trabajo interpretativo de Zabaleta a lo largo de su carrera, este segundo grupo podemos dividirlo a su vez en:

obras de autores franceses de finales del siglo XIX y el siglo XX, incluidos las creaciones de los arpistas y compositores G. Pierné, H. Renié, M. Tournier, M. Grandjany y C. Salzedo;

obras de autores italianos, ingleses y rusos, como O. Respighi, E. Goossens y S. Prokófiev;

obras de compositores de la llamada Generación de los Maestros y del Grupo de los Ocho;

y,  
obras de compositores vascos contemporáneos de Zabaleta.

Sin duda fue la integración en sus programas de obras de los siglos XVII, XVIII y contemporáneas, lo que le valió a Zabaleta el consenso entre los críticos conservadores y vanguardistas. En 1929, después de su debut en Madrid,<sup>620</sup> Salazar escribió que “con examinar su programa basta para ver en él al artista culto que sabe buscar los nombres culminantes de Europa, sin necesidad de acudir al repertorio de la especialidad con triviales composiciones sin más mérito que el didáctico”.<sup>621</sup> En el mismo tenor, el conservador crítico del periódico *ABC* resaltaba “el valor de la literatura artística” ofrecida.<sup>622</sup>

Por otra parte, si comparamos la lista de obras del folleto con los programas de mano de los conciertos que ofreció el arpista entre 1927 y 1934, es notorio que de las obras para arpa sola anunciadas en ese folleto, las que efectivamente interpretaba se reducían a un número

---

<sup>620</sup> La primera parte del programa de este concierto la conformaron *Impromptu* de Fauré, *Bourrée* de Bach, *Siciliana* de Respighi, *Sonata* de Mateo Albéniz, *Sonatina* de Tournier, *Preludio* de Prokofieff, *Impromptu* de Roussel, *Jazz Band* de Tournier y *Divertimento* de Caplet. Con excepción de las composiciones de Respighi y Roussel, las otras obras eran primera audición en Madrid. En la segunda parte del programa, el arpista interpretó, en Madrid, por primera vez en su versión original, las *Danzas sacra y profana* (1904) de Debussy, que fueron muy aplaudidas, al igual que *Introducción y Allegro* (1905) de Ravel. Los *encores* en este concierto fueron *Dolor* del Padre Donostia y una *Danza* de Granados (véase [Salazar], “Nicanor Zabaleta”... p. 2).

<sup>621</sup> *Idem*.

<sup>622</sup> [Castell], “Un recital de arpa de Nicanor Zabaleta”, *ABC*, Madrid, año XXV, núm. [8211], 21 de abril de 1929, p. 59.

cercano a treinta y tres, y de estas solamente un tercio correspondían a obras escritas originalmente para el arpa (cuadro 3).<sup>623</sup>

**Cuadro 3. Obras interpretadas en los recitales de Zabaleta de 1927-1934.**

PAÍS	SIGLO XVIII	SIGLO XX
<b>ESPAÑA</b>	Albéniz, Mateo (1755-1831) <i>Sonata en D mayor</i> Gallés, Josep (1761-1836) <i>Sonata no. 13 en do menor</i> Scarlatti, G. Domenico (1685-1757) <i>Bourrée</i> <i>Allemande</i> Soler, Antonio (1729-1783) <i>Sonata en A menor</i>	Padre Donostia (1886-1956) <i>Oñazez (Dolor)</i> Granados, Enric (1867-1916) <i>Danzas IV y V</i> Pittaluga, Gustavo (1906-1975) <i>Danza</i> <i>Homenaje a Mateo Albéniz</i>
<b>FRANCIA</b>	Méhul, Étienne Nicolas (1763-1817) <i>Minuete</i>	Caplet, André (1878-1925) <i>2 Divertissements</i> Debussy, Claude (1862-1918) <i>1er Arabesque</i> <i>La fille aux cheveux de lin</i> Fauré, Gabriel (1845-1924) <i>Impromptu op. 86 (1904)</i> Grandjany Marcel (1891-1975) <i>Rhapsodie</i> Pierné, Gabriel (1863-1937) <i>Impromptu-Caprice (1900)</i> Renié, Henriette (1875-1956) <i>Lègende</i> Samuel-Rousseau, Marcel (1852-1955) <i>Variations Pastorales</i> Salzedo, Carlos (1885-1961) <i>3 Prèludes</i> Tournier, Marcel (1879-1951)

<sup>623</sup> *Luis Galve (piano) Nicanor Zabaleta (arpa)*, [programa de mano], Teatro de la Comedia, Madrid: Sociedad Filarmónica de Madrid, 24 de noviembre de 1930; *Recital de Arpa. Nicanor Zabaleta*, [programa de mano], Teatro del Conservatorio, Madrid: Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, 15 de marzo de 1932; *Gran concierto de Arpa por Nicanor Zabaleta*, [programa de mano], Teatro Gran Kursaal, San Sebastián: 12 de agosto de 1932; *Orquesta Sinfónica de Bilbao. Concierto*, [programa de mano], Sala de la Sociedad Filarmónica, Bilbao: Sociedad Filarmónica, 28 de marzo de 1933; *Concierto de arpa por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, [programa de mano], Teatro Círculo de las Artes, Lugo: 21 de abril de 1933; *Único concierto por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, [programa de mano], Teatro Español, Madrid: Conciertos Daniel, 27 de abril de 1933.

		<i>Jazz-Band</i> <i>La Source</i> <i>Sonatine</i> <i>Thème et variations</i> <i>Images I:</i> <i>Les enfants à la Crèche</i> <i>La Marchande</i> <i>Lolita la Danseuse</i>
<b>ITALIA</b>	Arc Corelli, Arcangelo (1653-1713) <i>Giga</i>	Respighi, Ottorino (1879-1936) <i>Siciliana</i>
<b>ALEMANIA Y AUSTRIA</b>	Bach, Johann Sebastian (1685-1750) <i>Ménuet</i> <i>Bourrée</i> <i>Preludio en sol</i> <i>Preludio en do</i> Haydn, Franz Joseph (1732-1809) <i>Ménuet</i> <i>Tema y variaciones</i>	
<b>INGLATERRA Y RUSIA</b>		Goossens, Eugène (1893-1962) <i>1 Ballade</i> Prokofiev, Serguei (1891-1953) <i>Preludio</i>

La revisión de los programas de mano también permite entender la manera en que Zabaleta ampliaba su repertorio, procurando la incorporación de nuevas obras de compositores españoles. Esta incorporación fue otra estrategia que utilizó el arpista en el proceso de profesionalización del arpa. Hasta ahora se han podido identificar un total de siete nuevas piezas que él introdujo a su repertorio en estos años (cuadro 4),<sup>624</sup> lo que sumaba un total de 39 obras. Las siete referidas no aparecen en el folleto antes mencionado, sino en los programas de mano de sus conciertos.

<sup>624</sup> *Recital de Arpa. Nicanor Zabaleta*, [programa de mano]...; *Gran concierto de Arpa por Nicanor Zabaleta*, [programa de mano]...; *Concierto de arpa por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, [programa de mano]...; *Único concierto por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, [programa de mano]...; S. Bacarisse, “Baltasar Samper en la Orquesta Filarmónica ... p. 8; “En el Kursaal. Zabaleta, el exquisito arpista, dio un concierto”, *La Voz de Guipúzcoa*, 16 de agosto de 1932, p. 16; *El Sol*, año XVII, núm. 4904, 30 de abril de 1933, p. 10.

**Cuadro 4. Nuevas obras de repertorio de Zabaleta incorporadas entre 1932 y 1934.**

PAÍS	SIGLO XVIII	SIGLO XX
ESPAÑA		Padre Donostia (1886-1956) <i>Improvisación</i> García de la Parra, Benito (1884-1953) <i>Canción</i> Falla, Manuel de (1876-1946) <i>La Vida Breve</i> Halffter, Ernesto (1905-1989) <i>Danza de la Pastora</i> Pittaluga, Gustavo (1906-1975) <i>Nocturno</i> Salazar, Adolfo (1890-1958) <i>Romancillo</i>
FRANCIA	Méhul, Étienne Nicolas (1763-1817) <i>Minuete</i>	

Llama una vez más la atención que de estas siete obras incorporadas, ninguna sea original para el arpa: el *Romancillo* de Salazar había sido escrito para guitarra y las demás para el piano, o bien eran obras orquestales transcritas para piano, como la *Danza de la pastora* y *La Vida Breve*. Además, como ya hicimos notar, salvo la pieza de Méhul las otras obras correspondían a compositores españoles con los que Zabaleta se relacionó en estos años y a quienes les pidió, no siempre con éxito, le escribieran nuevas obras para el arpa.<sup>625</sup> Con la incorporación de este repertorio el arpista buscaba por un lado poner su repertorio al día y al mismo tiempo tender puentes con los más importantes creadores musicales de su época para crear el repertorio que le permitiera validar el arpa a la par de otros instrumentos solistas.

Sin embargo, fue la inclusión de estas obras, sobre todo hacia 1932 y 1933, lo que comenzó a incomodar a la crítica más conservadora. Ejemplo de esto fue la nota que Castell publicó

<sup>625</sup> Véase el capítulo II de esta tesis.

sobre el concierto de despedida de Zabaleta. No obstante la brevedad del texto del crítico del *ABC*, éste se dio espacio para sacar a relucir su antagonismo hacia las obras con las que el arpista buscó revestir con “cierto tono de modernidad” al programa.<sup>626</sup> Aunque sin mencionarlos por su nombre, Castell se refirió a las obras de “algunos de nuestros compositores vanguardistas” (Pittaluga y Salazar), ninguna de las cuales –según la percepción del crítico– “entusiasmaron al público”. Para este crítico, habían sido las obras antiguas y las modernas de autores extranjeros las que le habían dado un “valor indiscutible al programa”.<sup>627</sup>

Llama también la atención el desconcierto que la ejecución de algunas obras de compositores modernos como Carlos Salzedo provocaron no ya en la crítica conservadora, sino precisamente en los críticos que se preciaban tener ideas modernistas. Tal es el caso de Rodolfo Halffter y Salvador Bacarisse, a quienes la interpretación de Zabaleta a los *Tres preludios* de Salzedo no les agradó.<sup>628</sup> Sobre la razón de su rechazo a esta obra Bacarisse anotó: “deseoso de mostrar nuevas posibilidades de su instrumento, [Salzedo] lo ha sometido a todo género de torturas, con gran complacencia de su auditorio, que pidió y obtuvo la repetición del primero” de los preludios.<sup>629</sup> Llama la atención que mientras el público se complacía escuchando el moderno “Cortejo” de Salzedo, los dos integrantes del vanguardista Grupo de los Ocho emitieran tales juicios.

Por otra parte, la decisión de asignar a los compositores vascos un apartado especial dentro del repertorio de Zabaleta, a pesar de que en esta época el número de esos trabajos fuese reducido, se debe a que la inclusión de este grupo de obras fue una constante en sus

---

<sup>626</sup> [Castell], “El artista Nicanor Zabaleta, en el Ateneo”, *ABC*, Madrid, año XXIX, núm. [sn], 13 de diciembre de 1933, p. 52.

<sup>627</sup> *Idem*.

<sup>628</sup> R. Halffter, “Nicanor Zabaleta”, *El Sol*, año XVI, núm. 4557, 19 de marzo de 1932, p. 3.

<sup>629</sup> S. Bacarisse, “Música: Baltasar Samper en la Orquesta Filarmónica ... p. 8.

recitales y sobre todo a que, con el tiempo, esta producción llegó a constituir una parte importante de las obras que le fueron dedicadas.<sup>630</sup> Ya en una temprana presentación de Zabaleta en mayo de 1928 en el auditorio del Antiguo Conservatorio de París, el arpista había interpretado *Oñazez (Dolor)*,<sup>631</sup> una conocida composición del P. Donostia, obra recurrente durante sus primeros años de recitales en Madrid.

El interés que la música española había despertado entre los compositores y el público europeos hacia finales del siglo XIX,<sup>632</sup> también se reflejó en el mundo del arpa, y hacia la tercera década del siglo XX, Grandjany transcribió para este instrumento algunas obras del repertorio español<sup>633</sup> al tiempo que la Unión Musical Española publicó las adaptaciones al arpa que Bruno Ginevra<sup>634</sup> había hecho de *Torre Bermeja* (1927) y *Malagueña* (1928) de Albéniz y de las *Danzas españolas* no. 5 (1928) y no. 7 (1927) de Granados.<sup>635</sup>

Zabaleta no se mantuvo al margen de este auge de lo español en la música, por lo que las obras como las danzas del catalán Enric Granados formaron parte de su recital parisino de 1929.<sup>636</sup> Estas obras, junto con las del P. Donostia y Pittaluga, también las incluyó en sus

---

<sup>630</sup> S. Echevarría, T. Garbizu, J. L. Iturralde, J. Madina e I. Maiztegui (autor argentino de origen vasco), fueron los compositores vascos que le dedicarían nueve de sus trabajos a Zabaleta (véase *Obras dedicadas a Nicanor Zabaleta...*; R. Frick, *op. cit.*, p. 33).

<sup>631</sup> M.B.R., “À travers les concerts”, *La Semaine à Paris*, año 8, núm. 311, 11-18/V/28, p. 54.

<sup>632</sup> Jorge de Persia, *Entorno a lo español en la música del siglo XX*, Granada: Diputación de Granada, 2003, pp. 23-43.

<sup>633</sup> Jeffrey Lee Parsons, *Marcel Grandjany's Harp Transcriptions and Editions*, ms, Texas Tech University, 2004, p. 317.

<sup>634</sup> Son pocas las referencias que sobre B. Ginevra hemos hallado. Sabemos que, además de las transcripciones de obras españolas para arpa, publicó en Italia, entre 1934 y 1936, una serie de textos de teoría e historia musical, además de *Figliuoli d'Italia*, un himno para canto y piano (véase <http://www.adamoli.org/libri/lilium/1934-1936/PAGE2575.HTM>).

<sup>635</sup> Judith Ortega (ed.), *op. cit.*, p. XXX.

<sup>636</sup> “Musique. Programmes”, *La Semaine à Paris*, año 9, núm. 347, 18-25 de enero de 1929, p. [85].

conciertos madrileños de 1929, 1930 y 1931, y, a partir de 1932, incorporó a su repertorio las obras ya mencionadas de Salazar, Falla, Ernesto Halffter y García de la Parra.<sup>637</sup>

Las sonatas deciochescas para tecla de Mateo Albéniz, del P. Antonio Soler, Freixanet y del P. Rafael Anglés, compositores pertenecientes a la escuela scarlattiana española, fueron otra de las fuentes con las que el arpista donostiarra conformó su propuesta musical, incluyendo las sonatas de Albéniz y Soler en sus conciertos<sup>638</sup> u ofreciendo interpretar las de Freixanet y Anglés.<sup>639</sup>

La influencia de Joaquín Nin Castellanos en el joven músico vasco, que se dio de manera personal<sup>640</sup> y a través de los trabajos musicológicos del cubano, fue determinante para que Zabaleta incluyera estas obras en su repertorio. Sabemos que estudió las transcripciones de *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols* (1926) y *Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols* (1928), publicados por Max Eschig,<sup>641</sup> y que eligió algunas de ellas para interpretarlas, como también lo hizo Grandjany. El interés que las investigaciones de Nin despertaron en el arpista se vería reflejado no sólo en su labor de intérprete, sino también en la realización de sus propias investigaciones en el campo de la musicología.

Estas obras también atraieron la atención de los críticos de entonces. Rodolfo Halffter comentó su ejecución, resaltando “la habilidad con que Zabaleta [había] transcrito para el arpa la música española del siglo XVIII, escrita originalmente para clavecín [...]”<sup>642</sup> y que “en el arpa, cuyo timbre se aproxima más al del clavecín que al de nuestros pianos

---

<sup>637</sup> En el folleto *Nicanor Zabaleta Harpiste*, figura una *Sonata* de R[odolfo] Halffter, que sin embargo, según la documentación disponible, no permite aseverar que haya sido interpretada en público por Zabaleta (véase *Nicanor Zabaleta Harpiste...* p. 9).

<sup>638</sup> Claro de Luna, “”Concierto del arpista Zabaleta en el Ateneo... p. 4.

<sup>639</sup> Ana Casanova, “Nin”, en E. Casares, *op. cit.*, vol. 7, 2000, p. 1040; J. Lee Parsons, *op. cit.*, p. 317.

<sup>640</sup> Recordemos que al finalizar la década de los años veinte Zabaleta y Nin coincidieron en París actuando incluso en un mismo concierto (véase Cap. II de esta tesis).

<sup>641</sup> *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*, París: Max Eschig, 1925; *Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols*, París: Max Eschig, 1928.

<sup>642</sup> R. Halffter, *ibid.*, p. 6).

modernos”, ese repertorio sonaba admirablemente.<sup>643</sup> La opinión de Halffter coincidió con la del guitarrista Sainz de la Maza, para quien la “sonata” de Albéniz tenía en este instrumento y a través del arte de Zabaleta la máxima intención expresiva.<sup>644</sup>

### 3.1.2 Obras para arpa y orquesta.

En lo que respecta a las obras para arpa y orquesta que Zabaleta promocionaba en el folleto *Nicanor Zabaleta Harpiste*, observamos algunas obras de cámara que, a falta de repertorio orquestal para el arpa acorde con sus inquietudes estéticas, ofrecía interpretar como solista de orquesta (cuadro 5).

**Cuadro 5. Obras para arpa y orquesta y para arpa y conjunto de cámara en el repertorio de Nicanor Zabaleta.**

<b>OBRAS PARA ARPA Y ORQUESTA</b>	<b>OBRAS PARA ARPA Y CONJUNTO DE CÁMARA</b>
Debussy, Claude (1862-1918) <i>Danzas sacra y profana</i> (1904)	Debussy, Claude (1862-1918) <i>Sonata para flauta, viola y arpa</i> (1915)
Migot, Georges (1891-1976) <i>Suite en concert pour harpe et orchestre</i> (1926)	Ravel, Maurice (1875-1937) <i>Introducción y Allegro</i> (1905)
Pierné, Gabriel (1863-1937) <i>Concerstück</i> (1910)	Tournier, Marcel (1879-1951) <i>Féerie (Prélude et danse)</i> (ca. 1912)
Tailleferre, Germaine (1892-1983) <i>Concertino</i> (1927)	

El lugar que en los años treinta ocupaban las obras para arpa y orquesta en el repertorio de Zabaleta era reducido. Si sumamos a esto las escasas oportunidades para presentarse como solista, podemos imaginarnos las dificultades a las que el arpista se enfrentaba. Esto también explica que de las seis obras que en esta época formaban parte de su repertorio, sólo haya podido interpretar ante el público español las dos de Debussy y el septeto de Ravel.

<sup>643</sup> *Idem.*

<sup>644</sup> R. Sainz de la Maza, *op. cit.*, p. 4.

### 3.1.3 Obras para música de cámara.

En la larga carrera de Zabaleta fueron contadas las ocasiones en que éste interpretó música de cámara. Sin embargo, sus contribuciones al repertorio camerístico del arpa fueron significativas.<sup>645</sup> El período antes citado fue uno de ellos; en él se plasmaron las primeras aportaciones del arpista en ese sentido.

En vista de lo infrecuentes que eran los recitales de arpa sola, desde sus primeros conciertos parisinos de 1927 y 1928 el joven donostiarra compartió sus presentaciones con intérpretes de otros instrumentos. Incluyó además algunas obras para arpa solista acompañada por un conjunto de cámara, tales como: las *Danzas sacra y profana* de Debussy, tocadas en la versión de cuarteto de cuerdas, la *Introducción y Allegro* de Ravel o la *Féerie* para arpa y cuarteto de cuerdas de Tournier.<sup>646</sup> De este último compositor también incluyó en sus programas la *Suite* op. 34 para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa.<sup>647</sup> Las obras de Debussy y Ravel el arpista las eligió para hacer sus primeras presentaciones con la Orquesta Sinfónica de San Sebastián (OSSS),<sup>648</sup> ejecutando en sus conciertos de agosto y septiembre de 1927 en los teatros donostiarras Victoria Eugenia y Príncipe, una versión de la obra de Ravel en la que sustituyó el cuarteto por una orquesta de cuerdas.<sup>649</sup> Un año después, en agosto de 1928, Zabaleta se presentó como solista de la misma orquesta en el Gran Casino de San Sebastián, para interpretar las *Danzas* de Debussy.<sup>650</sup> La decisión

---

<sup>645</sup> Aparte del trabajo realizado con el Trío de cámara y con conjuntos como los cuartetos Milanés y Rafael, y con el Sexteto de Unión Radio, en los años ochenta Zabaleta conformó un dúo con el guitarrista Narciso Yepes, agrupación para la escribieron obras originales Xavier Montsalvatge, Alan Hovhaness.

<sup>646</sup> *Le Guide du Concert*, núm. 30, 27 de abril de 1928, p. 886; año 15, núm. 15, 2 de enero de 1929, p. 421.

<sup>647</sup> “Musique. Programmes”, *La Semaine à Paris*, año 9, núm. 347, 18 de enero de 1929, p. [85].

<sup>648</sup> “Prosigue brillante la semana vasca”, *El País Vasco*, San Sebastián, año V, núm. 1385, 10 de septiembre de 1927, p. 3; “Gran Casino”, *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, año XXVI, núm. 8735, 10 de agosto de 1928, p. 3.

<sup>649</sup> *Boletín Musical*, Córdoba, año II, núm. 15, mayo de 1928, pp. 8-10.

<sup>650</sup> Luxhe Mendi, “En el Casino: concierto de arpa por Zabaleta”, *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, año XXVI, núm. 8737, 11 de agosto de 1928, p. 1.

tomada por Zabaleta se debía, como ya mencionamos, a la escasez de un repertorio moderno para arpa solista y orquesta. Como podemos ver, el músico vasco se adaptaba a las circunstancias y, ávido por ofrecer conciertos, ejecutaba estas dos obras acompañado indistintamente por una orquesta o por un grupo de música de cámara: en París se hacía acompañar las *Danzas*, originalmente escritas para arpa y orquesta de cuerdas de orquesta, con un cuarteto; en San Sebastián, donde tenía la oportunidad de presentarse como solista de la recientemente creada OSSS, interpretaba el septeto de Ravel con el acompañamiento de la orquesta de cuerda y no del cuarteto.

A estas dos obras, que formaron parte imprescindible del repertorio con el que se presentó Zabaleta durante toda su carrera, hay que agregar una obra esencial: la *Sonata* para flauta, viola y arpa de Debussy, que el arpista interpretó, al parecer por única vez, el 17 de febrero de 1932 en los estudios madrileños de Unión Radio.<sup>651</sup>

Durante el período estudiado en este trabajo, la labor camerística de Zabaleta se plasmó en numerosas actuaciones al lado de distintos ensambles musicales españoles; su contribución al desarrollo del repertorio de la música de cámara se hizo efectiva en la creación de nuevas obras para el *Trío de cámara* (conformado por flauta, violonchelo y arpa), trabajos a los que nos referiremos más adelante.

### **3.2 Obras compuestas para Zabaleta entre 1930 y 1934.**

A partir de 1930 y hasta 1934, le fueron compuestas a Zabaleta una obra para arpa sola y cuatro de música de cámara. Con el tiempo esta tendencia se revirtió y serían más las obras para arpa sola que le dedicarían al músico.

---

<sup>651</sup> *Luz*, año I, núm. 36, 17 de febrero de 1932, p. 13.

### 3.2.1 *Images para arpa sola op. 35 de Marcel Tournier.*

Estimular y despertar el interés de los compositores para que escribieran obras para arpa fue uno de los objetivos de Nicanor Zabaleta a lo largo de su carrera. Consciente de la necesidad de ampliar el repertorio de su instrumento para justificarse y establecerse él mismo, comenzó a acercarse a los creadores musicales, no siempre con éxito, sobre todo al principio de su carrera: ni de Falla ni Ravel respondieron a su invitación. A este último se lo propuso en 1932, luego del concierto homenaje en el Kursaal, luego del almuerzo que el Ateneo Guipuzcoano le ofreció al ilustre músico francés. En aquella ocasión el arpista le planteó a Ravel la composición de “un concierto grande para arpa”, pero en ese momento debía terminar el concierto para mano izquierda y le fue imposible hacerlo. Diría después Zabaleta, “quizás lo que descuidé fue el no ir con una oferta [monetaria]”.<sup>652</sup> El arpista aprendió entonces que generalmente había que pagar a los compositores por su trabajo. Sin embargo, creemos que hubo otras razones por las que estos creadores no escribieron trabajos para el arpista. Como es sabido, en estos años la producción de Falla fue prácticamente nula, además de que todos los días recibía encargos de todo tipo, que rara vez aceptaba.<sup>653</sup>

Para cuando hizo estas dos infructuosas peticiones, Zabaleta ya contaba con una obra para arpa sola dedicada a él: la tercera suite de *Images op. 35*,<sup>654</sup> compuesta y publicada por el

---

<sup>652</sup> P. Leñena Mendizabal, *op. cit.*, p. 139.

<sup>653</sup> Esta gestión ante de Falla no habría de sorprendernos, ya que Zabaleta seguramente estaba al tanto de que el compositor gaditano había utilizado el arpa en dos de sus obras de cámara: el *Soneto a Córdoba* para (1927) y *Psyché* (1924). Sobre comunicaciones ulteriores entre el músico vasco y de Falla no conocemos más datos, salvo que en el archivo Manuel de Falla de Granada se encuentra una tarjeta de presentación –de puño y letra de Zabaleta– con el nombre Marcel Tournier que incluye la dirección de éste en París. Es posible que ésta le haya sido entregada por Zabaleta al autor de *El amor brujo* durante el encuentro que el arpista tuvo con de Falla en 1932.

<sup>654</sup> Los tres movimientos que conforman la tercera suite de *Images* son: I. *Les anesses grisses sur la route d'El-Azib*; II *Danseuse à la fontaine d'Aïn-Draham*; y, *Soir de Fête à Sedjane*. Tanto los títulos como las sonoridades de estas piezas, que evocan las atmósferas del Levante., son un reflejo del interés que el compositor tuvo por el orientalismo (véase A. Gattlauer, *op. cit.*, pp. 626-628).

arpista y compositor Marcel Tournier en 1930, con motivo del debut de Zabaleta en París y de haber finalizado sus estudios con Tournier, tal como se mencionó en el segundo capítulo de esta tesis. Cabe hacer notar que esta primera obra dedicada al arpista vasco no fue escrita expresamente para él, como producto de un encargo, sino que le fue dedicada a iniciativa del propio compositor francés, quien buscaba estimular la carrera de su talentoso alumno.

Según el listado de obras de Tournier publicado por Anie Gattlauer, de los veinticinco trabajos para arpa sola, Tournier sólo dedicó las cuatro suites de *Images*: la primera a Micheline Kahn, la segunda a Henrik Boye, la tercera a Zabaleta y la cuarta a Mireille Flour.<sup>655</sup> Que Zabaleta figurara entre los destinatarios de las dedicatorias de Tournier nos habla del nivel artístico alcanzado por el músico vasco y del alto concepto que de él tenía su profesor.<sup>656</sup>

### **3.2.3 Obras compuestas para el Trío de cámara.**

Como hemos visto en el capítulo anterior, el interés por abrir espacios para presentarse, sumado a la relación musical que había establecido en París con el violonchelista donostiarra Santos Gandía y a la importancia que cobró en la España de los años treinta la música de cámara como expresión de nuevas ideas entre los compositores modernos, llevaron a Zabaleta y a Gandía a conformar, junto al flautista Manuel Garijo, el *Trío de cámara*. A partir de su primera presentación el 16 de marzo de 1932,<sup>657</sup> esta agrupación desarrolló una corta pero intensa labor artística que se prolongó hasta el 11 de abril del año

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>656</sup> Es interesante observar como a pesar de la admiración que Zabaleta sentía por su profesor, aquel supo construir una carrera muy distinta a la de su mentor. Marcel Tournier no gustaba de las piezas dieciochescas y apenas salía de París para ofrecer conciertos, el arpista vasco incorporó a su repertorio obras españolas de esa época y viajó por América, Europa y Asia ofreciendo conciertos.

<sup>657</sup> *Ondas*, año VIII, núm. 349, 12 de marzo de 1932, p. 14.

siguiente.<sup>658</sup> Durante este tiempo además de interpretar transcripciones del repertorio histórico y de estrenar trabajos modernos originales de compositores extranjeros, también animó a los compositores españoles de su generación a componer para él.

En su debut, realizado en Unión Radio en marzo de 1932, el *Trío* interpretó tres obras: *Sonata a tres (Adagio, Allegro, Sarabanda, Allegro Assai)* de Jean-Marie Leclair (1697-1764), en el que la parte escrita originalmente para el clavecín fue adaptada al arpa; el *Concert pour flûte, violoncelle et harpe (Prélude, Berceuse, Danse de la Noctuelle)* de Georges Migot; y *Tres piezas (Impromptu, Serenade, Divertissement)* de Eugene Goossens. Poco después pudieron agregar trabajos expresamente escritos para esta agrupación por Salvador Bacarisse, José María Franco, Juan José Mantecón y Gustavo Pittaluga (cuadro 6). No existe constancia, sin embargo, de que el trío de este último compositor haya sido estrenado.

**Cuadro 6. Repertorio del Trío de cámara.**

<b>OBRAS COMPUESTAS PARA EL ENSAMBLE</b>	<b>OTRAS OBRAS INTERPRETADAS POR EL ENSAMBLE</b>
Bacarisse, Salvador (1898-1963) <i>Sonata en trío</i> (1932)	Leclair, Jean-Marie (1697-1764) <i>Sonata a tres</i>
Franco, José María (1894-1971) <i>Tres piezas</i> (1932)	Migot, Georges (1891-1976) <i>Concert pour flûte, violoncelle et harpe</i> (1929)
Mantecón, Juan José (1895-1964) <i>Nocturno galante</i> (1932)	Goossens, Eugène (1893-1962) <i>Suite</i> (?)
Pittaluga, Gustavo (1906-1975) <i>Trío para arpa, flauta y violonchelo</i> (1932)	

A partir de la lista de obras que interpretaba Zabaleta de 1929 a 1933 en España, podemos ver que ya en los primeros años de su carrera la propuesta musical del arpista era no sólo intensa sino original. Esto se refleja tanto en su actividad como recitalista, con la

<sup>658</sup> *Ondas*, año IX, núm. 405, 8 de abril de 1933, p. 13.

interpretación de obras de cámara, en su reducida pero contundente actividad como solista y, de manera muy especial, en la variedad de las obras que presentaba.

De este último punto, queremos resaltar que las pautas establecidas por Zabaleta en la conformación de sus programas, con obras de épocas muy distintas y distantes, nos permite identificar con precisión los puntos de interés que en materia musical tenía el arpista y que desarrollaría durante su carrera. Es decir, aquí encontramos los gérmenes de sus aportaciones a la renovación del repertorio del arpa.

En los años treinta, salvo Grandjany, ningún otro arpista podía mostrar en sus programas el número de obras y la variedad de estilos que Zabaleta incluía. Hasta la fecha ningún otro arpista puede sumar a su currículum tal cantidad de obras originales escritas y dedicadas.<sup>659</sup>

---

<sup>659</sup> Los compositores que integran la lista de quienes le dedicaron obras a Nicanor Zabaleta son: Altmann, R. Amengual, S. Bacarisse, H. Baumann, J.-M. Damase, S. Echevarría, F. Farkas, J. Fischer, T. Garbizu, L. Gianneo, P. Glanville-Hicks, A. Hovhaness, J. L. Iturralde, E. Krenek, A. Lauro, J. V. Lecuna, J. Lessard, J. Madina, I. Maiztegui, A. Mejía, D. Milhaud, M. Moleiro, X. Montsalvatge, S. Moreno, S. Natra, D. Owens, M. Palau, I. Patachich, W. Piston, G. Pittaluga, S. Ranieri, J. Rodrigo, G. Tailleferre, J. Tal, A. Tansman, M. Tournier, S. Velasco-Llanos, H. Villa-Lobos (véanse *Obras dedicadas a Nicanor Zabaleta. Selección ...*; R. Frick, *op. cit.*, p. 33; E. Camacho, *op. cit.*, pp. 29, 56-75, 90-124).

## CONCLUSIONES

El estudio de los documentos relacionados con la situación del arpa de pedales en los escenarios europeos hasta mediados de la década de los veinte del siglo pasado y el papel jugado por Nicanor Zabaleta en el desarrollo de dicho instrumento entre 1927 y 1934, ha permitido generar y sistematizar nuevo conocimiento en torno a estos temas.

En la primera parte del presente trabajo se mostraron cuáles fueron las vías del desarrollo del arpa en Europa a partir de su invención a mediados del siglo XVIII, y se ha hecho énfasis en las cuestiones relacionadas con la construcción, la labor de los intérpretes, la integración de repertorios, los ámbitos de ejecución y difusión del instrumento. En relación con el desarrollo del arpa en España, se identificaron los factores que llevaron a que este instrumento se encontrara a inicios del siglo XX en un estado de devaluación artística y marginado de las propuestas musicales de avanzada, factores que mantenían al arpa, como en su momento expresara Gustavo Adolfo Becquer, en un rincón oscuro, “silenciosa y cubierta de polvo”

A partir del análisis e interpretación del material recopilado, se pudo ver la importancia que tuvo el arpista vasco para desbrozar el camino que permitió hacer del arpa un instrumento solista. Con base en las fuentes de la época se ha podido probar que como intérprete y figura artística Zabaleta contribuyó a la renovación del repertorio y propició la resignificación y revaloración social del arpa, insertándola en el panorama cultural de la España de la Generación del 27.

A la luz de la información extraída de fuentes primarias y fehacientes, se ha revelado la importancia que para la carrera musical de Zabaleta tuvo la formación humanística recibida y las relaciones que estableció con los círculos intelectuales vascos y españoles de la época.

Fuentes inéditas han permitido reconocer no sólo la honda huella dejada por el músico vasco y su arpa en personalidades como Maurice Ravel, Adolfo Salazar, Joaquín Nin, Federico García Lorca, José Bergamín y Rafael Alberti, sino también conocer la influencia que ellos y otros miembros de las generaciones del 27 y del 98 ejercieron en la carrera del arpista, permitiéndole plantear y enriquecer una propuesta artística novedosa.

Por otra parte, la información reunida también ha permitido saber del interés de Nicanor Zabaleta por involucrar, aunque no siempre con éxito, a los compositores en la creación de nuevas obras para el arpa. En esta labor, como lo demuestran los datos recabados, se involucraron algunos de los jóvenes españoles pertenecientes a la nueva generación, no así los creadores ya consagrados.

De igual manera, el análisis de la información proporcionada por los documentos de la época, permitió percatarse de que las búsquedas y la visión novedosa del arpista no siempre tuvieron resultados positivos inmediatos. Sin embargo, no se desalentó y continuó con su labor.

Entre las conclusiones más importantes a las que arribó este trabajo se encuentran:

- Hasta la segunda década del siglo XX el arpa era no era considerada un instrumento solista y carecía de un repertorio moderno que concitara el interés del público;
- El menosprecio artístico y poca valoración social del arpa comenzaron a revertirse con la irrupción de Nicanor Zabaleta en los escenarios musicales españoles;
- Para lograr cambiar la desfavorable situación de su instrumento y abrirle espacios en los que hasta entonces no había tenido cabida, Zabaleta no limitó su labor a la actividad concertista, sino que cuidadosamente construyó una imagen moderna para el arpa.

El trabajo dedicado a la recopilación y a una cuidadosa interpretación de la información inédita de la vida y de la obra del arpista vasco, ha permitido demostrar contundentemente que, por sus aportaciones a la difusión del instrumento y su labor por situar al arpa en escenarios que hasta entonces le eran vedados, la historia del arpa de pedales tiene y un antes y un después de Nicanor Zabaleta.

## BIBLIOGRAFÍA

ACKER, Yolanda, *Música y danza en el Diario de Madrid (1758–1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.

AGUIRRE, José Miguel y José Guimón Ugartechea, *Vida y obra de Julián de Ajuriaguerra*, Madrid: Aran Ediciones, 1992.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, “Lerate, Agustín M. de”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid: SGAE, 2000, p. 885.

ANDERSON, Andrew A., y Christopher Maurer (eds.), *Epistolario completo. Federico García Lorca*, Madrid: Cátedra, 1997.

ANSORENA MIRANDA, José Luis, *Aita Donostia. P. José Antonio de San Sebastián. José Gonzalo Zulaica Arregui*, San Sebastián: Fundación Kutxa, 1999.

ARCE, Julio, *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid: ICCMU, 2008.

AVIÑO A PÉREZ, Xosé, “Ballcells Rosa”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 2, 1999, p. 88.

BERNÍ S, Dolores de, *Método de Arpa*, Madrid: Benito Zozaya, 1878.

BLONDEL, Alfred, “La harpe et sa facture”, en Lionel de la Laurence (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, t. II, París: Librairie Delagrave, 1925, pp. 1928-134.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Harp. V. 5 Multi-Rank Harps in Europe outside Spain”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 902-908.

\_\_\_\_\_, “Arpa. 4. España. Períodos Rococó y Clásico”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 1, 1999, pp. 714–716.

CALVO–MANZANO, Ma. Rosa, “Bach Baixeras, Lea”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 2, 1999, p. 24.

\_\_\_\_\_, “Bernís de Bermúdez, Dolores”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 2, 1999, p. 409.

\_\_\_\_\_, “Bosch Pagés, Luisa”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 2, 1999, p. 653.

\_\_\_\_\_, “Cerdá Bosch, Clotilde [Esmeralda Cervantes]”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 3, 1999, pp. 485-486.

\_\_\_\_\_, “Jardín Josefa”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 6, 2000, p. 554.

\_\_\_\_\_, “Tormo Vicenta”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 10, 2002, pp. 368-369.

\_\_\_\_\_, “Tormo Petra”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 10, 2002, p. 368.

CAMACHO, Edmundo, E. Camacho, *Los itinerarios de Nicanor Zabaleta en México*, ms, UNAM, 2005.

\_\_\_\_\_, *Notas al programa*, ms, UNAM, 2006.

CASARES RODICIO, Emilio, “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y E. Casares Rodicio (coords.), *España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, vol. 2, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 261-322.

\_\_\_\_\_, “Crítica musical”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 4, 1999, pp. 180-181.

\_\_\_\_\_, “Introducción”, en M. Nagore Ferrer *et al.* (eds.), *Música y Cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 21 y 22.

CASANOVA, Ana, “Nin”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 7, 2000, p. 1040.

CHEN, Lee-Fei, *The Emergence of the Double-Action Harp as the Standart Instrument: Pleyel's Chromatic Harp and Erard's Double-Action Harp*, ms, Universidad de Miami, 2008.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Porrúa: México, 1995.

DROYSEN-REBER, Dagmar *et al.*, *Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums*, Berlín: Staatliches Institut für Musikforschung, 1999.

FERNÁNDEZ CID, Antonio, “Iturbi Bagüena, José”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 6, Madrid: SGAE: 2000, pp. 506-507.

\_\_\_\_\_, *La música española del siglo XX*, Madrid: Fundación Juan March, 1973.

FÉTIS, Francois–Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vols. 1-6, París: Librairie de Firmin–Didot, 1873–1889.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., “La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República”, en María Nagore Ferrer *et al.* (eds.), Madrid: ICCMU, *20 Música y Cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid: ICCMU, 2009, pp. 39-47.

GATTLAUER, Anie, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, París: CNRS Éditions, 2003.

GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Madrid, Plaza & Janés, 1998.

GOSALVEZ LARA, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras* Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

GRIFFITHS, Ann, notas para *Mozart: Konzert für Flöte un Harfe. Reinecke: Herfenkonzert*.] *Rodrigo: Concierto Serenata*, Nicanor Zabaleta, arpa; Radio-Symphonie-Rochester Berlin; Ernst Märzendorfer, director. Hamburg, DGG/Universal/463 648-2, 2001, Disco Compacto.

GUERRERO BRICEÑO, Fernando, *El Arpa en Venezuela*, Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas, Colección Rescate No. 27, 1999.

GUILLÓN, Ricardo, *El último Juan Ramón Jiménez: así se fueron los años*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2006.

HASSELMANS, Alphonse, “La harpe et sa technique”, en Lionel de la Laurence (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, t. II, París: Librairie Delagrave, 1925, pp. 1935-1941.

LANZA, Andrea, “Arpa. IV. La musica per arpa e i solisti”, en Alberto Basso (dir.), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il léxico*, vol. I, Turín: Unione Tipografica–Editrice Torinese, 1983, pp. 173-176.

LAWSON, A., “Prumier, Antoine C.”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 20, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 447.

LYON, Gustave, “La harpe chromatique et sa facture”, en Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 2, París: Librairie Delagrave, 1925, pp.1942–1967.

MAYER-SERRA, Otto, *Música y Músicos de Latinoamérica*, México: Editorial Atlante, t. I, 1947.

MEJÍA RUIZ, Carmen (dir.), en *Dos vidas y un exilio: Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Estudio y antología*, Madrid: Editorial Complutense/Xunta de Galicia, 2011.

MINA, Javier, *El Ateneo Guipuzcoana: una historia cultural de San Sebastián entre 1870 y 2005*, San Sebastián: Txertoa, 2008.

NAGORE FERRER, María, “La realidad musical vasca en el período de entreguerras”, en Javier Suárez-Pajares (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 135-163.

ONDARRA, Lorenzo, “San Sebastián, José Antonio de [José Gonzalo Zualaika y Arregui, padre Donostia]”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, t. 9, 2009, p. 657.

PALACIOS NIETO, María, *El Grupo de los Ocho y la música en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (1923–1931)*, ms, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

PÂRIS, Alain, *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Turner, 1985.

PARSONS, Jeffrey Lee, *Marcel Grandjany’s Harp Transcriptions and Editions*, ms, Texas Tech University, 2004.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, “Roalds, Teresa”, en Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 9, 2002, p. 232.

PERSIA, Jorge de, *Entorno a lo español en la música del siglo XX*, Granada: Diputación de Granada, 2003.

PRIETO, Laura, *Catálogo de obras de Juan José Mantecón (1895-1964)*, Madrid, ms, 2004.

ORTEGA, Judith *et al.*, *Archivo histórico de la Unión Musical Española*, Madrid: SGAE-ICCMU, 2000.

ROMMER, Joan *et al.*, “Harp. V. 1 Europe and the Americas”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 896-899.

RENSCH, Roslyn, *Harps and Harpist*, Bloomington: Indiana University Press, 2007.

RIEZU, Jorge. (comp.), *Obras Completas del P. Donostia*, Bilbao: Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, 9 vols, 1983.

RODRÍGUEZ RÍOS, Lizary, *Twentieth Century Spanish Composers for the Harp: A Study of Spanish Folk elements in Selected Solo Harp Works of Jesús Guridi, Gerardo Gombau and Victorino Echevarría*, ms, Universidad de Arizona, 2004.

RUIZ SALVADOR, Antonio, *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia: Fernando Torres, 1979, p. 265.

SALVI, Roberta, “L’arpa a Parigi prima de la Rivoluzione”, en Mirella Vita (ed.), *De la harpe. Un secolo di arpe d’oro*, Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 1995, pp. 5-9.

SILES, Jaime (ed.), *Rafael Alberti. Antología poética*, “Colección Austral”, Madrid: Espasa Calpe, 2003.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

SUÁREZ-PAJARES, Javier, (ed.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 9-17.

TATO Y AMAT, Miguel, *La Banda Municipal de Música*, Madrid: Imprenta Henche, 1929.

TINNELL, Roger D., *Federico García Lorca y la música*, 2ª ed., Madrid: Fundación Juan March–Fundación Federico García Lorca, 1998.

VANNES, René, *Essai d’un Dictionnaire Universal des Luthiers*, París: Librairie Fischbacher, 1932.

VITA, Mirella, *L’arpa. Profilo storico e repertorio*, Udine: Pizzicato Edizioni Musicali, 1991.

ZINGEL, Hans, “Vernier, Jean–Aimé”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 26, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 485.

## HEMEROGRAFÍA

ABC, Madrid:

año XXIV, núm. 8086, 27 de noviembre de 1928, p. 27.

año XXV, núm. 8144, 2 de febrero de 1929, p. 37.

año XXV, núm. 8176, 12 de marzo de 1929, p. 27.

año XXVII, núm. 8843, 29 de abril de 1931, p. 34.

año XXIX, núm. [sn], 21 de abril de 1933, p. 42.

AGUIRRE, Juan, “San Sebastián”, *Ritmo*, Madrid, año III, núm. 41, 1 de octubre de 1931, p. 16.

*Alrededor del Mundo*, Madrid, núm. 230, 9 de octubre de 1903, pp. 295–296.

ARAGONÉS, Crescencio, “Entrevistas de Ritmo. Hablando con el maestro Villa”, *Ritmo*, año I, núm. 1, 1º de noviembre de 1929, p. 8.

ARANA–SAVARIAN, Ma. Elena, “Entrevista con Nicanor Zabaleta”, *El Arpa*, Valencia, núm. 1, 1990, p. 10.

AUDRAIN, J., “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 94, núm. 50, 9 de diciembre de 1932, p. 506.

BACARISSE, Salvador, “Baltasar Samper en la Orquesta Filarmónica y Nicanor Zabaleta en el Conservatorio”, *Luz*, año I, núm. 61, 17 de marzo de 1932, p. 8.

\_\_\_\_\_, “Los conciertos de la semana”, *Luz*, Madrid, año I, núm. 92, 28 de abril de 1932, p. 8.

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta”, *Luz*, año II, núm. 410, 28 de abril de 1933, p. 8.

\_\_\_\_\_, “Otros conciertos”, *Luz*, año II, núm. 611, 20 de diciembre de 1933, p. 6.

BARROSO, Mateo Hernández, “Nicanor Zabaleta”, Madrid, *La Libertad*, año XI, núm. 2829, 13 de abril de 1929, p. 8.

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta y el cuarteto Milanés”, Madrid, *La Libertad*, año XI, núm. 2838, 24 de abril de 1929, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Enrique Aroca y el Conservatorio de Música de Madrid”, *La Libertad*, año XII, núm. 3165, 10 de mayo de 1930, p. 10.

\_\_\_\_\_, “El Trío Anaya en el Lyceum Club. Nicanor Zabaleta”, Madrid, *La Libertad*, año XII, núm. 3187, 5 de junio de 1930, p. [10].

\_\_\_\_\_, “Orquesta Filarmónica”, *La Libertad*, Madrid, año XIII, núm. 3431, 19 de marzo de 1931, p. [9].

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta”, *La Libertad*, año XV, núm. 4092, 30 de abril de 1933, p. 8.

BERGAMÍN, José, “Oyendo tocar a Zabaleta. Lozanía del arpa”, *México en la cultura*, supl. de *Novedades*, México, 14 de octubre de 1951, pp. 2 y 3.

BLASCO, Eusebio, “La ciudad del ruido”, *Blanco y Negro*, Madrid, núm. 395, 26 de noviembre de 1898, pp. [16 y 17].

*Boletín Musical*, Córdoba, año II, núm. 15, mayo de 1928, pp. 9 y 10.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Les relations entre Paris et Madrid dans le domaine des instruments à cordes: 1800–1850”, *Musique. Images. Instruments*, núm. 1, 1995, pp. 85-97.

\_\_\_\_\_, “Erard en Espagne et au Portugal”, *Harpa*, núm. 18, 1995, pp. 30–32.

BOSCH, Carlos, “Sociedad Internacional de Cámara”, *El Imparcial*, Madrid, año LXII, núm. 21230, 23 de mayo de 1928, p. 3.

\_\_\_\_\_, “El cuarteto milanés y el arpista Nicanor Zabaleta”, *El Imparcial*, Madrid, año LXIV, núm. 21520, 26 de abril de 1929, p. 8.

\_\_\_\_\_, “Una aclaración. Acerca de las oposiciones de piano”, *El Imparcial*, año LXV, núm. 21837, 13 de mayo de 1930, p. 33.

\_\_\_\_\_, “Luis Galve y Nicanor Zabaleta en la Sociedad Filarmónica”, *El imparcial*, año LXV, núm. 21996, 26 de noviembre de 1930, p. 5.

“El arpista Nicanor Zabaleta”, *El Imparcial*, Madrid, año LXVI, núm. 22153, 1 de julio de 1931, p. 6

\_\_\_\_\_, “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, año LXVI, núm. 22223, 27 de septiembre de 1931, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Concierto de Zabaleta en el teatro María Guerrero”, *El Imparcial*, año LXVII, núm. 22355, 16 de marzo de 1932, p. 4.

BOSCH I PAGÉS, Luisa, “Extranjero. Suiza”, *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, año II, núm. 6, 15 de enero de 1930, p. 20.

\_\_\_\_\_, “El arpa a través de los tiempos”, *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, año III, núm. 34, 15 de junio de 1931, p. 5.

BREZO, Juan del, “Nicanor Zabaleta”, *La Voz*, Madrid, año XI, núm. 2943, 4 de junio de 1930, p. 6.

\_\_\_\_\_, “Concierto de la Orquesta Filarmónica”, *La Voz*, Madrid, año XII, núm. 3190, 19 de marzo de 1931, p. 6

CALVO, Manuel, *Ideal para violoncello y arpa*, *Música*, Madrid, año I, núm. 12, 15 de junio de 1917, pp. 7-9.

CASTELL, Ángel María, “Un recital de arpa de Nicanor Zabaleta”, *ABC*, Madrid, año XXV, núm. [8211], 21 de abril de 1929, p. 59.

\_\_\_\_\_, “El arpista Nicanor Zabaleta, en la radio”, *ABC*, Madrid, año XXVI, núm. 8561, 4 de abril de 1930, p. 43.

\_\_\_\_\_, “El arpista Nicanor Zabaleta, en la Radio”, *ABC*, Madrid, año XXVI, núm. 8561, 4 de junio de 1930, p. 43.

“Informaciones Musicales. Los conciertos de la Orquesta Filarmónica”, *ABC*, Madrid, año XXVII, núm. 8808, 19 de marzo de 1931, p. 52.

\_\_\_\_\_, “Los conciertos en la Protección al Trabajo de la Mujer”, *ABC*, Madrid, año XXVII, núm. 8845, 2 de mayo de 1931, p. 46.

\_\_\_\_\_, “Los conciertos de la Asociación de Cultura Musical”, *ABC*, Madrid, año XXVII, núm. 8952, 29 de septiembre de 1931, p. 44.

\_\_\_\_\_, “Conciertos y concertistas”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. [9073], 20 de febrero de 1932, p. 48.

\_\_\_\_\_, “Concierto en la Protección al Trabajo de la Mujer”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9080, 2 de marzo de 1932, p. 43.

\_\_\_\_\_, “Concierto en la Protección al Trabajo de la Mujer”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9082, 4 de marzo de 1932, pp. 43 y 44.

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta y los alumnos del Conservatorio”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. [9094], 16 de marzo de 1932, p. 45.

\_\_\_\_\_, “Conciertos y concertistas”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9095, 17 de marzo de 1932, p. 45.

\_\_\_\_\_, “Banda Municipal”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9102, 25 de marzo de 1932, p. 41.

\_\_\_\_\_, “Los conciertos de la Banda Municipal”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9105, 29 de marzo de 1932, p. 49

\_\_\_\_\_, “Los conciertos de la Banda Municipal”, *ABC*, Madrid, año XXVIII, núm. 9129, 26 de abril de 1932, p. 45

\_\_\_\_\_, “El arpista Nicanor Zabaleta”, *ABC*, Madrid, año XXIX, núm. [sn], 26 de abril de 1933, p. 46.

\_\_\_\_\_, “El artista Nicanor Zabaleta, en el Ateneo”, *ABC*, Madrid, año XXIX, núm. [sn], 13 de diciembre de 1933, p. 52.

CASTRO, Adolfo de, “El arpa”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año XXIII, núm. XXXI, 23 de agosto de 1879, p. 111.

CERVANTES, Esmeralda, “El arpa y sus leyendas”, *Album de Damas*, México, año 1, núm. 10. 15 de mayo de 1907, pp. 16 y 17.

CHAMBERET S. de, *et al*, “Hasselmans évoque par ses élèves”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, París, año 8, otoño, 1970, p. 25.

*El Clamor Público*, Madrid:

núm. 2313, 17 de enero de 1852, p. 3.

núm. 1000, 29 de noviembre de 1863, p. 1.

2ª época, núm. 817, 19 de abril de 1865, p. 2.

CLARO DE LUNA, “El festival Ravel: en el Kursaal”, *El Día*, San Sebastián, año III, núm. 647, 31 de agosto de 1932, p. 3.

\_\_\_\_\_, “En el Ateneo. Concierto del arpista Zabaleta”, *El Día*, San Sebastián, año V, núm. 1056, 17 de enero de 1934, p. 4.

COLLET Henri, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 91, núm. 20, 17 de mayo de 1929, p. 227.

\_\_\_\_\_, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 92, núm. 28, 11 de julio de 1930, p. 318.

\_\_\_\_\_, “Le mouvement musical en Province”, *Le Ménestrel*, París, año 92, núm. 41, 10 de octubre de 1930, p. 425

\_\_\_\_\_, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 92, núm. 46, 14 de noviembre de 1930, p. 486.

\_\_\_\_\_, “Espagne”, *Le Ménestrel*, París, año 93, núm. 45, 6 de noviembre de 1931, p. 470.

\_\_\_\_\_, *Le Ménestrel*, París, año 94, núm. 11, 11 de marzo de 1932, p. 121.

*La Correspondencia de España*, Madrid:

año XVIII, núm. 2598, 28 de junio de 1865, p. 4.

año XXXIV, núm. 9119, 11 de marzo de 1883, p. 2.

año XXXIV, núm. 9920, 1º de junio de 1883, p. 3.

año XLIII, núm. 12361, 5 de noviembre de 1892, p. 2.

año LXV, núm. 20543, 11 de mayo de 1914, p. 6.

*La Correspondencia Militar*, Madrid, año XXXI, núm. 8872, 6 de febrero de 1907, p. [3].

*Le Courrier Musical et Théâtral*, París:

año 30, núm. 8, 15 de junio de 1928, p. 418.

año 31, núm. 2, 15 de enero de 1929, p. 42.

año 31, número 4, 15 de febrero de 1929, p. 104.

París, año 31, núm. 7, 1 de abril de 1929, p. 230.

*Crónica Científica y Literaria*, Madrid, núm. 22, 13 de junio de 1817, p. [3].

*El Día*, San Sebastián:

año III, núm. 630, 11 de agosto de 1932, pp. 7 y 8.

año III, núm. 631, 12 de agosto de 1932, p. 8.

año III, núm. 646, 30 de agosto de 1932, p. 3.

*Diario de Avisos de Madrid*, Madrid:

núm. 71, 12 de marzo de 1789, p. 284.

núm. 74, 14 de marzo de 1789, p. 292.

núm. 75, 15 de marzo de 1792, p. 326.

núm. 66, 7 de marzo de 1797, p. 272.

núm. 95, 5 de abril de 1797, p. 392.

núm. 234, 22 de agosto de 1797, p. 1004.

núm. 248, 5 de septiembre de 1797, p. 1060.

núm. 55, 25 de febrero de 1798, p. 224.

núm. 60, 1 de marzo de 1798, p. 140.

núm. 63, 4 de marzo de 1798, p. 152.

núm. 114, 24 de abril de 1798, p. 456.

núm. 170, 9 de junio de 1806, p. 699.

núm. 222, 11 de agosto de 1817, p. 195.

núm. 223, 12 de agosto de 1817, p. 195.

núm. 17, 17 de enero de 1822, p. 75.

núm. 73, 14 de marzo de 1829, p. 292.  
núm. 220, 8 de agosto de 1829, p. 880.  
núm. 234, 22 de agosto de 1829, p. 936.  
núm. 262, 19 de septiembre de 1829, p. 1048.  
núm. 309, 4 de noviembre de 1829, p. 1236.  
núm. 21, 21 de enero de 1830, p. 34.  
núm. 25, 25 de enero de 1830, p. 100.  
núm. 48, 12 de febrero de 1830, p. 191.  
núm. 292, 19 de octubre de 1830, p. 100.  
núm. 69, 10 de marzo de 1831, p. 276.  
núm. 78, 19 de marzo de 1831, p. 31.  
núm. 208, 26 de julio de 1832, p. 878.  
núm. 251, 7 de septiembre de 1832, p. 1054.  
núm. 10063, 2 de junio de 1838, p. 4.

*Diario de Madrid*, Madrid:

núm. 71, 12 de marzo de 1789, p. 284 y 292.  
núm. 75, 15 de marzo de 1792, p. 326.  
núm. 54, 23 de febrero de 1796, p. 216.  
núm. 66, 7 de marzo de 1797, p. 272.  
núm. 55, 25 de febrero de 1798, p. 224.  
núm. 168, 15 de junio de 1805.  
núm. 200, 17 de julio de 1805, p. 68.  
núm. 234, 18 de noviembre de 1805, p. 569.  
núm. 170, 9 de junio de 1806, p. 699.  
núm. 81, 22 de marzo de 1811, p. 327.  
núm. 28, 28 de abril de 1825, p. 119.  
núm. 120, 3 de abril de 1827, p. 480.  
núm. 2350, 15 de diciembre de 1828, p. 1399.  
núm. 309, 4 de febrero de 1836, p. 3.

DIEGO, Gerardo, "Tres intérpretes españoles", *El Imparcial*, año LXIX, núm. 23056, 30 de abril de 1933, p. 5.

ELEMA, *La Tarde*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

*La Época*, Madrid:

año XVII, núm 5230, 18 de marzo de 1865, p. 3.  
año XVIII, núm. 5576, 6 de abril de 1866, p. 4.  
año XXIX, núm. 8973, 8 de junio de 1877, p. 3.  
año XLIX, núm. 16848, 30 de abril de 1897, p. 3.  
año LXXII, núm. 25174, 31 de diciembre de 1920, p. 2.  
año LXXV, núm. 26026, 29 de mayo de 1923, p. 4.  
año LXXVIII, núm. 26926, 12 de abril de 1926, p. 3.  
año LXXXIII, núm. 28573, 4 de julio de 1931, p. 2.

*La Esfera*, año XVII, núm. 885, 20 de diciembre de 1930, p. 46.

*El Español*, Madrid, 2ª época, núm. 431, 13 de noviembre de 1845, pp. 1 y 2.

*El Espectador*, Madrid, núm. 278, 17 de enero de 1822, p. 1114.

*La Esperanza*, Madrid:

año VI, núm. 1636, 20 de enero de 1850, p. 4.

año XXIX, núm. 8612, 18 de diciembre de 1872, p. [3]

ESPINÓS, Víctor, “Ecos Musicales”, *La Época*, Madrid, año 28, núm. 28217, 6 de junio de 1930, p. 6.

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta”, *La Época*, Madrid, año 85, núm. 29146, 5 de mayo de 1933, p. 1.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio, “Zabaleta: he dado mi último concierto”, *ABC Cultural*, Madrid, 26 de junio de 1992, p. 48.

FERRER, Emilio, [Caricatura], *La Voz*, Madrid, año XI, núm. 2984, 22 de julio de 1930, p. 4.

*Le Figaro*, año 194, núm. 29, 14 de enero de 1929, p. 4.

EL FILARMÓNICO, “Museo.–Liceo”, *La Iberia Musical*, Madrid, año 1, núm. 25, 19 de junio de 1842, pp. 2 y 3.

FLOR DE LOTO, “Entre nosotras”, *Nuevo Mundo*, Madrid, año XXXV, núm. 1792, 25 de mayo de 1928, p. [49].

FLORESTÁN, “Concertistas españoles. Luisa Menárguez”, *Ritmo*, Madrid, año II, núm. 6, 15 de enero de 1930, p. 6.

FRICK, Rudolf, “Nicanor Zabaleta (1907–1993)”, *Harpa*, Suiza, núm. 10, 2/1993, pp. 25-33.

\_\_\_\_\_, “Touche de piano et pédale de harpe”, *Harpa*, núm. 13, primavera de 1994, pp. 33-45.

FROUVELLE, Isabelle, “Hommage à Nicanor Zabaleta”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, núm. 3, París, octubre–noviembre de 1993, p. 21.

*Gaceta de Madrid*, Madrid:

núm. 105, 15 de abril de 1929, p. 260.

núm. 142, 22 de mayo de 1929, p. 1084.

núm. 213, 1 de agosto de 1929, p. 878.

núm. 249, 6 de septiembre de 1929, p. 161.

núm. 204, 21 de septiembre de 1929, p. 1880.

núm. 185, 4 de julio de 1931, p. 119

núm. 321, 17 de noviembre de 1931, p. 1034.

núm. 103, 12 de abril de 1932, p. 303.

*Gaceta Musical de Madrid*, Madrid:

año I, núm. 15, 13 de mayo de 1855, p. 420.

año II, núm. 2, 13 de enero de 1856, p. 16.

GARCÍA FLORES, Margarita, “El arpa puede ser diabólica”, *La Onda*, supl. dominical de *Novedades*, año XXXIX, núm. 13063, México, [22] de mayo de 1977, p. 5.

GIBERT, Vicente Ma. de, “Vida Musical. El Arpa I”, *La Vanguardia*, año L, núm. 20943, 9 de abril de 1931, pp. 5 y 6; núm. 20949, 16 de abril de 1931, p. 5.

GÓMEZ, Julio, *El Liberal*, Madrid, año LII, núm. ?, 23 de abril de 1929, p. ?

GOMIS, “De Música. Los conciertos de la Sinfónica”, *El Siglo Futuro*, Madrid, 2ª época, año XXI, núm. 6601, 12 de noviembre de 1928p. 2.

GUELFUCCI, Emmanuelle, “La naissance de ‘école française de la harpe’”, *Harpa*, núm. 12, invierno de 1993, pp. 11-17.

GUERRERO MARTÍN, José, “Nicanor Zabaleta, arpista solitario y universal”, *La Vanguardia*, 3 de agosto de 1980, pp. IV.

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta: Empecé a ganarme la vida con el arpa a los 21 años”, *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de mayo de 1988, p. 45.

*Le Guide du Concert et des Théâtres Lyriques*, París:

año XIII, núms. 32-33, 13-20 de mayo de 1927, p. 926.

año XIV, núm. 30, 27 de abril de 1928, p. 886.

año XIV, núm. 30, 27 de mayo de 1928, p. 866.

año XV, núm. 15, 2 de enero de 1929, p. 421.

HALFFTER, Rodolfo, “Conciertos”, *El Sol*, Madrid, año XIV, núm. 4000, 7 de junio de 1930, p. 6.

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta en el teatro del Conservatorio”, *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 4553, 15 de marzo de 1932, p. 8.

“Nicanor Zabaleta”, *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 4557, 19 de marzo de 1932, p. 3.

*Heraldo de Madrid*, Madrid:

año XL, núm. 13838, 4 de junio de 1930, p. 5.

año XLI, núm. 14026, 13 de enero de 1931, p. 16.

año XLIII, núm. 14738, 25 de abril de 1933, p. 5.

*El Heraldo Independiente*, San Luis Potosí, año X, núm. 3318, 20 de mayo de 1951, p. 4.

*La Iberia*, Madrid:

año XIII, núm. 2475, 6 de octubre de 1865, p. 4.

año XIII, núm. 2477, 7 de octubre de 1865, p. 4.

año XVIII, núm. 4179, 22 de mayo de 1870, p. [3].

*La Iberia Musical*, Madrid, año 1, núm., 25, 19 de junio de 1842, p. 99.

JAMET, Pierre, “Quelques souvenirs sur Marcel Tournier”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, París, año 10, primavera, 1972, p. 13.

\_\_\_\_\_, “Marcel Tournier”, *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, París, año 10, primavera de 1972, p. 12.

*La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año XXIII, núm. XXXI, 23 de agosto de 1879, pp. 100 y 120.

*El Imparcial*, Madrid:

año XXXVIII, núm. 13342, 23 de mayo de 1904, p. 5.

año LX, núm. 20594, 15 de enero de 1926, p. 7.

año LXV, número 21856, 3 de junio de 1930, p. 7.

año LXV, núm. 21938, 29 de octubre de 1930, p. 2.

año LXV, núm. 21999, 29 de noviembre de 1930, p. 8.

año LXVI, núm. 22113, 15 de mayo de 1931, p. 2.

año LXVII, núm. 28336, 16 de marzo de 1932, p. 5.

IRIGOYEN, Juan de, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 14 de febrero de 1932.

ISUSI, *Excelsius*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

LASKINE, Lily, “Harpes”, *Le Courier Musical et Théatral*, París, año 32, núms. 14 y 15, 15 de julio al 1 de agosto de 1930, p. 488.

LEIÑENA MENDIZABAL, Pello, “Nicanor Zabaleta: El prisma Sonoro”, *Eusko Ikaskuntza, Cuadernos de Sección, Música*, Vol. 6, 1993, pp. 135-157.

*El Liberal*, Madrid:

año VII, núm. 27110, 3 de mayo de 1883, p. [3]

año XXI, núm. 7350, 26 de noviembre de 1899, p. [3].

*La Libertad*, Madrid:

año XIII, núm. 3479, 15 de mayo de 1931, p. 3.

año XIII, núm. 3527, 10 de julio de 1931, p. 8.

año XV, núm. 4092, 30 de abril de 1933, p. 11.

año XV, núm. 4283, 9 de diciembre de 1933, p. 6.

LUCIES, Frederick A., “Appreciation of a spanish Harpist: Rosa Barcells [sic]”, *The American Harp Journal*, vol. 16, núm. 3, verano de 1998, p. 53.

LUXHE MENDI, “En el Casino: concierto de arpa por Zabaleta”, *El Pueblo Vasco*, San Sebastián, año XXVI, núm. 8737, 11 de agosto de 1928, p. 1.

*Luz*, Madrid:

año I, núm. 35, 16 de febrero de 1932, p. 13.

año I, núm. 36, 17 de febrero de 1932, p. 13.

año I, núm. 202, 29 de agosto de 1932, p. 13.

año II, núm. 604, 12 de diciembre de 1933, p. 6.

LLOPIS, Arturo, “Otra barcelonesa universal: Esmeralda Cervantes”, *La Vanguardia*, Barcelona, año LXXX, núm. 30477, 31 de mayo de 1964, p. 47.

M.B.R., “À travers les concerts”, *La Semaine à Paris*, año 8, núm. 311, 11-18 de mayo de 1928, p. 54.

*Le Menestrel. Musique et Thèatres*, París, año 90, núm. 7, 27 de abril de 1928, p. pasta interior.

*Le Monde Musical*, París, año 40, núm. 1, año 40, 31 de enero de 1929, p. 25.

MORENO TORROBA, Federico, “Los últimos conciertos”, *Informaciones*, 28 de noviembre de 1930, p. 2.

MUÑOZ, Matilde, “La semana musical”, *Crónica*, Madrid, núm. 72, 29 de marzo de 1931, p. [25].

*Música*, Madrid, año II, núms. 15-16, noviembre-diciembre de 1930, p. 308.

*Música Ilustración Iberoamericana*, Barcelona:

año II, núm. 7, marzo de 1930, p. 89.

año I, núm. 2, octubre de 1929, p. 47.

año II, núms. 15-16, noviembre-diciembre de 1930, p. 308.

*El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

*Nuevo Diario de Madrid*, Madrid:

núm. 76, 17 de marzo de 1822, p. 240.

núm. 83, 24 de marzo de 1822, p. 276.

*Ondas*, Madrid:

año VI, núm. 261, 14 de junio de 1930, p. 5.

año VIII, núm. 345, 13 de febrero de 1932, p. 16.

año VIII, núm. 349, 12 de marzo de 1932, p. 14.

año IX, núm. 401, 11 de marzo de 1933, pp. 6, 7 y 20.

año IX, núm. 405, 8 de abril de 1933, p. 8.

ORFEO, “En el Kursaal. Zabaleta, el exquisito arpista, dió un concierto”, *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, año XLVIII, núm.16.554, 16 de agosto de 1932, p. 16.

\_\_\_\_\_, “Homenaje al genio: el vasco universal, Mauricio Ravel, recibió el homenaje de España”, *La Voz de Guipúzcoa*, año XLVIII, núm.16.547, 30 de agosto de 1932, p. 16.

\_\_\_\_\_, “En el Ateneo Guipuzcoano. El arpista Nicanor Zabaleta”, *La Voz de Guipúzcoa*, año L, núm. 17150, 17 de enero de 1934, p. 8.

*El País*, Madrid:

año IV, núm. 1028, 22 de abril de 1890, p. 3.

año XXI, núm. 7122, 4 de febrero de 1907, p. 2.

*El País Vasco*, San Sebastián:

año V, núm. 1385, 10 de septiembre de 1927, pp. 1 y 3.

año V, núm. 1385, 10 de septiembre de 1927, p. 3.

PETIT, Paul, “À travers l’industrie musicale. Les Instruments Pleyel”, *Le Courrier Musical et Théâtral*, París, año 31, núm. 7, 1929, p. 241.

*El Pueblo Vasco*, Bilbao, 13 de febrero de 1932.

*El Pueblo Vasco*, San Sebastián, año XXVI, núm. 8735, 10 de agosto de 1928, p. 3.

*La Revista Blanca*, Madrid, año VII, T. VII, núm. 165, 1 de mayo de 1905, p. 670.

*Revista Musical Hispano–Americana*, Madrid:

año IX, IV época, núm. VII, 31 de julio de 1917, p. 11.

año IX, IV época, núm. VII, 31 de julio de 1917, p. 8.

*Ritmo*, Madrid:

año II, núm. 8, 28 de febrero de 1930, p. 16.

año II, núm. 15, 15 de junio de 1930, p. 9.

año II, núm. 22, 15 de octubre de 1930, p. 15.

año III, núm. 29, 31 de marzo de 1931, p. 7.

año IV, núm. 50, 15 de febrero de 1932, p. 4.

año IV, núm. 52, 15 de marzo de 1932, p. 10.

año IV, núm. 55, 15 de mayo de 1932, p. 9.

año VI, núm. 59, 15-30 de agosto de 1932, p. 5.

año V, núm. 68, mayo-junio de 1933, p. 11.

RODA, C., “Teatro de la Comedia”, *La Época*, Madrid, año LIX, núm. 20258, 5 de febrero de 1907, p. [1].

SAINZ DE LA MAZA, Regino, “Nicanor Zabaleta”, *La Libertad*, año XV, núm. 4287, 14 de diciembre de 1933, p. 4.

SALAZAR, Adolfo, “La Vida Musical”, *El Sol*, año IV, núm. 819, 23 de abril de 1920, p. 9.

\_\_\_\_\_, “Canto, arpa y flauta en la S.F.– Madeleine Grey, R. Le Roy, .– Marcel Grandjany”, *El Sol*, año IX, núm. 2414, 4 de mayo de 1925, p. 4.

\_\_\_\_\_, “Nicanor Zabaleta”, *El Sol*, año XIII, núm. 3658, 23 de abril de 1929, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Varios conciertos”, *El Sol*, año XIV, núm. 1145, 25 de noviembre de 1930, p. 4.

\_\_\_\_\_, “La edición musical”, *El Sol*, año XIV, núm. 4174, 28 de diciembre de 1930, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Bacarisse, Zabaleta y Sorozábal con la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, año XV, núm. 4243, 19 de marzo de 1931, p. 6.

\_\_\_\_\_, “La edición musical”, *El Sol*, año XV, núm. 4317, 14 de junio de 1931, p. 2.

\_\_\_\_\_, “La reforma de la enseñanza musical”, *El Sol*, año XVI, núm. 4521, 6 de febrero de 1932, p. 8.

\_\_\_\_\_, “Un nuevo trío”, *El Sol*, Madrid, año XVI, núm. 4589, 26 de abril de 1932, p. 2.

\_\_\_\_\_, “La edición musical”, *El Sol*, año XVI, núm. 4659, 17 de julio de 1932, p. 2.

\_\_\_\_\_, “N. Zabaleta”, *El Sol*, año XVII, núm. 5098, 13 de diciembre de 1933, p. 4.

SALVADOR, M., “De música”, *El Globo*, Madrid, año XXXIV, núm. 11739, 28 de mayo de 1908, p. 1.

*La Semaine à Paris*, París:

- año 8, núm. 309, 27 de abril de 1928, p. 125.
- año 9, núm. 347, 18 de enero de 1929, p. 76.
- año 9, núm. 347, 18-25 de enero de 1929, p. [85].

*El Sol*, Madrid:

- año IV, núm. 817, 21 de abril de 1920, p. 3.
- año IV, núm. 866, 13 de mayo de 1920, p. 4.
- año XII, 11 de agosto de 1928, p. 3.
- año XVI, núm. 3943, 2 de abril de 1930, p. 3
- año XV, número 4188, 14 de enero de 1931, p. 3.
- año XV, núm. 4405, 25 de septiembre de 1931, p. 5.
- año XVI, núm. 4532, 19 de febrero de 1932, p. 4.
- año XVII, núm. 4904, 30 de abril de 1933, p. 10.

SUBIRÁ, José, “De música”, *El País*: Madrid, año XXI, núm. 7122, 4 de febrero de 1907, p. 3.

\_\_\_\_\_, “Música danzada, cantada, tocada y comentada”, *El Socialista*, año XLVIII, núm. 7561, 30 de abril de 1933, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Concierto en el Ateneo”, *El Socialista*, año XLVIII, núm. 7753, 10 de diciembre de 1933, p. 2.

\_\_\_\_\_, “Conciertos y conferencias”, *El Socialista*, año XLVIII, núm. 7759, 17 de diciembre de 1933, p. 2.

*Le Temps*, año LX, núm. 25158, 9 de julio de 1930, p. 6.

*La Vanguardia*, Barcelona:

- año X, núm. 1592, 24 de septiembre de 1890, p. 2.
- año XII, núm. 3141, 9 de febrero de 1892, p. 2.
- año XII, núm. 3413, 8 de noviembre de 1892, p. 2.
- año XIII, núm. 3703, 26 de agosto de 1893, p. 2.
- año XV, núm. 4414, 23 de agosto de 1895, p. 2 y 3.
- año XV, núm. 4521, 9 de diciembre de 1895, p. 2.
- año XVI, núm. 4606, 4 de marzo de 1896, p.2.
- año XVIII, núm. 5145, 29 de agosto de 1897, p. 2.
- año XIX, núm. 5945, 19 de noviembre de 1899, p. 3.
- año XX, núm. 6123, 23 de mayo de 1900, pp. 2 y 3.
- año XXI, núm. 6696, 12 de julio 1901, p. 3
- año XXI, núm. 6882, 20 de octubre de 1901, p. 2.
- año XXIII, núm. 8669, 27 de junio de 1903, p. 2.
- año XXV, 12049, 9 de junio de 1906, p. 2.
- año XXVI, núm. 12402, 10 de julio de 1907, p. 2
- año XXVII, núm. 12748, 12 de junio de 1908, p. 4.
- año XXXII, núm. 14563, 17 de junio de 1913, p. 4.

año XXXIII, núm. 14928, 19 de junio de 1914, p. 3.  
año XXXIV, núm. 15273, 31 de mayo de 1915, p. 8.  
año XXXIV, núm.15290, 18 de junio de 1915, p. 2.  
año XXXV, núm. 15660, 24 de junio de 1916, p. 2.  
año XXXV, núm. 15744, 16 de septiembre de 1916, p. 16.  
año XL, núm. 17165,1 de julio de 1921, p. 4.  
año XLV, núm. 19393, 16 de abril de 1926, p. 13.  
año LI, núm. 21172, 3 de enero de 1932, p. 5.  
año LI, núm. 21423, 23 de octubre de 1932, p. 3.  
año LII, núm. 21552, 23 de marzo de 1933, p. 10.  
año LII, núm., 21573, 18 de abril de 1933, p. 24.  
año LIII, núm. 21826, 18 de enero de 1934, p. 24.  
10 de noviembre de 1997, p. 43

*La Voz*, Madrid, año XI, núm. 2942, 3 de junio de 1930, p. 7.

*La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián:

año XLVIII, 22 de julio de 1932, p. 16.  
año XLVIII, núm. 16533, 16 de agosto de 1932, p. 16.  
año XLVIII, núm.16545, 27 de agosto de 1932, p. 16.  
año XIV, núm. 3843, 20 de abril de 1933, p. 6.

TORRES RIPA, Carmen, “Nicanor Zabaleta cumplió 82 años en enero”, *Temporadas*, Madrid, 1989, p. 93.

VILLAR, Rogelio, “Artistas Españolas. Luisa Menárguez”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año LXII, núm. 38, 15 de octubre de 1918, p. 577.

\_\_\_\_\_, “Artistas españolas. Vicenta Tormo”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año 63, núm. 14, 15 de abril de 1919, p. 213.

ZABALETA, Nicanor, “Mi primer DNI. Pasión por el arpa”, *Diario Vasco*, San Sebastián, 3 de julio de 1986, p. ?

ZAPIRAIN, José María, “Las manos de Nicanor Zabaleta”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 23 de agosto de 1993, p. ?

## MATERIALES DE ARCHIVO

### **Archivo y Biblioteca de la Residencia de Estudiantes de Madrid:**

Archivo de la Junta para la Ampliación de Estudios (AJAE): Expedientes Personales, Expediente de Nicanor Zabaleta, 280780340/JAE/153/4:

*Concierto de arpa por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, programa de mano, Lugo, Teatro Círculo de las Artes, 21 de abril de 1933.

*Gran concierto de Arpa por Nicanor Zabaleta*, programa de mano, San Sebastián, Teatro Gran Kursaal, 12 de agosto de 1932.

*Orquesta Sinfónica de Bilbao. Concierto*, programa de mano, Bilbao, Sala de la Sociedad Filarmónica 28 de marzo de 1933.

*Recital de Arpa. Nicanor Zabaleta*, programa de mano, Madrid, Teatro del Conservatorio, Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, 15 de marzo de 1932.

*Único concierto por el eminente artista Nicanor Zabaleta*, programa de mano, 27 de abril de 1933, Madrid, Teatro Español, Conciertos Daniel.

*Zabaleta*, programa de mano, Santiago de Chile, Sala de Conciertos del Conservatorio Nacional de Música, 10 de abril de 1937.

### **Archivo Manuel de Falla de Granada:**

Tarjeta con la dirección de Marcel Tournier en París.

### **Biblioteca y Museo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid:**

*Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Curso de 1895 a 1896*, Madrid: Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1896.

*Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1903 a 1904*, Madrid: Imprenta Colonial, 1904.

*Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1921 a 1922*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1921.

*Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1923 a 1924*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924, p. 51.

*Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1930 a 1931*, Madrid: Imprenta Colonial, 1931.

BERNÍS DE BERMÚDEZ, Dolores de, *Relación de méritos y servicios*, ms, Madrid, 14 de marzo de 1883: 1/15183.

BRETÓN Y HERNÁNDEZ, Tomás, “Discurso leído por el Comisario Regio ILMO., Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el presente curso”, *Conservatorio Nacional de Música y Declamación: Memoria. Curso de 1903 a 1904*, Madrid: Imprenta Colonial.

“Personal Docente”, *Conservatorio Nacional de Música y Declamación: Memoria. Curso de 1903 a 1904*, Madrid: Imprenta Colonial, 1904.

Real Conservatorio de Música y Declamación, *Curso de 1919 a 1920. Enseñanza no oficial. Actas de exámenes*, Madrid: Fábrica de Libros Rayados.

Real Conservatorio de Música y Declamación. *Enseñanza no oficial. Registro general de matrículas y exámenes*, curso de 1919 a 1920.

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID, *Luis Galve (piano) Nicanor Zabaleta (arpa)*, programa de mano, Madrid, Teatro de la Comedia, 24 de noviembre de 1930.

SOCIEDAD NACIONAL DE MÚSICA:

año II, temporada 1915–1916, concierto V, Madrid, Hotel Ritz, 29 de enero de 1916.

año III, temporada 1916-1917, concierto V, Madrid, Hotel Ritz, 19 de enero de 1917.

año VI, temporada 1919-1920, concierto VII, Madrid, Hotel Ritz, 21 de abril de 1920.

año VI, temporada 1919-1920, concierto IX, Madrid, Hotel Ritz, 21 de mayo de 1920.

**Centro de Documentación de la Fundación García Federico Lorca de Madrid:**

Viñeta realizada por Federico García Lorca en 1930 para ilustrar el poema “Thamar y Amnón”.

***Musikaren Euskal Artxiboa (Arhivo Vasco de la Música):***

*Nicanor Zabaleta Harpiste*, [folleto promocional], [ca.1933].

*Nicanor Zabaleta*, folleto promocional, Discos Odeón.

*XXXI Recital de Gualaguay Agrupación Cultural*, programa de mano, Gualaguay, Argentina, 30 de junio de 1948, ERESBIL.

*Extraordinario concierto a cargo de Nicanor Zabaleta*, programa de mano, Morelia, Michoacán, Teatro Ocampo, 2 de agosto de 1951.

*Nicanor Zabaleta*, programa de mano, Aguascalientes, 23 de julio de 1951.

*Nicanor Zabaleta. Concierto extraordinario*, programa de mano, Aguascalientes, Gran Teatro Morelos, 24 de julio de 1951.

*Nicanor Zabaleta*, Ocotlán, programa de mano, Jalisco, Salón de Actos de la A. C. J. C. M, 24 de julio de 1951.

TVE, “Esta es su vida”, ms (en la transcripción de este programa no consta la fecha de transmisión): A46/2-11

TORRES VDA. DE ZABALETA, Graciela, *Carta* dirigida al autor de esta investigación, San Sebastián, 2 de junio de 2005.