



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Programa de Doctorado en Educación (3117) RD 99/2011, de 28 de enero

TESIS DOCTORAL

**EDUARDO MARTÍNEZ TORNER (1888-1955):
UNA VIDA DEDICADA A LA RECUPERACIÓN
Y DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO
MUSICAL ESPAÑOL**

PRESENTADA POR:

PABLO LLUCH ALEMANY

DIRIGIDA POR:

DR. ANDRÉS PAYÀ RICO

VALENCIA

ABRIL DE 2024

AGRADECIMIENTOS

Quisiera en primer lugar agradecer a mi director de tesis, el Dr. Andrés Payà Rico, por su paciencia, comprensión, guía y acompañamiento constante, clave para poder realizar esta investigación atendiendo a sus diferentes indicaciones. Mi agradecimiento también al *Departamento de Educación Comparada, Historia de la Educación* de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación por contar conmigo desde hace ya algunos años.

Gracias a María, Pau y Roc, por su amor, apoyo y comprensión, siempre de gran valor para poder realizar este trabajo. También extendiendo mi gratitud a mis padres, a mi hermano y al resto de la familia por su cariño y confianza.

A todos mis amigos/as, los compañeros del centro educativo donde trabajo, al *Grup Tagore d'Homes en Diàleg* que estuvieron conmigo en los diferentes momentos de este proceso.

Asimismo, quisiera reconocer a todas las personas que contribuyeron en mayor o menor medida con el desarrollo de mi investigación ya sea en los diferentes lugares que he tenido que visitar para encontrar las fuentes y materiales o simplemente me han ayudado con alguna indicación que ha contribuido a construir esta historia. *Residencia de Estudiantes, la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Radio Nacional de Oviedo, Museo del Pueblo Asturiano* y en especial al *RIDEA* y a su responsable de Biblioteca M^a Jesús Villaverde Amieva por toda ayuda recibida y por todos los contactos que puso a mi disposición para que tuviera el mayor número de información siempre de gran relevancia.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
1. INTRODUCCIÓN	13
2. OBJETIVOS	23
3. METODOLOGÍA Y FUENTES PARA EL ESTUDIO DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER.	27
3.1 Metodología	28
3.2 Fuentes.....	30
4. LA CIUDAD DE OVIEDO A FINALES SIGLO XIX Y LA INFLUENCIA DIRECTA DEL GRUPO OVIEDO	37
5. INICIOS DE LA FAMILIA TORNER EN OVIEDO Y NACIMIENTO DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER.....	43
6. CONTEXTO MUSICAL DE LA CIUDAD DE OVIEDO ENTRE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.....	51
7. TERTULIA «LA CLARABOYA» EN LA CIUDAD DE OVIEDO	59
8. LA <i>SCHOLA CANTORUM</i> Y LA ESCUELA DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES DE PARÍS.....	71
9. LA VUELTA A OVIEDO Y MADRID: SUS PRIMERAS CONFERENCIAS-CONCIERTOS.	85
10. LOS VIAJES A CUBA Y MÉXICO (1924-1925) Y REGRESO A ESPAÑA	119
11. TRABAJO EN MADRID Y MISIONES PEDAGÓGICAS	137
11.1. Las Misiones Pedagógicas: un proyecto de difusión cultural institucionista.	146
11.2. El servicio de la Música y el Coro del Pueblo donde participó Eduardo Martínez Torner	150
11.3. Preocupación por la formación de los maestros para la enseñanza musical.	153
11.4. Las misiones Pedagógicas, consuelo de heridos de guerra	155
11.5. Algunas conclusiones sobre las Misiones Pedagógicas.....	156

12. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y EL CAMPO DE REFUGIADOS DE ARGELÉS	163
12.1. De Barcelona al campo de refugiados españoles de Argelès, Francia	169
12.2. Conferencia en el campo de refugiados de Saint Cyprien	170
13. LLEGADA Y DESEMPEÑO DE SUS DIFERENTES OCUPACIONES EN LONDRES	177
13.1. Los Guiones Radiofónicos de Torner en la <i>BBC</i> de Londres.....	188
13.2. Trabajo de divulgación en Londres.....	190
14. LA MUERTE DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER Y SU REPERCUSIÓN	197
14.1. Reedición del Cancionero de Torner realizado por Modesto González Cobas	206
14.2. Eduardo Martínez Torner rodeado de los mejores	207
15. OBRA MUSICAL Y MUSICOLÓGICA DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER.....	215
15.1. Lista de obras publicadas según «Españolito»	217
15.2. Según Homero Serís	219
15.3. Según Mallo del Campo (1980) y José Antonio Gómez (1986, 2006)	220
15.4. Modesto González Cobas	225
15.5. Listado de canciones de Eduardo Martínez Torner, facilitado por Víctor Pliego de Andrés.....	237
16. REFLEXIONES FINALES.....	255
17. BIBLIOGRAFÍA.....	265
18. ANEXOS.....	281
18.1. Anexo I. Archivo Modesto González Cobas (Eduardo Martínez Torner)	281
18.2. Anexo II. Viejo propósito: El estudio comparativo con las demás regiones.....	313
18.3. Anexo III. Algunos de los programas íntegros tal cual fueron emitidos por la BBC (transcritos)	330

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: <i>Relación Obras de Tiersot y Torner.</i> Fuente: Elaboración propia	74
Tabla 2: <i>Conferencias de Torner en Londres 1941-1955.</i> Fuente: Elaboración propia	190

ÍNDICE IMÁGENES

Figura 1: <i>«La Casona», «Casona de Regla» o «Casona Nanclares».</i> Fuente: elaboración propia	43
Figura 2: <i>Detalle de la Placa 25 Aniversario de la muerte de Eduardo Martínez Torner. Pasaje Luis Muñiz, 4 Oviedo.</i> Fuente: Elaboración propia	44
Figura 3: <i>Certificado Nacimiento Eduardo Martínez Torner.</i> Fuente: Registro Civil Oviedo	44
Figura 4: <i>Reglamento de la Escuela de Provincial y Elemental de Música (1883).</i> Fuente: Biblioteca Virtual del Principado de Asturias	51
Figura 5: <i>Antigua Academia Música San Salvador. Calle Rosal nº 7, Oviedo.</i> Fuente: Elaboración propia	52
Figura 6: <i>Poemas mecanografiados «Balada y «Canción triste de un alma».</i> Fuente: Archivo de Modesto González Cobas (AMGC)	54
Figura 7: <i>Retrato de un Grupo de Hombres Bajo una Parra.</i> Fuente: Museo del Pueblo Asturiano, Gijón	67
Figura 8: <i>Juan Ignacio Ruiz de la Peña, primer premio de artículos en memoria de Torner (1967).</i> Fuente: <i>La Nueva España</i> 29/10/1967, p. 9.....	81
Figura 9: <i>Conferencia de Padre Otaño sobre «El canto popular montañés» (1915).</i> Fuente: Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Biblioteca universitaria	88
Figura 10: <i>Portada El Norte de Castilla 20-11-1914 que incluye el anuncio del concierto en el Teatro Calderón (Valladolid).</i> Fuente: Hemeroteca Norte de Castilla.....	90
Figura 11: <i>Portada del 11 mayo de 1920, en la cual se incluye la crónica del concierto celebrado el 9 de mayo.</i> Fuente: Biblioteca virtual prensa histórica	103
Figura 12: <i>Curso para Extranjeros Organizados por la (J.A.E).</i> Fuente: (A.M.G.C).....	108
Figura 13: <i>Revista Hermes nº 53 marzo 1922.</i> Fuente: Repositorio Digital Biblioteca Foral Bizkaia.....	109

Figura 14: <i>Programa Recital Sainz de la Maza</i> . Fuente: A.M.G.C.....	110
Figura 15: <i>Grabados Delphin Narváez</i> . Fuente: A.M.G.C.....	111
Figura 16: <i>Portada Indicaciones Prácticas Sobre la Notación Musical de los Romances</i> . Fuente: A.M.G.C.....	111
Figura 17: <i>Asturias Agraria, «Los amigos de la canción asturiana»</i> . Fuente: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.....	113
Figura 18: <i>Anuncio cuarenta canciones españolas y Canciones con dibujo Dalí</i> . Fuente: A.M.G.C.....	115
Figura 19: <i>Torner en Cuba, 1924</i> . Fuente: A.M.G.C.....	120
Figura 20: <i>Torner en el Casino Español de México 1925</i> . Fuente: A.M.G.C.....	125
Figura 21: <i>Programa Magno Festival-Homenaje a la Canción Castellana</i> . Fuente: A.M.G.C.....	128
Figura 22: <i>«Las Cantigas del Rey Sabio y los Sres Torner y Vela»</i> . Fuente: <i>Revistas Edad de Plata</i>	128
Figura 23: <i>Estreno de la Promesa en la Latina</i> . Fuente: <i>Recuerdo de un siglo de Teatro (1927-1928)</i> . Fuente: Centro de Documentación Teatral.....	131
Figura 24: Imagen Representación «La Promesa» en el Teatro de la Latina. Fuente: Recuerdo de un siglo de Teatro (1927-1928) . Fuente: Centro de Documentación Teatral.....	131
Figura 25: <i>Portada y primera página de «Cumbres»</i> . Fuente: (A.M.G.C).....	132
Figura 26: <i>Torner con su hijo y con José Antonio Cepeda Álvarez En la playa de Celorio 1929</i> . Fuente: A.M.G.C.....	134
Figura 27: <i>Nota de prensa sobre la visita Menéndez Pidal y Torner a Mieres para ver la danza prima</i> . Fuente: Periódico <i>La Nueva España</i>	138
Figura 28: <i>Reseña Menéndez Pidal en «La Esfera» sobre la «danza prima»</i> . Fuente: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España.....	138
Figura 29: <i>Cédula personal de Eduardo Martínez Torner de la Sociedad General de Autores</i> . Fuente: A.M.G.C.....	140
Figura 30: <i>Como debía de organizarse la enseñanza de «Prácticas de Folklore y su Laboratorio correspondiente»</i> . Fuente: A.M.G.C.....	141
Figura 31: <i>Aumento de sueldo a Eduardo Martínez Torner a 5000 pesetas anuales</i> . Fuente: A.M.G.C.....	142
Figura 32: <i>Documentación correspondiente a los años 1934 y 1935 de Torner como Profesor de la Cátedra Interina de Prácticas de Folklore</i> . Fuente: A.M.G.C.....	142
Figura 33: <i>Nombramiento de Eduardo Martínez Torner como vocal del Concurso Nacional de Música 1934 y 1935</i> . Fuente: (A.M.G.C).....	144

Figura 34: <i>Vacante de vocal del Comité ejecutivo del Museo del Pueblo Español.</i> Fuente: A.M.G.C.....	145
Figura 35: <i>Portada Gaceta de Madrid 30 mayo 1931.</i> Fuente: Boletín Oficial del Estado	147
Figura 36: <i>Disco del Patronato de Misiones Pedagógicas, Coro del Pueblo.</i> Fuente: Archivo personal de Gonzalo Tapia (Nieto de Constantino Suárez «Españolito»).....	150
Figura 37: <i>Coro de las Misiones Pedagógicas.</i> Fuente: A.M.G.C	151
Figura 38: <i>Portada Revista Residencia nº1.</i> Fuente: http://www.edaddeplata.org/	152
Figura 39: <i>Misiones pedagógicas, consuelo de heridos de guerra 19-09-1936.</i> Fuente: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional	155
Figura 40: <i>Cuadro realizado por Jesús Gallego Marquina en Galende (Zamora).</i> Fuente: Familia Gallego Marquina	158
Figura 41: <i>Foto de la misión en Galende (Zamora).</i> Fuente: Libro del Patronato de las Misiones Pedagógica Sanabria (p. 112)	158
Figura 42: <i>Solicitud de confirmación en el cargo de Profesor de prácticas de Folklore Conservatorio Madrid.</i> Fuente: A.M.G.C	163
Figura 43: <i>Placa conmemorativa de la Casa de la Cultura republicana en la calle de la Paz de Valencia.</i> Fuente: elaboración propia.....	165
Figura 44: <i>Documentación relativa al trabajo de Torner para el Ministerio de Instrucción Pública en Valencia y Barcelona.</i> Fuente: A.M.G.C	167
Figura 45: <i>Carné del Comité Nacional Británico de ayuda a España.</i> Fuente: A.M.G.C	170
Figura 46: <i>El ritmo en los estilos literarios, realizada por Torner y la encerrada de Rafael Alberti.</i> Fuente: A.M.G.C	172
Figura 47: <i>Contestación del Comité National Britannique d'Aide a l'Espagne sobre la imposibilidad de reunir a Torner con su hijo en Inglaterra.</i> Fuente: A.M.G.C.....	173
Figura 48: <i>Libro de Registro de Torner a su llegada a Londres.</i> Fuente: A.M.G.C	179
Figura 49: <i>Documentación relativa a Torner en Taplow.</i> Fuente: A.M.G.C	180
Figura 50: <i>Un grupo de profesores y alumnos del Instituto Español en el que se encuentra Torner, a la izquierda en la primera fila.</i> Fuente: A.M.G.C	184
Figura 51: <i>Esquela publicada en La Nueva España de Eduardo Martínez Torner 18 febrero 1955, p. 12.</i> Fuente: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España	197

Figura 52: Documento «BBC» Varios oyentes dan pésame a la familia de Martínez Torner. Fuente: AMGC.....	199
Figura 53: Portada reedición del Cancionero realizada por Paulino Vicente. Fuente: BNE	207
Figura 54: Eugenio D'Ors en el ABC sobre «Cuarenta canciones españolas» 26 junio 1924. Fuente: Hemeroteca digital ABC	207
Figura 55: Roger Tinnell «La música perdida de Bodas de Sangre» «ABC» 6 de agosto de 1993. Fuente: Hemeroteca digital ABC	210

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Mi condición como maestro de música en educación primaria desde hace ya veinte cursos junto al interés desde que estudié la Licenciatura en Psicopedagogía por la materia de Historia de la Educación hicieron que empezara con los estudios de Doctorado dentro de la línea Estudios Históricos, Políticos y Comparados de Educación. Además, cabe añadir que desde hace ya 12 años ejerzo como Profesor Asociado en materias de contenido histórico-educativo y de política educativa en el Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación de la Universitat de València.

También recuerdo, desde los inicios de mi formación universitaria, el interés suscitado en mí por todo libro, manual, artículo, exposición o documental que se realizara sobre Las Misiones Pedagógicas, y la labor que desarrollaron al llevar la cultura a cualquier rincón del país. El libro de *Las Misiones Pedagógicas* editado por Eugenio Otero (2006) y todo el material gráfico como las fotografías y el texto sobre el servicio de la música y el Teatro y Coro del Pueblo realizado por Víctor Pliego de Andrés, hizo centrar mi trabajo de investigación sobre estas cuestiones en las citadas Misiones Pedagógicas, especialmente en la figura de Eduardo Martínez Torner responsable del *Coro de las Misiones Pedagógicas y el Servicio de la Música*.

La presente tesis pretende investigar y recuperar la figura y obra del musicólogo, folclorista y compositor asturiano Eduardo Martínez Torner (1888-1955). A pesar de tratarse de uno de los mejores profesionales en su campo, parece que en muchos aspectos ha sido relegado al ostracismo, aunque es cierto que existen algunos estudios y publicaciones sobre él, sus trabajos, sus investigaciones y su manera de realizar la recolección de raomances y canciones populares. En palabras de Susana Asensilo Llamas, una de las investigadoras que más ha escrito sobre Torner:

«A pesar de los primeros intentos de honrar la figura de Torner, durante sus últimos años y después de su muerte, varios factores retrasaron la recepción de su obra, la dictadura franquista había borrado todo su legado personal y profesional, hasta la aparición de trabajos de Mallo del Campo (1980) basado en los archivos de González Cobas no hubo nada hasta principios del siglo la musicología española empezó a comprometerse con su propia historiografía. Total, desde su muerte otros 50 años. En cuanto a Torner, creó su propia visión de la historia de la música fuera de las fronteras de España sin ninguna intención de desafiar, ni siquiera a la dictadura, que fue causa de su exilio» (Asensio, 2022).

Desde los años ochenta del pasado siglo, su figura vuelve a ser reivindicada por su papel pionero, sus investigaciones y también su falta de reconocimiento en el ámbito académico y

profesional (Mallo, 1980; González Cobas 1975, 2000; Gómez Rodríguez 1989, 1998, 2006, 2009; Asensio 2008, 2010, 2011, 2022).

En un intento de paliar, en parte, este vacío historiográfico desde la historia de la educación (como veremos existen trabajos desde la musicología, la etnografía, la historia general, entre otros, pero no desde la óptica de la historia de la educación) hemos estructurado la presente tesis en tres grandes bloques. En una primera parte, a modo de introducción, incluimos la justificación y motivos de interés para realizar este trabajo, el estado de la cuestión, los objetivos de nuestra investigación, las fuentes consultadas y la metodología que hemos seguido para la realización de la presente tesis doctoral.

La segunda parte consiste en un contexto histórico, social y musical que nos hace situar a Eduardo Martínez Torner en su tiempo y comprender el entorno social y artístico en el que vivió. Así intentamos reconstruir la extensa biografía de Torner con datos inéditos y contrastados, así como fotografías del compositor en su trabajo, desconocidas hasta la fecha. La biografía se divide en diferentes períodos relacionados con distintas etapas de la trayectoria artística y vital del compositor.

En la tercera y última parte presentamos una posible catalogación holística y comprensiva de las obras de Martínez Torner de las que tenemos noticia elaborada durante el transcurso de la investigación. Este listado de obra musical y musicológica ha sido elaborado por el trabajo precedente de diversos autores en diferentes épocas, así como por los hallazgos realizados durante estos años de trabajo de la tesis doctoral.

Hay que señalar la buena relación que mantuvo Torner con Menéndez Pidal, clave para que el patrimonio musical sea un elemento de estudio y conservación, hemos de agradecer a Martínez Torner el trabajo de recopilar, analizar y más tarde difundir la cantidad de obras que encontramos en este período:

«Las diferentes políticas disciplinares que tanto afectaron su aproximación y enfoques de investigación, en el seno del grupo de trabajo de Menéndez Pidal, fueron cambiando con los años, pero su labor siempre estuvo a caballo entre varias disciplinas —filología, musicología, historia...— y entre varios mundos académicos —CEH, conservatorio, museos y archivos— y, por tanto, entre diferentes núcleos de poder institucional. De esta manera, Torner nunca fue un investigador estándar, ni por sus estudios ni por sus intereses y metodologías; su probidad y erudición suscitaron recelos entre algunos colegas, y su profunda vocación interdisciplinar no dejó de incomodar a muchos estudiosos de su tiempo, que veían en él un intruso» (Asensio, 2011 p. 12).

Aunque muy someramente, quisiera matizar algunos hitos que ayudan a explicar cómo jugó el destino o la estocástica un papel clave en todas y cada una de sus diferentes etapas vitales y profesionales que iremos desgranando en su momento durante la tesis doctoral.

Podríamos empezar comentando una fase inicial, de su formación en el colegio, instituto, sus primeras clases de música, así como sus primeras amistades no sólo con músicos, sino con profesionales de otros campos (escritores, pintores, intelectuales...). Sus estudios de música se realizan en Oviedo y se examina en Madrid por libre en 1910.

El providencial paso de Torner, como alumno oficial, de la «Schola Cantorum» de París y el magisterio decisivo d'Indy y Tiersot, donde se reveló su vocación.

Su llegada y permanencia en el Centro de Estudios Históricos de Madrid a lo largo de 20 años, desde 1916 a 1936, como el más directo colaborador de Menéndez Pidal. Y su participación en el Archivo de la Palabra con Navarro Tomás. Su paso por la Residencia de Estudiantes, donde tuvo por compañeros a Luis Buñuel, Salvador Dalí y Federico García Lorca, entre otros. En cuanto a García Lorca la relación con Torner fue muy estrecha a través de la música popular. Ambos, a 2 y a 4 manos tocaron en aquel piano de la Residencia y hablaron largo y tendido. Lorca de «Nanas infantiles» y Torner de «Añadas». En 1920 contrae matrimonio con Jovita Cué el día de la Virgen de Covadonga en la iglesia de San Juan el Real en Oviedo. En 1915, Eduardo Martínez Torner había recopilado un gran número de canciones populares asturianas y empieza con la labor de divulgación realizando conferencias-concierto en diversos espacios y con diferente público. Desde el primer momento se revela como un maestro de la ciencia musical. Su constancia y talento había logrado reunir unos materiales étnicos, literarios, líricos y éticos no compilados hasta la fecha.

De la intensa tradición de actividad musical que desarrolló en la Residencia de estudiantes, se fomentó entre otros aspectos el canto coral y el conocimiento de folklore musical. El mejor testimonio como asegura Pliego de Andrés (2013) en el «*Cancionero Popular de la Institución Libre de Enseñanza*» es el de «*Cuarenta canciones españolas*», armonizadas por Eduardo Martínez Torner y con sello original de la Residencia. Torner dedica a los compañeros su libro y en su prefacio explica que las canciones seleccionadas han sido elegidas por los mismos estudiantes de la Residencia. El mismo Dalí ilustró la portada del también conocido como el «*Cancionero de la Residencia*» de Torner en 1924.

Torner decide cruzar el Atlántico en dirección Cuba y México en 1924-1925. Costó bastante trabajo convencerlo. Seis meses en la isla de Cuba y tres en México. Un viaje que podemos calificar de apostolado del patrimonio musical español. Torner actuó en estos países como un embajador de la cultura y música española, divulgando este patrimonio con una labor pedagógica de excepción.

Las Misiones Pedagógicas fueron una de las mayores aspiraciones de Bartolomé Cossío, siempre al lado de Giner de los Ríos desde la fundación de la *Institución Libre de Enseñanza*, director del *Museo Pedagógico Nacional* hasta 1929, primer catedrático de Pedagogía de la Universidad Española en 1904. El órgano para el funcionamiento del *Patronato* fue la *Comisión*

Central, siendo la encargada de redactar el Reglamento y desarrollar los diferentes trabajos en los que Torner participó, sobre todo en el *Servicio de la música y el Coro del pueblo*. Torner hizo bastantes arreglos, armonizaciones y obras nuevas para este romántico Coro de universitarios y grabaciones gramofónicas.

En esa época de la Segunda República, en el Conservatorio de Madrid ejerció de *Profesor de prácticas de folklore* a partir de 1932. Torner siguió los desplazamientos del aparato gubernamental de la República. De Madrid a Valencia y de Valencia a Barcelona. De Barcelona, en el último minuto, en un autocar camino de Girona. De aquí a La Junquera y de La Junquera andando hasta la frontera de Francia. Finalmente abandonará el país y en su paso por el campo de exiliados en Saint Cyprien (Francia), Torner realiza una conferencia en septiembre de 1939. Allí se separará definitivamente de su hijo para siempre. En Francia, sufrió el internamiento en el campo de Refugiados de Argelès. El exilio había comenzado con mal pie. Torner enferma, tienen que hospitalizar en Perpiñán y vuelve al Campo de Refugiados hasta que el Comité de Ayuda inglés logra su entrada en Inglaterra. Estamos ya en septiembre de 1939.

Antes del exilio se distinguía como un genio dentro de su propia comunidad. En España había sido músico entre filólogos, escritores e historiadores en el Centro de Estudios Históricos, había ocupado varios cargos de relevancia en lugares e instituciones oficiales, pero siempre regresaba a las zonas rurales más aisladas y deprimidas para enseñar a los analfabetos, también se decía que era el erudito más conocedor de la literatura y el arte de toda su generación aunque sacó poco rédito de su conocimiento. Lo que distingue a Torner es el hecho de situar la musicología dentro del mundo académico y multidisciplinar en una época en la que no se había desarrollado la investigación interdisciplinaria. Su trabajo fue pionero al basarse en ciencias sociales y humanidades: historia y literatura, antropología, pedagogía y folclore (Asensio, 2022).

Una vez llegado a Londres en 1939, Torner fue un cualificado colaborador de la «BBC» y, por su autoridad y prestigio, tuvo un papel destacado y reconocido en la programación en lengua española de aquel Londres que hablaba por la «BBC» al mundo entero. También fue designado colaborador y profesor del Instituto Español y de la Fundación «Luis Vives» de Londres. En palabras de Homero Serís «Allí enseñó y publicó varios artículos en su boletín y dos libros. Además, tuvo a su cargo un programa de radiodifusión en la «BBC» acerca de asuntos folklóricos. El Centro de Estudios Hispánicos en la Universidad de Syracuse en New York, como continuación en parte, del extinguido *Centro de Estudios Históricos* de Madrid, siguió contando como colaborador» (Serís, 1966). Como colaborador fijo de la «BBC» tuvo a su cargo el espacio «Spanish Programme» de 45 minutos semanales de contenido folklórico. Los jueves explicaba literatura en las llamadas «Charlas del Oyente». Interveníá además en el «Three programme», que era el espacio de más altura de dicha emisora. Torner, murió el 17 de febrero de 1955. Rechazó la posibilidad de ir a EE. UU o a México junto a su hermano Florentino. Pensaba que la dictadura franquista podría caer pronto, pero no fue así. Le pudo más su exilio intelectual y social, junto a una mala salud, que su exilio físico.

Sirva esta investigación como muestra de lo mucho que queda todavía por realizar en la recuperación de la memoria pedagógica y musical española, de nuestras historias desterradas, de la historiografía académica depurada durante la dictadura (Asensio, 2022). La nueva edición del Cancionero asturiano con otras 1.000 melodías inéditas nunca aparecería impresa y hoy se sabe que sus materiales fueron destruidos en los años 60, cuando se localizó junto al Cancionero Gallego de Bal y Gay (1973). El nombre de Torner fue depurado y eliminado de las bibliografías, en este borrado de la memoria histórica y pedagógica, sus obras publicadas fueron retiradas de las bibliotecas salvo su «*Cancionero Asturiano*» y su correspondencia fue expurgada de diferentes archivos. Su trabajo fue suprimido de la musicología, sus ideas estuvieron fuera del alcance de académicos e intelectuales salvo su cancionero y algunas obras corales.

Modesto González Cobas, que dedicó gran parte de su vida a recuperar la memoria de Torner durante muchos años publicó una serie de artículos dedicados a exaltar la obra y figura de Torner, así como el prólogo de la segunda edición de «*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*». Para la elaboración de estos trabajos encontró muchas dificultades, porque no hallaba en ninguna parte reunida la obra editada de este maestro. Es decir, la dispersión de su obra resulta hasta dramática. Hasta tal punto es así, que cuando en su propia tierra se menciona el nombre de Torner, se piensa exclusivamente, en el Torner compositor de «*Fiesta en la aldea*», de la «*Suite Llanisca*» o de «*Como la flor*», que llevan en su reparto los coros de la región. O en el Torner del «*Cancionero*» asturiano, simplemente. Y a nuestro entender esta faceta suya de compositor es la de menor entidad en su labor de conjunto y no hace justicia a la gran labor de recuperación y divulgación del patrimonio musical que realizó Torner durante toda su vida.

De la importancia del «*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*», Modesto González Cobas habló en muchas ocasiones, pero en Asturias no se ha recuperado seriamente en su función cultural y educativa. Estamos de acuerdo con Bal y Gay en considerar que la música: «No se la cultivó allí como elemento más o menos ornamental, sino como elemento estructural de todo un sistema educativo que, al igual que en los demás planos de la cultura, trascendía los límites institucionales» (Bal y Gay, 1963, p. 77), pero —y lo sabemos de primera mano tras dos décadas ejerciendo la docencia de educación musical— todavía hoy los centros educativos siguen desconociendo los preceptos didácticos que Torner nos ofrece ya en su «*Cancionero Musical*» en su «*Metodología del canto y de la música*», en su «*Folklore en la escuela*» y en su «*Lírica Hispánica*», en este sentido González Cobas escribe: «Entretanto continuamos soportando esa invasión de pseudo folcloristas: que recogen lo que encuentran y nos los sirven como un producto más de nuestra alienante sociedad de consumo» (González Cobas, 1978). Escribió con acierto Pilar Magadán Chao, investigadora e intérprete de la música popular salmantina, que:

«Es preciso acercar a los jóvenes al estudio de nuestros cancioneros populares, y para ello, el primer paso han de darlo los centros de enseñanza, principalmente las Escuelas Universitarias del Profesorado de E.G.B. Los futuros maestros deberían salir enriquecidos con los ritmos y melodías

de nuestro pueblo, encerrados en Cancioneros que deben serles familiares. Un Cancionero es espejo fiel, no sólo de la música y las costumbres, sino también de los defectos y virtudes de unos hombres condicionados por un entorno geográfico y sociológico con caracteres especiales» (Magadán, s.f.).

Torner, es una gran figura que el musicógrafo e hispanista J.B. Trend en 1966 no dudó en considerar como «maestro de los estudios folclóricos españoles» en el prólogo de Homero Serís de *Lírica Hispánica*. Torner, se despidió para siempre desde la otra orilla del Canal de la Mancha: «privándonos, quizás para siempre también, de los inestimables frutos de su magisterio más entrañable y autorizado. El inmenso vacío que nos ha dejado su desaparición es un reto clamoroso que espera respuesta. La está esperando desde hace un cuarto de siglo. A la distancia de casi cinco lustros recordemos a este maestro que no ha dejado discípulos» (González Cobas 1978).

Israel J. Katz (2004) en su trabajo: «*A Closer Look at Eduardo M. Torner's Bibliographic Survey of Spain's Traditional Music and Dance*» (Una mirada más de cerca al estudio bibliográfico de Eduardo M. Torner sobre la música y las danzas tradicionales españolas) señala al final de su trabajo:

«En definitiva, ésta fue una de las contribuciones importantes de Torner a la historia temprana de la etnomusicología española. Cualesquiera que sean sus defectos, no fue más que un paso adelante hacia la creación de interés en la música nacional y tradicional de España. Lo que ocurrió después de éste y de sus posteriores trabajos meritorios está bien documentado. Aun así, una comprensión de la vida y obra de Torner merece mayor claridad y profundidad. Su lugar en la historia de la música española es ciertamente central» (Katz, 2004).

Así pues, un trabajo que explique la vida y obra de Torner puede resultar de gran interés no solo en el campo de la musicología, o de su región asturiana, sino también en cualquier lugar donde se pueda conocer su trabajo y legado. La recuperación del patrimonio intangible educativo (Agulló, 2010) pasa, pues en buena medida, por la del material que evoca dichos recuerdos:

«La capacidad de recordar que poseen las personas no necesita de referentes concretos, por lo que podemos afirmar que la mayor parte de nuestro patrimonio inmaterial es de carácter vivo, ya que está depositado en la mente de sus protagonistas, y formado bien por aquellos recuerdos educativos que calificaríamos como de carácter formal o institucional por haberse desarrollado dentro de marcos como la escuela, la universidad...» (Agulló, 2010, p. 163).

Esta memoria que tratamos de rescatar puede explicitarse a través de varios géneros y soportes narrativos, aunque disponemos de varios instrumentos para recuperarlos, en su gran mayoría transmitidos en soporte escrito. Al tradicional género de la biografía, se añaden autobiografías, memorias, diarios: «documentos que permiten un acercamiento a los recuerdos de sus autores, quienes, frecuentemente, han supervisado, rectificado y confirmado aquello que han escrito,

lo que supone una fidelidad con sus declaraciones, nunca extensas, pero, de la inevitable subjetividad» (Agulló, 2010, p. 164).

No es el momento de lamentar el olvido o pérdida de nuestro patrimonio musical y cultural, sino de proclamar la necesidad de que los profesionales de la educación no demos la espalda ni a nuestro propio territorio ni a nuestra propia cultura, con objetivo de «trabajar en recuperar y difundir las investigaciones y las fuentes y documentos que adoptan o que permiten el enfoque propio de la perspectiva de la microhistoria» (Agulló y Payà, 2009, p. 582) y poder así poner en valor un compilador y divulgador olvidado de nuestro patrimonio musical y cultural desde la historia de la educación española contemporánea.

CAPÍTULO 2

OBJETIVOS

2. OBJETIVOS

El presente trabajo de investigación pretende redescubrir y poner en valor la figura de Eduardo Martínez Torner, devolviéndole el lugar que se merece en el panorama de la composición, recolección y del trato que tuvo con el mundo del folclore y del patrimonio musical en España. La enorme producción de Torner, así como el gran éxito que tuvo en su tiempo hacen que dicho autor, que ha quedado relegado en el olvido hoy en día, merezca ser estudiado y devolverle el interés y la mirada crítica sobre sus composiciones y método compositivo. Para ello realizaremos la presentación y establecimiento de una biografía lo más extensa, exhaustiva, completa y actualizada posible de Eduardo Martínez Torner, así como una catalogación de su obra. Tras un trabajo de campo que supuso la consulta de diversas fuentes, archivos, fundaciones y centros documentales.

OBJETIVO PRINCIPAL:

- Recuperar y poner en valor, desde la historia de la educación, la importancia de Eduardo Martínez Torner en la recopilación y divulgación del patrimonio musical español durante la primera mitad del siglo XX.

OBJETIVOS SECUNDARIOS:

- Acercarse y contextualizar histórica y musicalmente, así como poner en relieve la importancia de Eduardo Martínez Torner en su época, dando a conocer su trayectoria profesional, así como sus relaciones con otras personas de relevancia de su disciplina y de otros campos.
- Compilar, narrar e interpretar las fuentes primarias y secundarias dispersas en diferentes archivos, hemerotecas y fondos bibliográficos sobre la vida y obra de Eduardo Martínez Torner, mediante la realización de un trabajo de campo (búsqueda de documentos, artículos, partituras, documentos audiovisuales, reseñas de periódicos, programas de mano, etc.).
- Confeccionar un catálogo de la obra del autor en el que se compile de forma holística y comprensiva todo el patrimonio musical y cultural inédito o no de la producción de Eduardo Martínez Torner.

CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA Y FUENTES PARA EL ESTUDIO DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

3. METODOLOGÍA Y FUENTES PARA EL ESTUDIO DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Dentro la temática y método de la Historia de la Educación, Julio Ruiz Berrio afirmaba: «En cualquier caso, la preocupación de una historia de la educación por el estudio de los cambios y por el de los procesos educativos de nuestra disciplina, a la vez que subraya su utilidad para los profesores actuales, sirve decididamente a la sociedad actual y futura» (Ruiz Berrio, 1997, p. 158). La historia en este marco (Agulló, 2010) se configura como una ciencia con conciencia, porque, en definitiva, se trata de no contraponer la objetividad con la subjetividad, sino de compaginarlas en una relación dialéctica. Las historias de vida de los protagonistas que por circunstancias ideológico-políticas han estado silenciados y marginados de la historia oficial. «Los tesoros vivos» que buscamos, son, en definitiva, seres humanos que guardan en su memoria un inmenso patrimonio histórico-educativo inmaterial, el cual debemos recuperar y conservar. Personas portadoras de una interesante dualidad: «por una parte deben su importancia a la memoria de los testimonios que guardan; por otra son valiosos por su propia personalidad e individualidad, como protagonistas indiscutibles de la historia educativa» (Agulló, 2010, p. 164).

La nueva historia, siguiendo esta norma, nos da «el poder transformador del que carecía, recuperando a la persona como sujeto y fijando su atención en la acción humana, objetivo que posibilita el recuperar la narrativa como fórmula para contar la historia de los sujetos singulares o colectivos, pero siempre con rostro humano» (Agulló, 2010, p. 160). Así, en las últimas décadas, en el campo de la historia de la educación, ha ido creciendo, cada vez con más énfasis, un espacio para el sujeto o los sujetos (Agulló y Payà, 2009). Existe un giro hacia lo subjetivo y aquí podemos enmarcar la presente investigación:

«Buena prueba de ello es el creciente aumento de estudios, líneas de investigación, iniciativas y realizaciones a nivel estatal, pudiendo encontrar historias de vida, fuentes orales, relatos y relaciones autobiográficas de profesores y maestros, archivo de la palabra, imágenes y contenidos de libros de textos y manuales escolares, asociaciones y sociedades para el estudio del patrimonio histórico-educativo» (Agulló y Payà, 2009, p. 583-584).

Entendemos por patrimonio histórico educativo (Agulló y Payà, 2009) todo tipo de documentos, materiales, fuentes orales y gráficas, que nos permitan conocer cuáles fueron, y cuales son, las pautas de la educación familiar, escolar, las subculturas juveniles, los espacios de ocio y de producción cultural, etc., en diferentes momentos de nuestra más reciente historia contemporánea. Se trata tanto de recuperar los elementos clásicos de la cultura material como

los no menos importantes y decisivos que integran nuestro patrimonio cultural inmaterial, nuestro patrimonio vivo, encendido, según apunta la Unesco como el crisol de nuestra diversidad cultural.

Tomando como referencia el trabajo que vienen desarrollando de recuperación del patrimonio histórico-educativo Carmen Agulló y Andrés Payà, entre otros, es importante recalcar la idea de hacer públicos los silencios y recuperar los olvidos:

«Se hace necesario hacer públicos los silencios y recuperar los olvidos (...) relatan nuestras experiencias formativas se nos revelan imprescindibles para conocer el funcionamiento de la vida en las aulas, en las familias, en las asociaciones y en otras instancias instructivas y socializadoras, porque la educación no es más que una reconstrucción de historias personales y sociales que es necesario recuperar, analizar y difundir» (Agulló; Payà, 2009, p. 581-582).

Es dentro de este marco de mayor flexibilidad y amplitud de miras en el que la nueva historia de la educación, historia al fin y al cabo, intenta también construirse como disciplina renovada, ampliando sus objetos de investigación y las fuentes a utilizar: «Por ello, además del estudio de la denominada cultura material, al que ha dedicado buena parte de sus esfuerzos, trata de otorgar una especial relevancia a la cultura inmaterial o intangible, lo que obliga a ampliar y diversificar, así mismo, sus fuentes» (Agulló, 2010, p. 160).

3.1. METODOLOGÍA

La Historia de La Educación, como una de las ciencias históricas, debe utilizar el método histórico en la investigación correspondiente: «Lógicamente, en la indagación de la verdad histórico-educativa, estamos obligados a seguir un método. Ese método propio es el histórico» (Ruiz Berrio, 1997, p. 146). El método científico en la historiografía depende de las tareas que se hagan: «*La heurística* se ocupa de la localización y clasificación de los documentos. La labor de la interpretación histórica de los datos constituye *la hermenéutica*. Finalmente se hace la investigación propiamente dicha realizando explicaciones y *exponiendo* el trabajo histórico construido» (Ruiz Berrio, 1997, p. 163). Las fases de una investigación Histórica de la Educación según Ruiz Berrio (1997) están formadas por seis grandes conjuntos de tareas en la investigación:

- Planteamiento de la investigación.
- Elaboración de hipótesis y modelos.
- Selección de fuentes histórico-educativas.
- Análisis de la documentación con selección y clasificación de los documentos para realizar el trabajo.
- Verificación de las hipótesis construcción histórica, establecimiento de los hechos, explicación histórico-pedagógica, construcciones históricas.
- Construcción de la síntesis explicativa.

Así pues, dentro del método histórico en la investigación histórico-educativa, cuando se realiza una biografía, como es nuestro caso con Eduardo Martínez Torner, es aconsejable utilizar el método biográfico (Pujadas, 1992, 2000). Teniendo en cuenta la delimitación terminológica entre varios aspectos que pueden ir muy relacionados, la *Biografía* consiste en una elaboración externa al protagonista, normalmente narrada en tercera persona, ya sea sobre una base exclusivamente documental, ya sea mediante una combinación de documentación, entrevistas al biografiado y a otras personas de su entorno (Pujadas, 1992. p. 13). Se trata de un relato objetivo, construido por el investigador a partir de todas las evidencias y documentación disponible, se disponga o no de una narración escrita de la persona biografiada.

A lo largo del tiempo los autores de diferentes disciplinas y escuelas han ido proponiendo diferentes términos para referirse a los diferentes aspectos y modalidades del género biográfico (Pujadas, 2000) los términos más frecuentes utilizados en este campo son biografía, autobiografía, historia de vida, historia personal, narración biográfica, relato biográfico, documentos personales y fuente oral.

Biografía sería el término aquí citado, pero habría que distinguir «lo biográfico» como el dominio general de cualquier trabajo humanístico o científico-social orientado al establecimiento de trayectorias personales, sea en base a fuentes orales o escritas. Sin embargo, «las biografías» constituyen un género histórico-literario específico en el que un investigador «reconstruye» una trayectoria individual sobre la base de documentación preferentemente escrita y con el auxilio eventual de fuentes orales en el caso que se trate de la biografía de una persona contemporánea: «Normalmente el género biográfico se orienta hacia personajes históricos relevantes y públicos por su aportación en los campos de la política, la ciencia, o el arte, entre otros» (Pujadas, 2000, p. 136).

Mediante las historias de vida (Agulló, 2010) se trata de recuperar a los protagonistas, tesoros vivos, de nuestra historia educativa. Cada uno de ellos, sujeto social, forma, por derecho propio y en igualdad de méritos, parte de nuestro tesoro vivo educativo, por lo menos restituirles su protagonismo dentro de nuestro patrimonio inmaterial. Y es que tal vez sea tiempo: «de extender la crítica antes realizada a determinados tiempos pasados de nuestra historiografía educativa ya que nos hemos centrado en las biografías de los grandes pedagogos y muy centradas en el mundo escolar, desatendiendo u otorgando menor valor a otros niveles educativos o de formación en otras áreas» (Agulló, 2010, p. 170). El testimonio oral (Agulló, 2010) será complementado por todo tipo de documentos escritos, iconográficos, audiovisuales, proporcionados por el biografiado, u otras personas, convirtiéndose en narraciones que transmiten una memoria no sólo personal sino, al mismo tiempo, colectiva.

En este sentido y siguiendo lo descrito sobre el método histórico, la biografía y la triangulación de fuentes, en la presente tesis doctoral, la primera fase del trabajo de campo se centró principalmente en la búsqueda de información y recogida de material de todo tipo

y en varias ubicaciones mediante el desplazamiento y la consulta presencial -con diferente éxito a la hora de encontrar la información correspondiente- en diferentes bibliotecas y centros documentales de Madrid y Asturias: la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (BTNT), una biblioteca especializada en Ciencias humanas y sociales del CSIC en Madrid; el Centro de documentación de Residencia de Estudiantes (CSIC) en Madrid; el RIDEA (Real Instituto de Estudios Asturianos) Oviedo; el Museo del Pueblo Asturiano de Gijón; y la Radio Nacional de España RNE de Oviedo. De forma paralela, realizamos también las pertinentes búsquedas a través de los catálogos digitales en red de la Biblioteca Nacional de España (BNE), así como de la Hemeroteca Digital del Principado de Asturias. Asimismo, también tuve la suerte de poder reunirme personalmente y conversar con Víctor Pliego de Andrés (Profesor Catedrático de Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Madrid) y con Teresa Cristina García Álvarez, viuda de Modesto González Cobas quien me permitió acceder al inestimable e inédito archivo personal de su marido.

3.2. FUENTES

En relación con el modo de hacer historia de la educación, respecto a las fuentes que hemos podido disponer, tuvimos que hacer una selección de fuentes histórico-educativas. «Sin documentos no hay historia» (Ruiz Berrio, 1976) por ello podríamos hacer una primera clasificación de documentos atendiendo a la naturaleza de estos: documentos escritos, sonoros, pictóricos, audiovisuales... Por el término de documentos personales (Ruiz Berrio, 1997) se describe cualquier tipo de registro no motivado o incentivado por el investigador durante el desarrollo de su investigación y que posea, sobre todo, un valor afectivo simbólico. Por todo ello, la localización de fondos, con todo tipo de fuentes diversas ayudarán a construir la biografía.

También podemos clasificar las fuentes en primarias o secundarias, según la relación directa o indirecta con los hechos históricos: «Las fuentes primarias comprenden todos aquellos documentos elaborados por los observadores o participantes directos en los hechos. Fuentes secundarias no informan de modo indirecto del pasado, personas que no fueron testigos de lo sucedido. Unas y otras pueden encajar perfectamente y se pueden completar» (Ruiz Berrio, 1976, p. 456).

Sobre el tipo de fuentes (Ruiz Berrio, 1997) además podemos establecer una distinción entre las escritas: irían desde las inscripciones, correspondencia, diarios, memorias, informes, reglamentos, planes, cartas fundacionales, bulas, cedularios, etc., hasta obras literarias, en general libros de texto, apuntes, diccionarios, enciclopedias, estadísticas, textos pedagógicos, devocionario, obras de urbanidad, periódicos, revistas guías, libros de acuerdos, libros de lectura, registros de matrículas, etc. Entre las fuentes orales o sonoras, estarán: los discos, cintas magnetofónicas, bandas sonoras, declaraciones de testigos, recuerdos de narraciones

orales de familiares ya fallecidos, testimonio de gentes que oyeron narrar comportamientos o sucesos. Dentro de las fuentes icónicas cabría reseñar: planos, esquemas, dibujos, grabados, fotografías, mapas, películas, microfilms, cuadros, portadas de libros, documentales, etc. O bien esculturas, aulas, bibliotecas, capillas, escuelas, institutos. Fuentes materiales o no culturales como: mobiliario o útiles escolares o los edificios escolares. Efectuada la localización de documentos, conviene proceder a una selección de estos y clasificar los documentos disponibles (Ruiz Berrio, 1997, p. 180).

Las fuentes orales pueden utilizarse como fuente única o complementaria de fuentes escritas o iconográficas. «Los documentos orales se caracterizan por tanto por estar elaborados deliberadamente con finalidades de tipo histórico, bien sea para preservar historias de vida o autobiografías que podían haber desaparecido o para llenar vacíos en uno o diversos campos de estudio, por ejemplo, cuando se destruyeron archivos documentales escritos» (Agulló, 2007, p. 28). Así pues, es recomendable utilizar todo tipo de fuentes (triangulación de fuentes): fuentes orales, fotográficas, cinematográficas, etc.:

«Los testimonios personales, pueden aportar datos importantes por tal de reconstruir el nivel de la práctica educativa. En España se han utilizado en especial para investigaciones relacionadas con maestros exiliados o para reconstruir biografías de profesionales de la enseñanza. Fuentes orales para reconstruir la biografía junto a fuentes escritas (artículos aparecidos en publicaciones en periódicos, documentación escrita de archivos o bibliotecas) hemos podido reconstruir su vida y su exilio; Trayectorias vitales que con otras fuentes igual sería imposible reconstruir (Agulló, 2007, pp. 31-32).

Muchas de las fuentes y de los documentos necesarios para la correcta interpretación de algunos hechos y personajes que forman parte de nuestro patrimonio educativo (Agulló y Payà, 2009), generado en nuestra más reciente historia contemporánea, permanecen no sólo inéditas, sino que algunos, además, pueden correr el riesgo de desaparecer. Se trata pues de fomentar la recuperación, el análisis y la difusión de las fuentes y documentos de las voces de los protagonistas de los procesos educativos. (Agulló y Payà, 2009, p. 583).

Para realizar el presente estudio biográfico de Eduardo Martínez Torner fue necesaria la consulta y estudio de todo tipo de documentación en los diferentes lugares visitados, así como de la visión, audición y transcripción de registros audiovisuales y sonoros generados en las diversas visitas y conversaciones con los informantes. Fue necesario complementar este trabajo de análisis con un profundo estudio de la época que nos diera, no solo el contexto político y social sino también, y más importante, el cultural y musical en el que se desenvolvió la carrera de Martínez Torner.

El material empleado en esta tesis, como ya hemos comentado, es muy rico y variado, con fuentes primarias y secundarias, abarcando desde documentos oficiales de carácter administrativo a partituras, pasando por registros audiovisuales, gráficos, bibliográficos, libretos, correspondencia, fotografías, prensa, etc. Además, se han utilizado referencias aparecidas en manuales sobre

su biografía, catálogos de la BNE de sus composiciones, de reseñas y críticas encontradas en diferentes hemerotecas (principalmente en varios diarios de la época). Finalmente, no debemos olvidar el material inédito aportado por los familiares de Martínez Torner como fotografías, partituras, cartas, programas de mano, etc., información muy relevante y de gran utilidad para nuestro trabajo.

La documentación aportada por los familiares del maestro Torner, y sobre todo por el archivo personal de Modesto González Cobas, así como la información recabada en otras fuentes nos permitió elaborar, contrastando en todo momento los datos obtenidos, una biografía extensa, específica e inédita hasta el momento, en la que se incluyen fotografías y otros documentos relevantes que aportan luz sobre la figura y obra de Torner.

A continuación, detallamos algunas de las fuentes utilizadas, aunque solo sea de manera muy somera, que me han permitido conocer en profundidad la figura del insigne ovetense.

- Enciclopedias, diccionarios, libros: búsqueda de datos biográficos y registros, que han resultado más bien escasos (generalmente se ha encontrado el lugar y año de nacimiento, fallecimiento y el hecho que vivió en Madrid) y, en muchas ocasiones, inexacto o equivocado. De entre las enciclopedias que más nos han podido aportar destacamos las más importantes como *Historia de la Música Española Contemporánea* (Sopeña, 1958). Veinte años después, lo reafirma con otras palabras el mismo Federico Sopeña en su «Historia de la música contemporánea» al decir nada menos que: «Torner aporta todo el bagaje musical e histórico necesario para fundar una auténtica Escuela. En este sentido, la guerra civil española también nos ha privado de la consagración de Torner como fundador y cabeza visible de esa auténtica Escuela» (Sopeña 1976, p. 173).
- Artículos, reseñas y críticas en periódicos y prensa escrita: datos aparecidos tanto en *ABC*, *La Voz*, *El Liberal*, *La Libertad*, *El Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, *El Sol*, *La Nueva España*. Hemos localizado y consultado así prensa de Asturias, Madrid, Valladolid, Zamora, Sevilla, etc. y de Cuba y México relacionados con la actividad de Torner.
- Consultas a organismos oficiales para certificado nacimiento: Consulta y petición de certificado de nacimiento en el registro civil de Oviedo.
- Contacto con familiares: La primera persona que le habló de Torner a Modesto González Cobas fue su padre. En su casa había algunas partituras suyas para coro. También un ejemplar del Cancionero musical de la lírica popular asturiana, pero le faltaban algunas hojas de la introducción. La introducción me parecía muy importante y he llegado a comprobar repetidas veces que la gente no la leía. Al paso de los años, de muchos años, puede seguir diciéndose lo mismo.

El hijo de Torner, llamado como su padre, Eduardo, fue compañero de Modesto en Radio Nacional de España en Oviedo, como lo fue también su hijo, otro Eduardo, nieto de Torner; le honró con su amistad, Dña. Jovita Cué, viuda de Torner, que durante años estuvo viniendo a Oviedo por primavera verano. Mantuvieron muchas conversaciones sobre su marido y sobre su vida y obra. Manejó su colección de recortes de prensa, desde el año 1912 al 1936. Le facilitó incluso apuntes manuscritos de él, guiones emitidos por la «BBC» de Londres. Durante años cambiaron impresiones sobre personas y personalidades que habían conocido a Torner, tanto en el Centro de Estudios Históricos, de Madrid, como en el Instituto Escuela, en las Misiones Pedagógicas, en el Archivo de la Palabra, en la Residencia de estudiantes...

Con la viuda de Torner, Doña Jovita Cué, Modesto González Cobas, mantuvo muchas y largas conversaciones. Le obsequió con ciertos materiales, como una serie de guiones radiofónicos de tipo folklórico, folclórico musical y literario emitidos por la «BBC» de Londres, en los años 40 y parte de los 50. Doña Jovita estaba al corriente, por su hijo, del interés y dedicación por la obra de su esposo; Modesto González Cobas le mandaba sus artículos; ella hasta intervino con su voz, tan inconfundible y característica, en un guion de González Cobas sobre Torner, emitido el 15 de septiembre de 1976 por Radio Nacional de España.

La viuda de Eduardo Martínez Cué (el hijo de Torner) nos ha facilitado partituras inéditas de obras completas y de otras inacabadas, así como de la música compuesta por Torner para la representación en la «BBC» de *Yerma*, *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, entre otras. En este mismo lote venía el titulado *Tesoro de la Música Española*, selección y transcripción de manuscritos y ediciones antiguas. Otro con las *Seis canciones corales españolas de la época de Cristóbal Colón*, transcritas por Torner de los códigos originales.

También perteneciente al mismo lote, y en el archivo de Modesto González Cobas, se encuentra la conferencia de Torner en el Campo de Refugiados Españoles de Saint Cyprien, a 6 kilómetros de Argelès. Esta conferencia fue la primera en dicho Campo y se tituló «El ritmo de los estilos literarios» y está fechada el 4 de abril de 1939.

Otra muy extensa también y directa procede de José Menéndez Carreño, que ya colaboró con Torner desde el año 1915, junto con María Argüelles, ilustrando con sus voces aquellas conferencias-conciertos de maestro por Asturias, en Madrid y en otras partes. José Menéndez Carreño, es decir «Cuchichi», con su hija Faustina acompañaron a Torner en aquella embajada artística que les llevó 6 meses por la isla de Cuba y tres más por México.

De sus hermanos, Modesto González Cobas tuvo la oportunidad de cambiar impresiones con su hermano Antonio, conocido médico de Oviedo, casado con Matutina Rodríguez Álvarez, y por tanto cuñado de Alejandro Casona. Hemos podido conocer y examinar una buena parte de su producción publicada e inédita, tanto en España como en Inglaterra.

CAPÍTULO 4

LA CIUDAD DE OVIEDO A FINALES SIGLO XIX Y LA INFLUENCIA DIRECTA DEL GRUPO OVIEDO

4. LA CIUDAD DE OVIEDO A FINALES SIGLO XIX Y LA INFLUENCIA DIRECTA DEL GRUPO OVIEDO

La andadura vital de Eduardo Martínez Torner se inicia en el Oviedo de finales del siglo XIX. Una ciudad que marcará el inicio de su vida y que es necesario analizar y contextualizar para poder comprender los diferentes espacios en los que se desarrollan los primeros años del músico. Modesto González Cobas, folclorista, crítico musical y musicólogo, nos describe en diferentes escritos encontrados en su archivo personal, Archivo de Modesto González Cobas (A.M.G.C.), depositados por su familia en noviembre de 2016 en el Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), de manera manuscrita, cómo era la ciudad en la que nació Martínez Torner en aquel momento:

«Cuando nacía Eduardo Martínez Torner, Oviedo tenía censados 18.614 habitantes, *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”, y vinculada de forma alegórica con Oviedo, se había publicado en 1885. En aquel Oviedo no se sabía dónde terminaba la zona urbana y donde comenzaba la zona rural, es decir las aldeas. Algunos barrios de la ciudad se llamaban “Campo de la lana”, “Campo de los patos”, “Campo de los Reyes” ... En el *Fontán* se compraba y se vendía de todo, se comía y se bebía, se oía a los niños de las escuelas municipales cantar la tabla de multiplicar; entre aquellos niños estaban Indalecio Prieto y Teodomiro Menéndez. En este mismo sitio se escuchaban los gritos de los vendedores anunciando sus remedios infalibles y el ciego narraba sus romances. De vez en cuando algún aldeano iba con su “montera picon”, la lechera bajaba por la calle San Lázaro a pie o en burra. En esta plaza se realizaba mercado los jueves y los domingos, uniéndose campo y ciudad. El corazón de la ciudad era la calle *Cimadevila*. Con el “ensanche” modernizado, la nueva calle de *Campomanes* se convirtió en la más espaciosa y de las más animadas de la ciudad, en competencia comercial con la citada calle *Cimadevilla* y la calle *Magdalena*. Sendas calles eran las más “burguesas”, los barrios obreros “Puertas Nuevas” y “Postigos”. El ensanche venía a través de la Calle *Uría* donde el *totémico Carbayón* había sido abatido en 1879 y pasaba a ser el centro urbano comercial. Los elegantes chalets o casas y confortables hoteles contrastaban con las viejas piedras de la Catedral y la Universidad, o con las casas nobiliarias como la del Duque del Parque, Revillagigedo y Toreno, del Marqués de Santa Cruz, Valdecaranza y Camposagrado; o las de San Tirso o San Pelayo». (González Cobas, s.f)¹.

En el Prólogo del libro de *Hostelería del viejo Oviedo* de Luís Arreones realizado por Antonio García Miñor, se describe de una manera gráfica el día a día de la gente que frecuentaba la ciudad de Oviedo por entonces:

«En la Vetusta, de “Clarín” —la heroica Ciudad que dormía la siesta, y hacía la digestión del cocido y de la olla podrida con música de fondo de la campana grande de la Catedral— la

¹ (A.M. G.C. Caja 2, documentos manuscritos 210, 212)

Pilares, de Pérez de Ayala o la Lancia, de Palacio Valdés, la sociedad se hallaba integrada por una parte no muy cuantiosa de familias selectas que vivían de las rentas en sus casonas y palacios; otra parte más numerosa de gentes con actividad cómodas, descansada e independiente, sin apuros ni agobios laborales ni económicos, como algunos funcionarios, profesionales liberales, clero, y algunos militares» (García Miñor, 1970, p. 4).

En cuanto a la población de la época, describe el nivel que habita en aquellos momentos de una manera muy gráfica: «Una casi muchedumbre de tipos extraños mezcla de inútiles, fracasados, pícaros, chiflados, pedigüeños e histriones, que vivían del cuento, y de la apariencia, de la beneficencia pública y privada, o de la protección de algún filántropo» (García Miñor, 1970, p.4). Más tarde, es el turno de los trabajadores de la ciudad, que para Arreones, «son los que hacen posible sostener el tinglado del resto de población; un grupo de trabajadores (maestros, oficiales y aprendices de obra prima), de todas las actividades y muchos no cualificados» (García Miñor 1970, p.4). Así describe aquel momento de vida diaria en la ciudad:

«En las ciudades antiguas y no industrializadas, como Oviedo, la importancia de los establecimientos públicos y de las reuniones particulares o privadas, sobrevivió mucho tiempo, acaso sostenida por ese furioso, exacerbado e irreductible —tantas veces pintoresco— clasismo, que, aunque más discreto, más prudente que en la antigüedad y de distintos signos —desde luego— subsiste permanentemente, en nuestros días, haciendo que se agrupen y reúnan quienes se sienten afines, en comunidad de niveles, ante cualquier fase o aspecto del diario vivir» (García Miñor 1970, p. 4).

A nivel universitario, la única facultad existente como tal en Oviedo era la de Derecho (Coronas,1999) ya que la de Filosofía y Letras no impartía las enseñanzas completas y, en la práctica, las asignaturas cursadas en ella servían de disciplinas introductorias para la licenciatura en Derecho. Con esa sola facultad, la universidad ovetense se hizo famosa en todo el país. En ella nació en los últimos años del siglo XIX un movimiento cultural y de renovación pedagógica de gran aliento, promovido por un claustro de profesores en cuya formación influyeron notablemente las ideas krausistas, inspiradoras de los principios pedagógicos vigentes en la Institución Libre de Enseñanza, fundada por Francisco Giner de los Ríos, sin olvidar elementos ideológicos de carácter regionalista y conservador (Coronas, 2003).

El grupo de Oviedo, como se denominó a este conjunto de profesores renovadores, nos acerca al momento que vive la ciudad en aquel tiempo, un grupo de intelectuales que se había forjado con anterioridad insertando sus raíces más profundas en la filosofía Krausista tal y como se desarrolló en España durante la segunda mitad del siglo XIX (Coronas,1999). Capellán (2002) explica que estos hombres van a ir adquiriendo una especial cohesión de grupo dentro del krausismo y del institucionismo, merced a su filiación a la tierra asturiana, en especial a la Universidad de Oviedo, a la que todos ellos van llegando desde finales de los años 70 hasta los 90 del siglo XIX para desempeñar su labor profesional como catedráticos. Ellos actuarán en dos niveles, regional y nacional. El grupo lo conforman Adolfo González-

Posada y Biesca, Adolfo Álvarez Buylla, Rafael Altamira Crevea, Aniceto Sela Sampil y con más o menos continuidad, Leopoldo Alas Clarín. Capellán (2002) pretende remarcar algunos aspectos que ayuden a definir a los intelectuales de Oviedo en diferentes campos y en relación con otros grupos de intelectuales en ese momento histórico.

Una de las características principales del grupo será la formación previa en la Universidad Central de Madrid en la filosofía krausista, quienes desde los años 60 del siglo XIX se encargaron de formar a la juventud de clase media desde la universidad aun existiendo las diferentes cuestiones universitarias relacionadas sobre todo con la libertad de cátedra, y que junto a las ideas de reunión, asociación e imprenta fueron de gran importancia en aquel tiempo (Capellán, 2002).

El primero en llegar a la Universidad de Oviedo fue Adolfo Álvarez Buylla en 1877 tomando posesión de la *Cátedra de Elementos de Economía Política y Estadística*. Será además profesor de Adolfo González-Posada y Biesca que se incorporará 1883 a su *Cátedra de Derecho Político*, el mismo año en que Leopoldo Alas Clarín obtuvo la *Cátedra de Derecho Natural*. En 1891 será Aniceto Sela y Sampil el que llegará a la Universidad ovetense para ocupar la *Cátedra de Derecho Internacional Público y Privado* y finalmente Rafael Altamira Crevea en 1897 ganará su *Cátedra de Historia del Derecho* (Coronas, 2003).

La Universidad, según Capellán (2002), será el medio de proyección hacia la sociedad defendiendo la ciencia como esfera autónoma de la sociedad y al margen de todo tipo de influencias, lo que llamaron enseñanza neutra. Pretendían, entre otras innovaciones, que la enseñanza saliese de los muros universitarios y se difundiera entre las capas más humildes de la población. La instrucción era el punto de partida de la elevación de la clase obrera y de la regeneración del país. Para que vaya ocurriendo ese efecto, el pueblo debía ser cada vez más culto, por ello también será de gran importancia en esta época los estudios etnográficos y del folklore de autores como Manuel Machado o Menéndez Pelayo.

Así pues, aparte de la Universidad, los krausistas buscarán otras vías para difundir sus ideas; colegios privados, ateneos, academias, prensa, o revistas, entre otros medios. De gran importancia son también la creación de la *Escuela de Práctica Jurídica* en 1895 o la *Extensión Universitaria* de 1898 (Coronas, 2002). Concretamente los componentes del grupo de Oviedo sirvieron de transmisores de esos conocimientos para el público español con traducciones de obras del campo del Derecho o de las Ciencias Sociales. La educación popular y la renovación pedagógica fueron las respuestas para la formación del pueblo y el acceso a la cultura para formar una opinión pública. De igual importancia fueron los viajes realizados a América para el desarrollo de acciones y establecer vínculos entre naciones. Este grupo de intelectuales estuvo relacionado también de primera mano con la vida política en diversos planos (Capellán, 2002).

CAPÍTULO 5

INICIOS DE LA FAMILIA TORNER EN OVIEDO Y NACIMIENTO DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

5. INICIOS DE LA FAMILIA TORNER EN OVIEDO Y NACIMIENTO DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Y es en este Oviedo, donde se establece la familia de Martínez Torner. La familia materna de Torner procedía de Vilanova i la Geltrú (Barcelona), y se estableció en el barrio del Postigo Bajo, del viejo Oviedo para dedicarse al comercio de pieles, carnes y curtidos. Con fama de serios y buenos negociantes estos catalanes fueron prosperando e invirtieron sus ganancias en fincas (González Cobas, 1980). El padre de Torner, Antonio Martínez, era un joven pastor asturiano del pueblo de Llamo (Riosa) que un buen día decide dejar el rebaño y, monte abajo, busca empleo en la ciudad. El destino lo encaminó hasta la casa de los Torner, donde le dieron trabajo en «*La Casona*», (González Cobas, 1980). Antonio Martínez se convierte en un nuevo empleado trabajando así en la casa familiar, conocida también por los nombres de «*Casona de Regla*» o «*Casona de Nanclares*». Sobre el tipo de construcción de la citada casa, señala: «Es una edificación urbana de carácter semirrural construida a mediados del siglo XVIII en el espacio extramuros de Oviedo. Esta, formaba parte de un conjunto de edificaciones de planta baja cercado por un muro» (García Martín, 2008).

El Consejo de Gobierno del Principado la declaró Bien de Interés Cultural (BIC) con la categoría de Monumento². García Martín (2008) comenta que existen noticias que en dicho lugar en 1801 se había establecido una industria de curtidos y loza de Talavera.



Figura 1: «*La Casona*», «*Casona de Regla*» o «*Casona Nanclares*». Fuente: Elaboración propia.

En la fachada, aún se puede observar una inscripción en la que se hace alusión al nacimiento de Eduardo Martínez Torner en 1888: «En esta casa nació en 1888 Eduardo M. Torner Adelantado investigador de las raíces musicales de su pueblo. Por su acendrado asturianismo en el XXV aniversario de su muerte. El Consejo Regional de Asturias».

² Boletín Oficial del Principado de Asturias, BOPA, de 29 de julio de 2006



Figura 2: Detalle de la Placa 25 Aniversario de la muerte de Eduardo Martínez Torner. Pasaje Luis Muñiz, 4 Oviedo. Fuente: Elaboración propia.

Antonio Martínez convertido en encargado y hombre de confianza de la familia, pasará a ser, poco después, el prometido de Filomena Torner. Antonio y Filomena contraen matrimonio y tuvieron seis hijos: Fernando, Florentino, Ricardo, César, Antonio y Eduardo. Eduardo Martínez Torner nació el 7 de abril de 1888 en la calle Postigo Alto nº 30 y fue bautizado el 10 de abril en la iglesia de *Santa María la Real de la Corte*, de Oviedo con los nombres de Eduardo Fernando. Fernando³, su hermano mayor ejerció de padrino y la madrina fue Dolores Bobes, oficiando el bautismo el sacerdote don Ramón G. Mori (González Cobas, 1980).

A continuación, se muestra el certificado de nacimiento⁴ de Eduardo Martínez Torner, consultado en el Registro Civil de Oviedo, dadas las dudas sobre la fecha exacta del nacimiento de Torner, ya que en «*Torner, más allá del folklore*» (Mallo, 1980) la fecha de nacimiento según la autora es el 6 de abril de 1888. En otros autores consultados, en el mismo Archivo de González Cobas y Gómez (1989), la fecha de su natalicio es el 7 de abril de 1888.



Figura 3: Certificado Nacimiento Eduardo Martínez Torner. Fuente: Registro Civil Oviedo.

³ Fernando, era su hermano más querido, a quien le dedicará su *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana* (1920).

⁴ Certificado nacimiento Eduardo Martínez Torner del Registro Civil de Oviedo (Consultado el 9 agosto 2022)

La mayor parte de la información acerca de los acontecimientos de la vida personal de Eduardo Martínez Torner, sobre todo de la infancia provienen de las escasas referencias que él o sus coetáneos ofrecen en sus obras, las cuales se han utilizado también con carácter de fuente.

De niño, Eduardo Martínez Torner, fue a la conocida escuela de don Juan Ruiz Muñiz destacado pedagogo natural del concejo asturiano de Allande que estudió Magisterio y ejerció luego en Oviedo durante cerca de 50 años. Instalada en la calle Campomanes, fue la misma escuela, y el mismo maestro, de notables ovetenses como Ramón Pérez de Ayala, escritor, político y embajador, Constantino Cabal Rubiera, periodista y Fernández Ladreda ex alcalde de Oviedo y ministro de Obras Públicas. (González Cobas, s.f)⁵. Así pues, gracias a Ramón Pérez de Ayala, podemos acercarnos a la influencia educativa que pudo tener don Juan Ruiz Muñiz y al contexto escolar por el que debió pasar Eduardo Martínez Torner.

Ramón Pérez de Ayala en un ensayo publicado en periódico *«El liberal»* en 1927 y recogido en su libro *Pequeños ensayos* (1963) titulado *«El Maestro»* describe la importancia de la palabra Maestro, ya que según él: «En España se ha abusado y se abusa de la palabra maestro. De tanto manosearla y succionarla entre los labios se le ha ordeñado de todo jugo nutricio y afabilidad láctea. Está ya árida, consulta, desustanciada. Aquí todos son maestros. A todos se les llama maestro» (Pérez de Ayala, 1963. pp. 271-274). Cabe recordar, además, que Ramón Pérez de Ayala estuvo en contacto con un gran número de personalidades que dejarán una marcada influencia educativa; sus nombres: «don Juan Muñiz, don Julio Cejador en su infancia y adolescencia, los krausistas de la Universidad de Oviedo, Clarín y el marqués de Valero de Urría en su juventud, Benito Pérez Galdós en sus comienzos literarios» (Coletes, 1980). Ramón García de Castro, publica en *La Nueva España* una interesante serie de artículos titulada: *«Maestros de Pérez de Ayala»*. El mismo Ramón Pérez de Ayala en una obra suya, *Amistades y recuerdos* (1961) dedica un capítulo a su maestro de primera infancia (y maestro también de Torner) don Juan Ruiz Muñiz:

«Permitidme exteriorizar amorosamente una de estas primeras imágenes de mi infancia: la de mi primer maestro. Se llamaba don Juan Muñiz; pero cuando en Oviedo (donde nací) aludían a su establecimiento de enseñanza se decía simplemente la escuela de don Juan. Por entonces, la enseñanza primaria era casi siempre privada. Ninguna familia que se respetase enviaba a sus hijos a la escuela oficial» (Pérez de Ayala, 1961, p. 131).

En un primer momento, va describiendo la calle donde se sitúa la escuela y cómo estaba organizada, así como los elementos materiales y escolares que se podían encontrar habitualmente en aquel espacio donde acudían más o menos un centenar de niños:

«La escuela de don Juan se hallaba hacia la parte más alta de la calle de Campomanes (donde vivían mis padres); estaba en hondo local, a nivel de la calle, como se supone, y, cómo se inferirá,

⁵ (A.M.G.C., Caja 2, documento 21)

bastante oscuro y misterioso, a propósito, para las iniciaciones espirituales. Por la parte trasera tenía un patio de recreación. El atalaje era el de la rutina en aquellos tiempos: mesas corridas, de pupitre, con banco a lo largo de la mesa; ábacos y dos esferas, terrestre y armilar; colgados de los muros, carteles con letras, sílabas y palabras; mapas geográficos y la Historia Sagrada en estampas policromadas, muy barnizadas» (Pérez de Ayala, 1961, p. 131).

Más adelante pasa a realizar una descripción física de su maestro de manera precisa y con los recuerdos que él mismo se atreve a ir especificando de la siguiente manera, con un notable parecido a Emilio Castelar, Presidente de la I República:

«Don Juan era corpulento; por lo menos así se me figuraba en mi pequeñez. Aseado y aún atildado en el vestir, calvo, ojos un tanto lánguidos, color tirando a céreo, con rosetas en los pómulos, bigote oscuro, ademanes suaves, reposados y de natural prestancia. Años después, cuando llegué a conocer los retratos de Castelar, eché de ver el parecido entre mi maestro y el celeberrimo tribuno» (Pérez de Ayala, 1961, p. 132).

Sobre cómo era su carácter al tener que estar en contacto con niños, se atreve a definir la manera de ser y cómo se comportaba Don Juan de la siguiente manera:

«Era don Juan un hombre de condición pacífica y bondadosa, como quien conviene a quien tiene que lidiar con chicos, los cuales, si bien es cierto que contienen y conservan todavía una alta proporción de textura angélica, no es menos cierto también que son de la piel del diablo. Nunca perdía la paciencia, nunca se irritaba, nunca reñía; sí, sólo, amonestaba con blandura. Carecía de resabios de dómene. Anotaré finalmente que era célibe» (Pérez de Ayala, 1961, p. 132).

En cuanto a los castigos que el maestro utiliza en clase diariamente, Pérez de Ayala relata cuando los alumnos recibían un «castigo simbólico» si se manchaban de tinta a la hora de escribir y realizar sus tareas:

«En la escuela se usaba la férula o palmeta, que él enarbolaba de continuo en la diestra, imprimiéndole giros hiperbólicos, a guisa de un director de orquesta a la batuta. Empleaba únicamente la palmeta al concluir las clases, antes de salir de la escuela. Nos examinaba las manos; si las habíamos manchado de tinta, hacía que juntásemos en piña las yemas de los dedos y nos aplicaba el castigo simbólico de unos golpecitos, procurando no hacernos daño. En suma, además de tierno, era un hombre bien educado, condición primera e inexcusable para ser buen educador. No obstante, su aparente lenidad, y tal vez a causa de eso, la escuela estaba perfectamente disciplinada, y en ella se llevaban espontáneamente a cabo los deberes con una especie de satisfacción interior» (Pérez de Ayala, 1961, pp. 132-133).

Luego es capaz de recordar que, en el día del santo del maestro, había fiesta en la escuela, cómo lo celebraban y qué comían:

«El día de su santo no había escuela. Mejor dicho, nos citaba el maestro a las doce menos cuarto. Estando ya reunidos todos, y en orden, nos repartía sendos cucuruchos, de más que mediana capacidad, con cascadientes, almendras garapiñadas y castañas pilongas, o, como en Asturias

se decía «mayucas». Consumada la distribución, nos desgañitábamos lanzando vociferantes aclamaciones: “¡Viva don Juan Rodríguez Muñiz!”, cada cual en explosiva competencia acústica, hasta el espasmo laringeo» (Pérez de Ayala, 1961, p. 133).

También refleja de una manera muy gráfica, la situación de los maestros y las maestras en aquel periodo que puede acercarse a los años 1888-1890, donde la cuestión del sueldo docente era muy precaria hasta el punto en ocasiones, que les hacían llegar alimentos de todo tipo hasta animales criados en casa para que el maestro pudiera alimentarse y evitar la falta de alimentación que se dio por todo el Estado español y sobre todo entre el colectivo del magisterio de primera enseñanza:

«No debe olvidarse que los padres de las criaturas cuya instrucción y pulimento estaban encomendados a don Juan, le habían enviado ese mismo día, en prenda de gratitud, pavos capones, gallinas, pollastres, jamones, embutidos, sacos de garbanzos, alubias, lentejas, y otras leguminosas, azumbres de vino, cajas de dulce rallado, tarros de mermelada, y por ahí adelante, con que don Juan abastecía corral y despensa largos meses. ¡Dichosa edad y tiempos aquellos! Hasta cierto punto... porque, en cambio, las revistas humorísticas de entonces, al maestro oficial, a quien el Gobierno pagaba misérrimamente, y de añadidura con años de retraso, solían representarlo en caricaturas como esquelética estantigua y desencarnado más que encarnado símbolo del hambre insatisfecha y la última inopia» (Pérez de Ayala, 1961, pp. 133-134).

Asimismo, nos ofrece una visión de lo que día a día se trabajaba en el aula y las diferentes materias que estudiaban, así como los materiales que utilizaban diariamente en la escuela, en concreto habla de la forma en que aprendió a escribir con la plumilla y toda aquella ceremonia que se realizaba todos los días en aquellas instalaciones:

«Con don Juan aprendí a hacer palotes y escribir. Conmovido aún, siento en mi insegura manecita la primera pluma o palillero. En la parte inferior, donde se encajaba la tejuela de la plumilla de acero, tenía un manguito o abrazadera de hierro, con tres discos cóncavos, semejantes a las llaves de un instrumento de viento o a las teclas de una máquina de escribir, cuya finalidad consistía en servir de soporte y ajuste a los tres primeros dedos de la mano derecha, e ir acostumbándola a adquirir posición correcta y expedita. Me veo aún, arqueado y embebido sobre la plana de palotes, enhiesta la punta de la lengua, oblicuamente, desde una de las comisuras de los labios. Don Juan ponía particular cuidado en advertirnos que encerrásemos la lengua al palotear, pues no era raro que algún niño, después de trazar torcido un palote, lo borrara lamiéndolo, por impulso irreprimible (no había papel secante). Pero en cambio, había en la escuela largas y hermosísimas plumas de ganso, o péñolas, teñidas en colores vivísimos: rojo rubí, verde esmeralda, azul zafiro, amarillo oro. Verdaderamente, ¡sí, señor!, extendidas en abanico desde la salvadera, eran mismamente el ala del querubín, compuesta de ingravidas piedras preciosas eterizadas. Pero estas joyas estaban destinadas para los mayores: los que sabían ya escribir, tajarlas y sacarles los puntos» (Pérez de Ayala, 1961, pp. 134-135).

Y cómo los sábados iban a la escuela para aprender la *Historia Sagrada*, además, Pérez de Ayala recuerda justo la edad en la que partió al colegio de Jesuitas situado en Carrión de los Condes (Palencia):

«Los sábados, don Juan nos explicaba la *Historia Sagrada*. Fuerte e impresionante colorido tenían, sin duda, las estampas ilustrativas de los muros; pero en mi imaginación, virgen aún y de blanda cera, la fuerza evocadora de la palabra de don Juan era infinitamente más intensa y real. En principio, fue el verbo. A lo largo de la vida he seguido viendo y sintiendo a los personajes del Antiguo Testamento tal como por vez primera me los hizo ver y sentir la palabra cálida y sencilla de don Juan; con el mismo pasmo, candor y reverencia, como personas teñidas todavía de Dios y con la impronta del pulgar genesíaco. Todo esto ocurría antes de haber cumplido yo los ocho años. Apenas cumplidos, mis padres me enviaron a un colegio de jesuitas, en Carrión de los Condes» (Pérez de Ayala, 1961, p. 135).

Finalmente, explica la importancia que tuvo don Juan para él, —como quizás la tuvo también para Torner— y cómo lo recordará y le acompañará durante toda su vida todos y cada uno de los aprendizajes que tuvo de su primer maestro:

«Fuera del hogar, la primera persona que me inspiró respeto, mezclado de amor, fue don Juan. Él me enseñó a escribir; él me despertó el apetito —quizá malsano— de mordisquear en los frutos del árbol de la ciencia. Le vuelvo a ver ahora, corpóreo y animado como entonces. Con una ligera diferencia: que entonces me hacía yo la ilusión de adivinar la gran trascendencia del escribir y del saber, en tanto ahora, por lo menos en coyunturas tristes, me embisten serias dudas sobre si lo uno y lo otro sirve para algo, como no sea de estorbo. Pero me queda en todo caso la primera y más radical enseñanza práctica de la escuela de don Juan: la resignada modestia y satisfacción del deber cumplido» (Pérez de Ayala, 1961, p. 135).

Ramón García de Castro publicó una serie de artículos en *La Nueva España* titulados «Pérez de Ayala y sus maestros» en los que en habla de los diferentes maestros que tuvo el escritor en cada etapa, el primer artículo publicado el 18 de septiembre de 1980, lo dedica a Don Juan Muñiz y allí explica que para entender la repercusión que tuvo su primer maestro Ruiz Muñiz, cuando en 1927 un grupo de alumnos costeó la realización de un busto de mármol dedicado al que fuera maestro de decenas de generaciones ovetenses rindiendo así merecido homenaje. Víctor Hevia Granda⁶, compañero de la «*Tertulia la Claraboya*» entre otros de Eduardo Martínez Torner, esculpió esta figura con gran cariño y sin remuneración al haber sido también discípulo del homenajeado junto a otros muchos compañeros (García de Castro, 1980).

⁶ Escultor ovetense (1885-1957)

CAPÍTULO 6

CONTEXTO MUSICAL DE LA CIUDAD DE OVIEDO ENTRE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

6. CONTEXTO MUSICAL DE LA CIUDAD DE OVIEDO ENTRE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Oviedo vive, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX un buen momento cultural. Oviedo contaba con la *Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador*, y dentro de ella, a partir de 1883, la *Academia de Música San Salvador*, aunque la mejor música se hacía en la Catedral, que tuvo un Siglo XVIII glorioso. (González Cobas, s.f)⁷. En ese contexto es cuando Eduardo Martínez Torner da comienzo a sus estudios básicos de música.

Si consultamos el *Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música de San Salvador de Oviedo*⁸, un documento de gran valor de 1883, podemos observar la manera de legislar en sus diferentes apartados. En él encontramos una introducción y la disposición de los diferentes títulos, así como los capítulos con los diferentes artículos que conforman dicho documento.

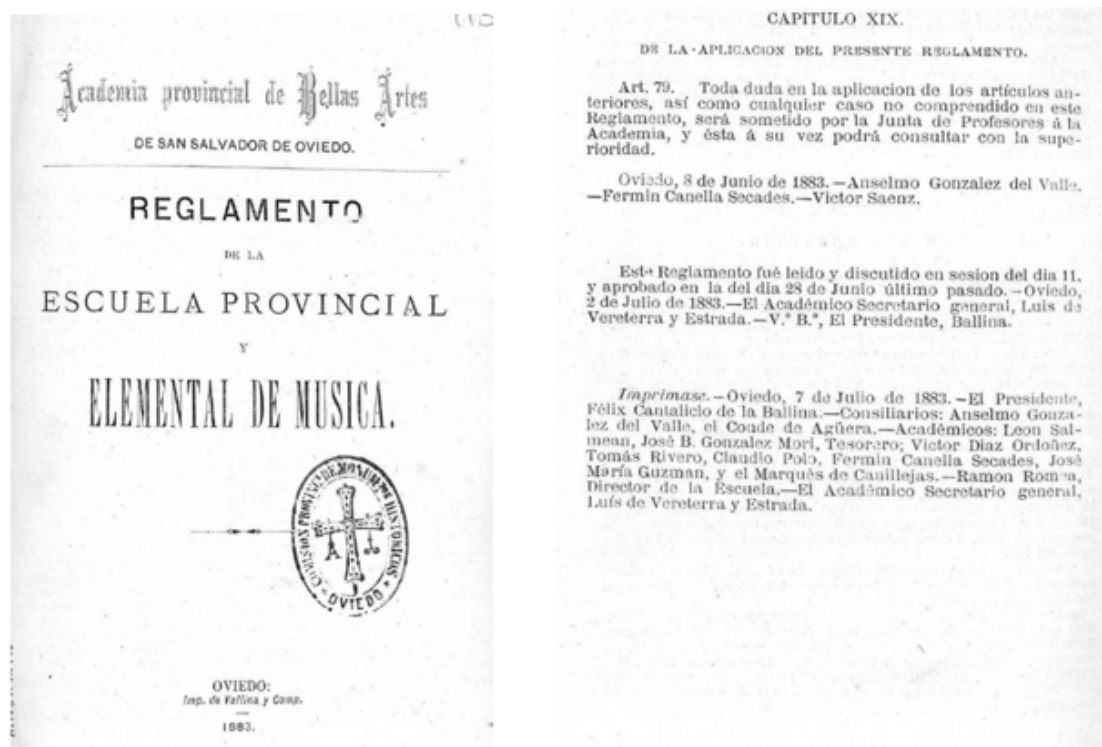


Figura 4: *Reglamento de la Escuela de Provincial y Elemental de Música (1883).*

Fuente: Biblioteca Virtual del Principado de Asturias.

⁷ (A.M.G.C Caja 2, documento 5 y Caja 6, documento 47)

⁸ Se puede consultar y descargar en la Biblioteca Virtual del Principado de Asturias.

La Academia de Música de San Salvador, consecuencia de la Academia de Bellas Artes creada en 1756 por la Sociedad de Amigos del País de Asturias, se fundó en 1883 por D. Anselmo González del Valle, uno de los principales promotores de la Escuela Provincial y Elemental de Música de Oviedo, origen del actual Conservatorio. La apertura de la Escuela de Música tiene lugar en el año 1884, en el seno de la Academia Provincial de Bellas Artes de Oviedo. González del Valle presidió la Escuela de Música de Oviedo hasta su muerte y, sin duda alguna, su influencia va a contribuir a crear un excelente clima musical. El edificio situado en la calle Rosal nº 7, actualmente es la Escuela Municipal de Música de Oviedo. Fue en 1924 cuando se consiguió la validez oficial de los estudios elementales que se impartían en la Academia (solfeo, piano y violín), pasando a depender de la Diputación Provincial, y a denominarse Conservatorio Provincial. Se tuvo que esperar hasta el año 1961 para que el centro se convirtiera en Conservatorio Profesional (Uría Líbano, 2011).



Figura 5: *Antigua Academia Música San Salvador. Calle Rosal nº7, Oviedo.*
Fuente: Elaboración propia.

Uría Líbano (2011) señala que la labor de González del Valle contribuye al desarrollo de la vida musical en Asturias en la segunda mitad del siglo XIX. En su espléndida mansión de la calle Toreno de Oviedo, Anselmo González del Valle dedicó un enorme salón a la música, donde guardaba una valiosa colección de pianos y una de las mejores bibliotecas musicales de aquella época. A lo largo de su vida llegó a poseer una colección de más de 20.000 partituras. Pasaban

a menudo por aquella casa los personajes más relevantes del mundo de la música de la región: Saturnino del Fresno, Baldomero Fernández, Víctor Sáenz, Benjamín Orbón e incluso el mismo Eduardo Martínez Torner.

García-Mallo (2004) en una comunicación titulada: «*La adquisición de la biblioteca musical de Anselmo González del Valle por el Instituto Español de Musicología en sus primeros años de actividad*» habla de las cerca de nueve mil partituras que forman esta biblioteca y que se conservaron, desde su llegada hasta el inicio de la catalogación en 688 carpetas y 166 volúmenes encuadernados. Según la instrumentación que presentan las mismas, éstas pueden agruparse en diversas secciones que son obras para piano solo sobre un 40% del total, piano a cuatro manos (18%), dúos (15%), tríos (10%), cuartetos (5%), quintetos (5%), sextetos, septetos y octetos (4%), reducciones de óperas para voces y piano (2%), y orquesta con y sin coro (1%). Los compositores de los que mayor volumen de obras se conservan en esta sección pertenecen a obras de todo tipo de diferentes países y géneros.

En la familia Torner no se conocían antecedentes musicales, sin embargo, pronto se descubrió que Eduardo estaba especialmente dotado para la música y a ella se consagró. Abandonó sus estudios de bachillerato en el instituto de segunda enseñanza de Oviedo para dedicarse a la música a los 16 años. Estudia solfeo con Antonio Fernández Cuevas, piano con Saturnino del Fresno y armonía con don Ignacio Ruiz de la Peña, organista de la Catedral. En 1907 se había examinado de cinco cursos, como estudiante libre, en el Real Conservatorio Superior de Madrid, obteniendo en todas las asignaturas la calificación de sobresaliente (González Cobas, s.f)⁹.

En 1910 termina brillantemente los estudios de piano en el Real Conservatorio Superior de Madrid. El joven profesor tiene 22 años y, como él mismo dice: «deseando comenzar los estudios de composición musical, creímos que nada mejor que valernos de temas populares de nuestra región para adquirir una personalidad propia e interesante». Recibe clases de armonía, composición musical y acompañamiento de Ignacio Ruiz de la Peña. En este mismo año, aparece su primera publicación «La Copla» (González Cobas, s.f)¹⁰. También de 1910 son las poesías «*Balada*» y «*Canción triste de un alma*» publicadas en un periódico local el mismo año. Muchas de las poesías que escribe se las dedica a la que será su futura mujer Jovita Cué Landa.

⁹ (A.M.G.C Caja 2, documento 45, Caja 4, documento 25 y Caja 6, documento 227)

¹⁰ (A.M.G.C Caja 6, documentos 227 y 231)

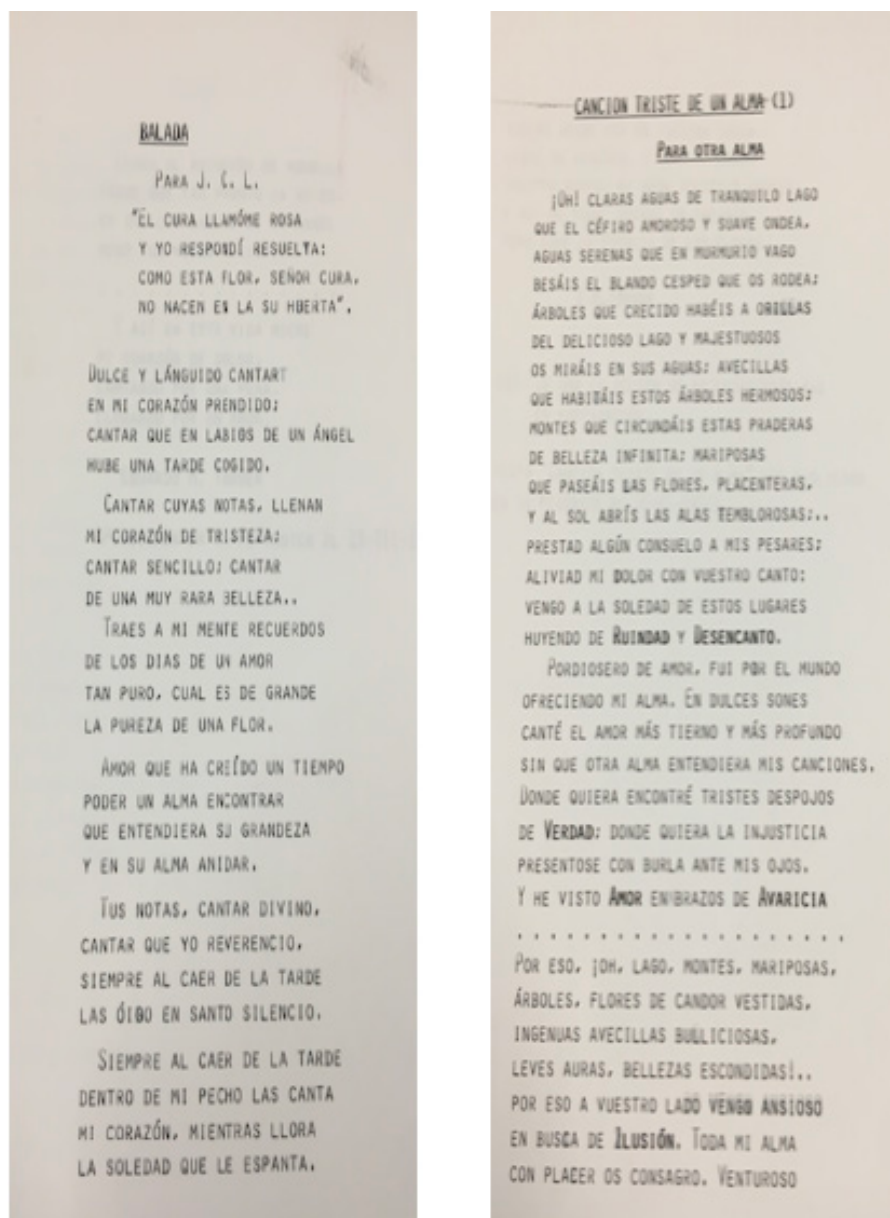


Figura 6: Poemas mecanografiados «Balada y «Canción triste de un alma».
Fuente: Archivo de Modesto González Cobas (AMGC).

Al acabar sus estudios de música en Madrid, afirmaba:

«Conociendo todo el valor que representaba en la música moderna el aporte del conocimiento evolutivo que habían sufrido las antiguas melodías, a través de los siglos sufriendo las variaciones que el temperamento y la emoción de los pueblos imponían al ritmo, con arreglo a leyes psicológicas que actualmente no están definidas con suficiencia por falta del estudio de estos hechos, me dediqué con afán al estudio de la composición musical» (Torner, 1924).

González Cobas (s.f) afirma que entre 1910 y 1912 se entregó por completo al estudio de composición musical. Lo único que le importaba en esos momentos era su formación, no pensaba en otra cosa. Como material de trabajo Torner había recurrido a las melodías populares de su tierra, salía por los pueblos en busca de estos temas y melodías. Era un deleitoso ejercicio para trabajar la composición con bellas melodías asturianas. Luego, él, en su casa, quitaba, ponía, arreglaba, enmendaba, aún no se le había pasado por la cabeza que un día podría recoger canciones populares con destino a un cancionero: «Con criterio meramente artístico anotábamos aquellos períodos melódicos de mayor belleza, desdeñando los que consideraba de escaso interés para un desarrollo fraseológico» (Torner, 1920 pp. 60-61).

Esta recopilación la realiza desde 1910 a 1912 mientras recibía clases del organista de la Catedral de Oviedo Don Ignacio Ruiz de la Peña (1886-1934) un sacerdote que destacó como músico y compositor, asesoró al Orfeón Ovetense, del que su hermano Luis Ruiz de la Peña era director. Trabaja con temas populares asturianos que él mismo recoge por los pueblos de la provincia en sucesivas excursiones folklórico - musicales sobre la marcha y realizando una transcripción en el mismo lugar. Nos lo dice él mismo años más tarde en la introducción de su Cancionero musical de la lírica popular asturiana: «Esta labor la empecé hace varios años con una finalidad distinta de la de hoy» (Torner 1920).

«*La crónica de Asturias*» (Habana, Enero, 1912) publica un fotograbado en el que aparece el coadjutor de Margolles con Eduardo Martínez Torner. En enero de 1912 encontramos a Torner en casa de su amigo Don Jesús Fernández, cura de Margolles (Cangas de Onís). También añade: «Torner ha compuesto un ‘suite asturiana’, Un cuarteto en do menor y Piezas líricas en algunas de sus conferencias-concierto, parece ser que Torner toca alguna de esas piezas que aún no apareciendo en su catálogo de su obra al menos con esos nombres». Él y Torner habían llegado a una buena amistad por la música. El cura de Margolles era un buen organista, con gran intuición artística, receptividad dramática, cultura, erudición y buen sentido crítico. Hablaban de melodías asturianas y acababan conversando sobre Mozart, Beethoven, Bach y Haydn. La amistad con el cura de Margolles, pudo haber venido en alguno de los viajes de Torner en busca de melodías¹¹.

¹¹ (A.M.G.C caja 2 documento 5 y caja 6 documento 47).

CAPÍTULO 7

TERTULIA «LA CLARABOYA» EN LA CIUDAD DE OVIEDO

7. TERTULIA «LA CLARABOYA» EN LA CIUDAD DE OVIEDO

Evaristo Arce en el capítulo quinto de «*Vivir es conversar*», dentro de *Oviedo y los ovetenses* (1977) da cuenta de una de las aficiones más relevantes que se vienen realizando en la ciudad de Oviedo desde antaño:

«Una institución estrechamente vinculada con la vida polémica de la ciudad es la tertulia. El ovetense es tertuliano por naturaleza y en la tertulia encuentran esparcimiento todas sus curiosidades, que no son pocas. En la tertulia nacen, crecen, se reproducen y mueren los rumores que luego se expanden por la ciudad, inquietándola, alarmándola, divirtiéndola, manteniéndola, en fin alerta ante cualquier novedad... Oviedo, ciudad todavía pequeña y centralizada, se gobierna y se orienta por el runrún de las tertulias, cientos de miles de tertulias que buscan su cobijo a horas muy distintas: a la hora del aperitivo, a la hora del café, a la hora del medio whisky en una cafetería o del vino de tierra de León, en cualquiera de los bares del Oviedo húmedo» (Arce, 1977 p. 155-156).

La tertulia literaria «*La Claraboya*», a la que perteneció Torner, puede ser consecuencia del espíritu adelantado de la *Extensión Universitaria*, experiencia traída por el *Grupo de Oviedo* e implantada por vez primera en España en Asturias, en el año 1898, por unos cuantos docentes seguidores del krausismo y bajo la inevitable influencia de las propuestas de la Institución Libre de Enseñanza (Lorenzo, 1991, pp. 33-51).¹²

Para entender lo que significó la tertulia «*La Claraboya*» hemos recurrido a la búsqueda de información, fundamentalmente, en libros de hostelería del viejo Oviedo, tabernas, antiguos cafés, y artículos de prensa que han hecho referencia al pasado cultural de la ciudad y que nos sugiere una ciudad con una actividad dinámica en lugares públicos donde se producían reuniones, discusiones, debates... en la zona céntrica del casco histórico y que se convierte en catalizador de información entre ovetenses. Este ambiente explicaría la aparición de la Tertulia «*La Claraboya*». En el prólogo del libro *De los cafés antiguos en la ciudad de Oviedo* de Emilio Cepeda Garcés (2007) se relata el momento que atraviesa la ciudad:

«Se trata de un libro de tipo testimonial, sin línea argumental que lo subordine. Recopilatorio de unos establecimientos en los que, en cierta manera, latía el propio corazón de la ciudad, lugares de reunión, de diversión, de discusión, de información; prolongación de la sala de estar doméstica. En un principio, en años —a tener en cuenta— difíciles, pero desde luego apasionantes. En un contexto burgués-capitalino-provinciano, descrito sublimemente por algunos de sus contemporáneos, que resulta obvio el nombrar» (Cepeda, 2007, p. 9).

¹² Lorenzo Benavente, J.B (1991): «Eduardo Martínez Torner, del papel pautado al fotograma», en *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, San Sebastián: Filmoteca Vasca, pp. 33-50.

Más adelante explica la importancia de todo lo que rodeaba a la calle Cimadevilla y su ámbito de influencia y lo que allí sucedía diariamente:

«En Oviedo, entre mediados del siglo XVIII, y hasta bien entrado el siglo XX, cualquier tipo de actividad relevante, ya fuera, de índole social, mercantil, financiera, cultural, lúdica, etc., continuaba desarrollándose entre los límites —más o menos— del casco histórico, es decir INTRAMUROS, que poco a poco habría de ir extendiéndose hacia zonas circundantes. Entre estos límites, sucede la acción de aquellos cafés pioneros de la ciudad. También dentro de este espacio —bien localizado por los cronistas de la época—, vamos a situar a los personajes y tratar de indagar que «maquinaban» nuestros antepasados entre aquellas paredes: revivirlo. Hacer que broten aquellas luces y también ambientes sombríos, que los hubo» (Cepeda, 2007 p. 17).

Adolfo González-Posada y Biesca¹³, que perteneció al *Grupo de Oviedo*, mencionado anteriormente, también nos narra la importancia de la vida en la ciudad ovetense y de sus calles más céntricas en aquella época. Así, en una conversación con Gumersindo de Azcárate¹⁴, le llegó a contar que un amigo de su padre, Patricio de Azcárate, historiador, político y uno de los difusores de la filosofía moderna, se extrañaban de que su hijo se quedara en Oviedo para continuar sus estudios con mejores posibilidades y no se trasladara a Madrid junto a su padre. Él le contestó: «Lo dejo en Oviedo para que siga paseando por Cimadevilla, porque a quien haya paseado algún tiempo por Cimadevilla se les puede dejar solo en cualquier parte» (Lillo 2016, p. 291-292; Posada 1983, p. 109).

En una recopilación de reportajes publicados en el diario *La Voz de Asturias*¹⁵ desde abril de 1973 a febrero de 1974 y junto Arturo Calzón, quien sirve de ayuda para realizar esos artículos que surgen en la misma peluquería donde ejerció de peluquero durante muchos años -*Peluquería Calzón*-, estos escritos son fruto de vivencias personales o incluso por comentarios habidos en la tertulia «*La Claraboya*», donde él participó, en los cuales explica el cambio de la ciudad:

«Dentro de la transformación general que se viene produciendo en Oviedo desde hace unos años —edificios, calles, instalaciones comerciales, etcétera—, quizá sea en el gremio de la hostelería donde se acusa mayor evolución: Muchos de los típicos chigres, tabernas, lagares, bodegones, viejos cafés, etc., se transformaron en modernas cafeterías; otros desaparecieron definitivamente. Y los mesones, casas de comidas y características posadas que tuvieron vida años atrás en el viejo Oviedo del Fontán, calles de Jesús y Magdalena, Zona del campo de la lana, corrada del obispo, etc., fueron también extinguiéndose en mayoría o cediendo paso a restaurantes y hoteles de más o menos confort» (Arreones, 1974. p. 9).

El mismo autor afirma que el libro tiene como finalidad principal mantener el recuerdo de aquellos locales emblemáticos donde se realizaban todo tipo de actividades: «Renovar en el

¹³ Catedrático de Derecho Político, Jurista y sociólogo ovetense.

¹⁴ Catedrático, político e historiador fundará junto Giner de los Ríos y otros catedráticos, la Institución Libre de Enseñanza

¹⁵ Luis Arreones en «Hostelería del viejo Oviedo» (1974) con prólogo de García Miñor

recuerdo donde muchos ovetenses el ambiente vivido en alguno de aquellos más característicos establecimientos hosteleros de la ciudad, que los años y la evolución fueron escamoteando, y el de mostrar a quienes no los conocieron las facetas más peculiares de cada uno de ellos, con sucedidos y anécdotas» (Arreones, 1974. p. 10). Ya en el prólogo realizado por García Miñor, y para entender y conocer la importancia que «*La Claraboya*» tuvo en Oviedo, se describe la situación cultural de la ciudad que ya venía demostrando años atrás: «Desde que en el siglo de la Ilustración surgieron las tertulias en cafés, tabernas y similares, la importancia de estos establecimientos en la vida pública en general fue innegable, si pensamos en el tardío y lento desarrollo de la prensa» (Miñor, en Arreones, 1974. p. 5). Continúa describiendo, por sus características concretas, de la siguiente manera lo que acontecía de forma particular en la ciudad ovetense:

«Y acaso este hecho alcanzó mayor significación en ciudades como Oviedo, con su externa apariencia de aislada colectividad dormida — calificativo frecuentemente aplicado por los escritores, desde “Clarín” — en las que las reuniones, como medios de información, de puesta al día de novedades y de crítica general de personas, cosas y situaciones, en forma pseudodiscreta, solapada o cínica, y con frecuencia bajo la tónica de la soberbia y de la envidia, constituían el único vehículo para llenar las infinitas horas de la abundante y hasta desbordante ociosidad de la gran mayoría de sus habitantes» (Miñor, en Arreones, 1974. p. 5).

En el artículo *Tabernas en Asturias a principios del siglo XX. Notas para su estudio* (Uría, 1991) nos habla del concepto asturiano de *chigre* (sidrería asturiana) entendida como taberna en las comarcas asturianas. Así explica la Tertulia de intelectuales como «La Claraboya»:

«Los chigres, en todo caso, y contra lo que pudiera pensarse por los testimonios que hasta ahora se van aduciendo, no constituían un coto cerrado de la clase obrera regional. Especialmente en ambientes como el de Oviedo, con una composición social muy diversificada, el culto a la sidra tenía adeptos en capas socialmente muy diversas. Tertulias de intelectuales como “La Claraboya”, nutridos grupos de empleados y oficinistas, o distintos propietarios de comercios y otros establecimientos de la ciudad, eran clientes habituales de los lagares y chigres de la capital en donde, de todos modos, las capas populares seguían siendo el elemento dominante y distintivo de la taberna, frente al siempre más respetable café» (Uría, 1991, p. 71).

Según Evaristo Arce describe de esta manera tan gráfica lo que allí podía suceder:

«En este sentido la sidra ganó más batallas que muchos señores parlamentarios. En los chigres bebían su culín de sidras las aristócratas, los burgueses y el estado llano, en un codo a codo fraternal que soldaba muy leales amistades. No eran esas juerguinas como las de otras regiones en las que se contratan a modo de bufones a cantaores y tocaores, a los que se despachaba con una propina y un “muchas gracias señorito”. En nuestras tabernas se confraternizaba a base de bien, casi como en la guerra. (Arce, 1977, p. 69).

Las *botillerías* se parecían mucho al funcionamiento de los cafés, que más tarde les sucederán, y se definen como: «Establecimientos dedicados a la elaboración y despacho de bebidas heladas

o refrescos en los que, así mismo, se servían licores y aguardiente» (Cepeda, 2011, p. 13). En la obra, *La sagrada cripta del Pombo*, de Ramón Gómez de la Serna (1924) aparecen también las *botillerías* y se atreve a afirmar que son de origen ítalo-suizo-francés y además de lo descrito anteriormente, también se tomaba: «Chocolate, jaleas, mermeladas y algunos que otros productos de elaboración confitera» (Cepeda 2011, p. 13). Aunque tal y como se refiere el mismo autor podrían no ser consideradas lo más ideal en ese momento para realizar las tertulias y las reuniones sociales:

«Paseando por antiguos rincones del a ciudad con el conocido ovetense Don Arturo Calzón, tan “carbayón” y —tan amante siempre de toda la historia de la capital— y comentando está acusada transformación producida principalmente en la hostelería, recordaba el dónde estuvieron enclavados chigres y posadas, tabernas y casas de comidas o mesones que tuvieron fama por una o por otras causas» (Arreones, 1974, p. 9).

En este contexto, en este ambiente de este Oviedo de cafés, chigres, tabernas, botillerías... surge la Tertulia «La Claraboya», a la que podemos describir utilizando las palabras que Ángel Muñiz Toca, en su discurso de acto de su solemne recepción académica en el IDEA¹⁶ (Instituto de Estudios Asturianos desde 1946), recogido en *Vida y Obra de Eduardo M. Torner (Musicólogo, Folklorista y Compositor)* en 1961, utiliza:

«Allá por el año 1913 agrúpase en el llamado Café Español, sito en la calle de Cimadevilla, una tertulia polifacética, integrada por jóvenes intelectuales con gana de «pelea» dialéctica, filosófico-artística y política, pero impulsados por afanes constructivos». (Muñiz, 1961, p. 12; González Cobas s.f).¹⁷

Si nos referimos al origen de la Tertulia «La Claraboya» y al papel de Martínez Torner en su fundación podemos encontrar diferencias al respecto, ya que mientras que, el anteriormente mencionado, Ángel Muñiz Toca nos indica que: «fue iniciador solitario de aquella agrupación liberal Fernando Señas Encinas; después se le uniría Eduardo Torner» (Muñiz, 1961, p. 12). Arturo Calzón, quien por su trayectoria vital ha sido una de las fuentes orales en las que se ha podido documentar tanto parte de la actividad de la tertulia La Claraboya, como de la vida cultural de Oviedo a principios del siglo XX, le cuenta a Luis Arrones, sobre la fundación de «La Claraboya» y de su importancia: «La fundaron Fernando Señas Encinas y Eduardo Torner, estando de romería en las fiestas de San Lázaro. Se les ocurrió la idea y la llevaron a la práctica» (Arreones, 1974, p.13, González Cobas s.f)¹⁸. Existiendo discrepancias en el papel fundacional de Eduardo Martínez Torner en la fundación de «La Claraboya». Cabe mencionar que Arturo Calzón¹⁹, quien nació en 1885 en Oviedo, y que, de bien pequeño empezó en el oficio de

¹⁶ Discurso pronunciado el 24 de enero de 1961 en el Instituto de Estudios Asturianos desde febrero de 1992 adquiere el nombre de RIDEA (Real Instituto de Estudios Asturianos)

¹⁷ (A.M.G.C Caja 6 documento 287)

¹⁸ (A.M.G.C Caja 6 documento 49, Caja 7, documento 12, 61)

¹⁹ Compañero y amigo de Eduardo Martínez Torner en «La Claraboya»

peluquero como su padre, afirma que participó en la Claraboya desde 1909 y hasta 1931 en que se extinguió: «Se puede decir que perteneció a la peña “La Claraboya”, la más distinguida, quizá, de la ciudad por el nivel intelectual de sus componentes» (Arreones, 1974, p. 11).

El mismo Arreones (1974) afirma que el contacto con aquellas personas, sus clientes en la peluquería Calzón y además al ejercer varios años como concejal, hizo que conociera los problemas locales de Oviedo ya que los vivió muy de cerca y con gran amor a su ciudad. Sobre los componentes del grupo son varios los autores que han explicado quienes se reunían en él:

«En torno a Señas y Torner van agrupándose en el Café Español otros jóvenes: el escultor Víctor Hevia, el poeta Gamoneda, el maestro de periodistas J. A. Cepeda, el pintor Eugenio Tamayo, el hoy catedrático y cronista de Oviedo, Juan Uría Riu; los hermanos de Eduardo Torner, Fernando, el gran erudito, y Floro, publicista y catedrático; el intelectual maestro peluquero Calzón, el literato y filósofo Fernando Vela, el pintor gijonés Evaristo Valle, el que fue profesor de la Universidad de Madrid, José Ramón P. Bances; el actual catedrático y director de la Facultad madrileña de Ciencias Político-Económicas, Valentín Andrés; el sacerdote, músico y crítico Secundino Magdalena, y el abogado Guillermo Castañón» (Arce, 1977, p. 164; Arreones, 1974 p. 13; González Cobas, s.f, Muñiz, 1961 p. 12).²⁰

Sobre el nivel de los componentes del grupo se ha escrito en varios artículos de prensa: «En este brillante plantel de contertulios predomina claramente una sana y viva inquietud por la problemática literaria, política, social y artística» (Cobas, 1970). García Miñor (1993) en un artículo de *La Nueva España* dice: «Forman la “Claraboya” literatos, eruditos, poetas, artistas, músicos, hombres de ciencia y paciencia, ingenios esclarecidos, memorias prodigiosas, capacidades de todos los linajes, imaginaciones y voluntades de todos los tamaños» (Miñor, 1993)

En el trabajo²¹ «*Eduardo Martínez Torner, del papel pautado al fotograma*» (1991) Lorenzo Benavente afirma: «Más aquí conviene no olvidar que en el orden regional, en Oviedo, Martínez Torner formaba parte además de una tertulia, que operaba como una verdadera vanguardia cultural» (Lorenzo, 1991, pp 33-51). Por su parte, Antonio Gamoneda, padre del poeta llamado también Antonio Gamoneda Lobón²² y que perteneció al grupo mencionado, llega a afirmar: «En la Claraboya, no se juega al dominó, ni al tute, no se bebe alcohol todos los días, no vamos a los toros, no rematamos las noches en cafés-cantantes, no somos flamencos, con ese flamenquismo de ¡viva Joselito!... (Cepeda 2007 p. 67). En cuanto al lugar preferido para celebrar esas reuniones o tertulias de aquel grupo podemos encontrar algunos de los Cafés más relevantes e importantes en aquella época, donde se realizaban esos encuentros:

«Los componentes de “La Claraboya” empezamos reuniéndonos en el primitivo “Café Español”. Luego, al cierre de éste y mientras se abría un nuevo local con el mismo nombre también en la

²⁰ (A.M.G.C Caja 7 documento 85)

²¹ Lorenzo Benavente, J.B (1991): «Eduardo Martínez Torner, del papel pautado al fotograma», en Actas del III Congreso de la A.E.H.C. San Sebastián: Filmoteca Vasca, pp. 33-50.

²² Premio Cervantes 2006

calle Cimadevilla, nos fuimos a la “*brasserie*” del *Hotel París*. En el nuevo local “*Español*” estuvimos también algunos años más. Más tarde, pasamos al “*Dragón*”, y los últimos tiempos de la Peña transcurrieron en la sala del “*Café Campoamor*” (Arreones. 1970 ,p. 13; Arce. 1977, pp. 163-164).

En el *Café Español Primitivo*, según algunos testimonios publicados, de esta primera etapa del Café Español afirma: «se establecieron varias tertulias a nivel político y de índole intelectual como “La Claraboya”, que tuvo gran resonancia» (Cepeda 2007). «En el “*Café Español*” se estaba para la amistad y para la iniciación literaria y artística, sin envidias ni sentimientos, sin pedanterías, sin alardes teorizantes, pero con fe» (González Cobas, 1966a). Así pues, las reuniones principalmente tenían lugar en el *Café Español* y el *Café Universal*, donde explica el tipo de actividades que realizaban:

«En los últimos tiempos del “Café Universal” era muy poca la gente que acudía. Entonces, aprovechando esta circunstancia y que se contaba con un buen piano, Eduardo Torner nos tiene reunido allí muchas veces a los componentes de “La Claraboya” para ofrecernos algunos conciertos verdaderamente memorables» (Arreones, 1974, p. 22; Lillo, 2016, p. 293).

Sobre el *Café Universal*, y haciendo referencia a los libros antes citados de «*Hostelería del viejo Oviedo*» (Arreones, 1974) y «*De los cafés antiguos en la ciudad de Oviedo*» (Cepeda 2007), los dos afirman que disponía de sala de juego, y que, aprovechando de la existencia de un buen piano, que allí había, Eduardo Martínez Torner obsequió, en algunas ocasiones, a los amigos asiduos de «*La Claraboya*», con conciertos notables allá por el año 1908 (Cepeda 2007, p.53, Arreones 1974, p.22). Acerca del porqué del curioso nombre de este grupo, también se han escrito algunas ideas e hipótesis que apuntan en varias direcciones.

Arreones (1974) señala: «Tampoco se puede clarificar sobre el origen del nombre de la tertulia si era por reunirse debajo de las claraboyas o por llevar gafas la mayoría».

Ángel Muñiz Toca en el citado discurso y haciendo el repaso por la vida de Torner, explica: «Este brillante resumen humano de alta calidad intelectual y artística recibió el apelativo de «*la Claraboya*», porque como casi todos llevan gafas, sus imágenes, agrupadas tras el ventanal del café, semejaban una claraboya de minúsculos e inquietos vidrios.» (Muñiz, 1961, pp. 12-13).

De entre las actividades realizadas por aquel grupo podríamos anotar algunas que han aparecido en diferentes documentos consultados, así lo recoge González Cobas (1966):

«Se realizaban tertulias donde leían y comentaban los diferentes libros adquiridos que luego podían dejar cedidos a la biblioteca del Ateneo. También la realización de tres exposiciones de pintura. La primera, en el pórtico de Santo Domingo, de la cual pagaron «una más alta vida» un libro de Antonio Gamoneda, miembro de la Claraboya, la segunda, en el centro obrero de la calle Santa Ana y por último en “La Braserie”. Rodrigo Uría y José Antonio Cepeda fundaron un semanario con materia siempre de justicia y con un sentido de problemática social del momento. Además son de carácter obligatorio los paseos por el viejo Oviedo de Cimadevilla a Santo Domingo o las tarde musicales que brindaba Torner para que escucharan sus versiones pianísticas de Bach, Schumann, Beethoven o Grieg».

De aquel amistoso grupo como acabamos de comentar, surgieron obras culturales de muy estimable valor social: exposiciones personales de escultura y pintura, conferencias, campañas periodísticas resonantes, publicaciones poéticas, o teatrales, la primera Gran Exposición de Artistas Asturianos del año 1916 o la concentración de folklore asturiano en el Festival de la Plaza de Toros del año 1921 (González Cobas, 1966a; Muñiz, 1961, p. 13).

En *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna* (1975) libro que José Manuel Castañón se encarga de escribir como homenaje a la gran amistad que tuvieron De la Serna y Guillermo Castañón, durante algunos pasajes habla de la relación que tuvo De la Serna con algunos de los componentes del grupo «*La Claraboya*»: «El Oviedo de la primera década del siglo, fue ganando a Ramón en la amistad de los buenos ovetenses, estudiantes como él –Alfonso Muñoz de Diego, Fernando Señas Encina, Eduardo Torner, Valle, Juan Uría Rius, José Antonio Cepeda, etc.—» (Castañón, 2001. p. 7)

Corría el curso 1908-1909 en Oviedo, cuando Ramón Gómez de la Serna fue a estudiar Derecho en la Universidad de Oviedo. Aquel Oviedo de Alas Clarín, Félix de Aramburu y Zuluaga, Adolfo Álvarez-Buylla, Adolfo Posada, Aniceto Sela y de Fermín Canella que tanta influencia había marcado a «la Claraboya»: «Terminada la licenciatura de Leyes en el único curso académico que pasó, regresará a Madrid contagiado de amor por Asturias y viendo en su amigo Guillermo Castañón, el compañero de afanes literarios que se desea tener cerca, en Madrid» (Castañón, 2001. p. 8).

Armando de las Alas Pumariño, cronista de principios del s. XX en Oviedo, en una de sus crónicas, cuenta una de esas reuniones de aquellos jóvenes, que describe con diferentes seudónimos. Roger era el músico Eduardo Torner. Ibias, Juan Uría. Marrón Guillermo Castañón. Aceñas, Fernando Señas Encinas, Timoneda, el poeta Algomoneda, y así dice el cronista que se dirige a la reunión que realizan aquellos jóvenes:

«Entré en la botillería y contemplé reunión más extraña y pintoresca que pude imaginarse. Un mechero de gas alumbraba con reflejo blanquecino toda la estancia; hablaban en alta voz algunos obreros comentando, entre trago, de indecente peleón, los últimos discursos de Iglesias o Lerroux. En derredor de una mesa congregábanse todos mis compañeros de tedio y de ideal; allí estaban reunidos: Roger, el joven pianista enamorado de la sidra, con la vista perdida en el espacio como buscando algo lejano e inefable; Ibias, el sempiterno discutidor esquivo y desdeñoso con el mundo y con los hombres; Marrón paradójico y sutil; aceñas, grave y doctoral, como un filósofo soñando con una novela definitiva que había de escribir en un castellano limpio y prodigioso; Timoneda, el poeta delicado, eterno cantor de lo viejo y ruinoso, que hablaba poco y pensaba de continuo en su libro de poesías dejado en manos de un sórdido editor que lo maltrataba sin piedad, imprimiéndolo de una manera de una manera absurda y despreciable. Recibieronme afables y reanudóse la charla; Marrón contaba narraciones fantásticas que improvisaba en el momento. Roger mirábalo y fruncía sus labios en un gesto reconcentrado y socarrón; Ibias, reía estruendosamente. El gato del hotel rondaba en torno de las mesas a caza de piltrafas; en una de sus correrías, tropezó con las piernas

de Ibias, el cual propinó un formidable puntapié, en tanto que maldecía de toda la raza gatuna, orgullosa y despreciable» (Castañón, 2001 p. 18).

Más tarde, continúa narrando de esta manera la situación tan curiosa que allí está ocurriendo y donde aparece una alusión musical de Eduardo Martínez Torner:

«Todos rieron el elogio de “*Micifuz*” que con tanta vehemencia había hecho Marrón, y pusieron a silbar “*El Viajero Solitario*”, en tanto que Ibias componía unos versos sobre el mármol de la mesa. Luego Marrón dibujó en la pared la cabeza de Beethoven; al verla, descubriéndose todos, mientras Roger pintaba un pentagrama y en él las primeras notas de “*La Patética*” y Timoneda escribía una loa rimada, con reverencia al sublime sordo. Estando en tal laudable ocupación, vino a perturbarles la voz del tabernero que gritaba, censurándoles su poco respeto para con la pared, y diciéndoles que, si ellos fueran los pagadores del blanqueo, no cometerían semejantes atropellos». (Castañón, 2001, p. 19).

De esta manera, cuenta cómo finalizan aquel encuentro que realizaban habitualmente aquellos jóvenes diversos y diferentes, pero con motivaciones comunes:

«Eran las nueve de la noche y salimos todos a la calle en dirección a nuestras casas. A mí, resultábame deliciosa y admirable aquella reunión de jóvenes que, recluyéndose en un mechinal humilde, sabían elevarse por encima de la monotonía de la existencia, prendiendo en el ritmo tedioso de sus vidas una hora de locura ideal» (Castañón, 2001, p. 20).

Así finaliza el relato comentando sobre las horas que pasaban todos ellos: «Muchas horas tuvieron que pasar con aquellos jóvenes ovetenses en sus meses de estudiantes en Vetusta aunque esos cenáculos seguirán en ausencia de Ramón Gómez de la Serna» (Castañón, 2001 p. 20).

También, cabe señalar que en algunas de las cartas incluidas en la nº1 y la nº 2 en el libro: «*Mi padre y Ramón Gómez de la Serna*» (1975), se dan mensajes de recuerdos al músico del grupo, Martínez Torner, así como a otros componentes de «*La Claraboya*»: «Recuerdos al músico, al pintor, Señas y a los otros» o «¿Tocan ustedes música?, colóqueme usted una silla en su reunión y como el comendador póngame un vaso con vino» (Castañón, 2001 pp. 72-73). En una colección de libros sobre Asturias de diferente temática, Evaristo Arce en *Oviedo y los Ovetenses* (1977) afirma: «Tertulia como la de “*La Claraboya*”, que alcanzó justificadísima notoriedad y cuya cita es, en este caso, obligada; comenzó sus días en 1909 y se disolvió en 1931» (Arce, 1977 p. 163).

La actividad de Martínez Toner en la tertulia «la Claraboya» no solo está vinculada al origen y fundación de esta, sino que se presupone su participación activa y presencial hasta 1916, momento en el que viaja a Madrid, y mantiene contacto con los miembros de dicha tertulia a lo largo de los años siguientes. Amenizaba las tertulias con conciertos de piano y aportaba sus puntos de vista, así como su indudable participación durante exposiciones y referencias al folklore asturiano.

Para finalizar esta contextualización ovetense sobre la tertulia la Claraboya y los cafés, chigres y tabernas de la época, valgan unas palabras de Arreones recogidas en el prólogo del libro *«Hostelería del viejo Oviedo»* (1974): «El tiempo, en su parar inexorable, se ha ido llevando, con las personas, edificios y establecimientos —y también costumbres— que fueron como hitos de excepción en esto de reunir contertulios de mayor o menor proyección en la vida de la Ciudad» (Arreones, 1974, p. 5).

A continuación, incluimos también el retrato²³ de un grupo de hombres bajo una parra. Algunos tratan de alcanzar los racimos de uva, otra escancia sidra y un tercero sostiene una copa de vino. En la primera fila, cuatro hombres y un niño (empezando por la izquierda, Eduardo Martínez Torner, Juan Uría Riu —tercero— y un gaitero) están sentados en un banco cantando asturianadas en Oviedo, Casa de los Valdés, 1909.



Figura 7: *Retrato de un Grupo de Hombres Bajo una Parra.*

Fuente: Museo del Pueblo Asturiano, Gijón.

Finalmente, estimamos oportuno concluir este apartado con las palabras de Evaristo Arce que detallan la idiosincrasia de los ovetenses de la siguiente manera:

²³ Visita al Museo del Pueblo Asturiano el 11 de noviembre de 2021. Esta imagen también aparece en un libro del Archivo de Modesto González Cobas (A.M.G.C caja 10 documento 11)

«Oviedo es una ciudad habitada por aficionados. Aficionados a la música, a la ópera, al fútbol, a los bolos, a los gallos, a la política, a las fiestas, al bingo, a la pintura, a la lotería, al ciclismo, a la literatura, e incluso a los toros. Cada ovetense, del mismo modo que es tertuliano por naturaleza, es aficionado por la misma razón. Y cada aficionado tiene a menudo más de una afición, sin que ninguna de ellas se menoscabe entre sí, pese a que en ocasiones son tan distintas que parecen incompatibles. No es raro ver por la mañana a uno de estos aficionados asistiendo a una partida de bolos y por la noche, etiquetado en una afición de ópera... Oviedo se aficiona rápida y generosamente y tanto por la vida culta como inculta y espontánea, que así es cómo conviven los aficionados ovetenses: los eruditos junto a los intuitivos, los titulados junto a los autodidactas, los fanáticos junto a los eclécticos. Todos juntos y en unión defendiendo la bandera de la santa tradición (Arce, 1977, pp. 171-172).

CAPÍTULO 8

LA *SCHOLA CANTORUM* Y LA ESCUELA DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES DE PARÍS

8. LA *SCHOLA CANTORUM* Y LA ESCUELA DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES DE PARÍS

En octubre de 1912, Eduardo Martínez Torner continúa sus estudios en París, teniendo ya relación con la que será más adelante su mujer, Jovita Cué Landa, tal y como podemos observar en una entrevista a la viuda de Eduardo Martínez Torner, por Modesto González Cobas, publicada en «*La Nueva España*» de Oviedo el jueves 17 de marzo de 1966: «Cuando terminó su carrera en el Conservatorio de Madrid y marchó a París en el año 1912, ya éramos novios» (Cué Landa, 1966)²⁴. Tenía 24 años cuando decide europeizar su formación que marcará mucho ese periodo, deslumbrado del ambiente y de la cultura artística donde «una vez por semana hay funciones gratuitas²⁵».

Eduardo Martínez Torner ingresa en la *Schola Cantorum* de París como alumno oficial en los cursos 1912-1913 y 1913-1914. La *Schola Cantorum* de París estaba consolidando su prestigio por toda Europa, y su fama, llega así también a Oviedo. El director de la *Schola Cantorum* era el eminente maestro Vicent d'Indy, considerado como el pontífice máximo de la gran tradición contrapuntística y continuador de César Franck²⁶.

Cabe destacar que entre 1890 y 1914, el campo de la música francesa se desarrollará de manera relevante entre el Conservatorio y la Schola Cantorum de París. Muchos músicos se movieron entre una y otra institución. La naturaleza dispar de la musicología francesa se puede entender de este modo ya que engloba una amplia variedad de tendencias. Podemos concluir que hubo una oleada de reconocimiento durante la primera década del siglo XX en la que el estudio de la historia y el análisis de los repertorios nacionales fueron de gran relevancia para la cultura musical contemporánea (Duchesneau, Guerpín y Leduc, 2017, p. 72).

La *Schola Cantorum* fue fundada por tres músicos franceses: Alexandre Guilmant, Charles Bordes y Vicent d'Indy, el 16 de junio de 1894. Esta sociedad de música religiosa, dos años después (15 de octubre de 1896) inicia su actividad pedagógica en un edificio ubicado en la calle Stanislas de la capital francesa. En 1900 se instaló en un antiguo convento de Benedictinos ingleses en la calle Saint-Jaques donde permanece en la actualidad. Los objetivos de la Schola Cantorum fueron inicialmente la promoción del estudio del canto gregoriano, cuya restauración había comenzado la abadía de Solesmes desde los años 1860-1865, y del estilo polifónico y, por otra parte, la difusión de la música antigua y moderna, desde Monteverdi a los compositores

²⁴ (A.M.G.C Caja 2 documentos 40 y 77. Caja 6, documento 244)

²⁵ (A.M.G.C caja 2 documento 29, caja 7 documento 16)

²⁶ Compositor y organista francés de origen belga (1822-1890)

contemporáneos. La escuela se fue desarrollando de manera considerable, así surgieron otras sedes como la de Montpellier fundada en 1905 por Charles Bordes (Nommyc, 1999, p. 139).

El director Vicent d'Indy (1851- 1931), fue el fundador de la «*Société Nationale de Musique*» en 1871 con Cesar Frank, Castillon, Duparc y Chausson; después secretario y a partir de 1890 presidente de la misma. Su reputación como director fue elevada y su batuta le valió éxitos en toda Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y España accediendo a la dirección de la Schola Cantorum en 1911. Muy activo en todos los campos de la música, más bien profesor y erudito que compositor original. Escribió música dramática, sinfónica, de cámara, religiosa, música vocal profana, música para piano, órgano, transcripciones y reconstrucciones de Claudio Monteverdi, André Cardinal Destouches, Charles Simon Catel, Jean Philipphe Rameau, Christoph Willibald Gluck... Publicó diversas obras de literatura y de pedagogía musical. Colaboró en infinidad de revistas nacionales y extranjeras. Fue discípulo de César Frank, gran conocedor de la música germana y de las grandes óperas de Wagner, fue amigo de Franz Liszt y de Johannes Brahms. De la Schola Cantorum salieron grandes figuras de la música francesa y algunos compositores extranjeros de fama, que estudiaban y laboraban bajo el lema que animó la fecunda existencia del músico francés: «*El arte es una religión*». Los músicos españoles que estuvieron presentes en la Schola Cantorum fueron: Joaquín Turina, Joaquín Nin, Jesús Guridi, José María Usandizaga y Eduardo Marínez Torner²⁷.

Vicent D'indy hizo frecuentes viajes a España, en 1895 invitado por Isaac Albéniz, dirigió en el Liceo de la ciudad condal una serie de cinco audiciones. Tres años más tarde actuó en la *Sociedad Filarmónica Barcelonesa*. Durante 1906 emprendió una gira de conciertos por América, tuvo que regresar rápido por una enfermedad de su esposa, que falleció un tiempo después, y a la cual, dedicó una obra. En 1917 actuó en dos conciertos en el Gran Teatro del Liceo y un año antes de su muerte volvió a Barcelona para dirigir una serie de conciertos²⁸.

Torner escribía frecuentemente desde París a sus amigos tertulianos de «*La Claraboya*» del anteriormente citado «*Café Español*» y les decía que cada día eran más y más sus progresos²⁹.

En París, además Torner también asistirá a la *Escuela de Altos Estudios Sociales* donde imparte folklore e investigación folclórica el ilustre profesor Julien Tiersot, considerado como el apóstol de la canción popular de Francia. Por aquel entonces Juan Uria Riu, amigo de Martinez Torner, le había regalado «*Historia de la canción popular en Francia*» de Tiersot. Juan Ignacio Ruiz de la Peña en el prólogo de los *Vaquieros de Alzada y otros estudios* (1976) comenta: «La amistad con Eduardo Martinez Torner, a quien Uría anima y ayuda en sus primeras investigaciones sobre el riquísimo folklore musical» (Uría, 1976, p. 17).

²⁷ (A.M.G.C caja 2, documento 123, caja 6 , documento 41, caja 7, documento 16)

²⁸ (A.M.G.C caja 2 documento 123)

²⁹ (A.M.G.C caja 4 documento 10, 11 y 17 caja 2 documento 23 caja 7 documento 26)

La Escuela de Altos Estudios Sociales, *Ecole des Hautes Etudes Sociales* (EHES) fundada en 1899 por Jeanne Weill (1859-1925) conocido por el seudónimo de Dick May, fue una escuela apoyada por intelectuales de la época como el director del Instituto Pasteur, el decano de la Universidad de la Sorbona y otras autoridades (Duchesneau, Guerpín y Leduc, 2017).

Julien Tiersot (1857-1936) hijo de un médico aficionado a la música, abandonó los estudios de medicina para ingresar en el Conservatorio, donde asistió con asiduidad a las clases de armonía y composición con Louis Albert Bourgaut-Ducoudray y en clase de César Franck (1822-1890). Empleado de la biblioteca del Conservatorio desde 1883, sucedió a Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) como bibliotecario en 1909, cargo que ocupó hasta finales de 1920. (Lacombe, 2017). A la *Escuela de Altos Estudios Sociales* acudía Torner para seguir las explicaciones del profesor Tiersot, que años más tarde fue presidente de la «*Sociedad Francesa de Musicología*» y un entusiasta y decidido divulgador de la canción popular francesa.³⁰

El objetivo de la EHES fue el avance de las ciencias sociales a través de una concepción moralista e igualitaria del conocimiento dentro de una sociedad moderna. Se organizó en cuatro escuelas: *La escuela de ética y pedagogía (École de morale et pédagogie)*, *La Escuela de Estudios Sociales (École sociale)*, *la Escuela de Periodismo (École de journalisme)* y *la Escuela de Artes (École d'arts)* (Duchesneau, Guerpín y Leduc, 2017).

Releyendo la biografía de Tiersot, se puede establecer ciertos paralelismos entre Eduardo Martínez Torner y Julien Tiersot; unas semejanzas a nivel profesional ya que Tiersot, como luego Torner, fue un apasionado y propagador de la canción popular. Así mismo, Tiersot empezó muy pronto, hacia 1895 a dar conferencias sobre estos temas de música popular y recolección de cantos populares. Torner a partir de 1915 dará conferencias-concierto sobre la canción popular asturiana, posteriormente sobre la canción tradicional española. Una semejanza también válida con las obras publicadas, pues Julien Tiersot recibe el encargo del gobierno francés para recoger canciones populares de los Alpes en una primera edición en 1903, Torner más adelante recibe el encargo para recoger canciones populares en diversas provincias españolas, así como romances con sus correspondientes melodías con destino al «Romancero Tradicional» que preparaba Menéndez Pidal.

Hay una serie de obras de la producción del Profesor Tiersot que pueden recordar algunas obras de Torner. Puede existir cierto paralelismo con las obras de Tiersot y las de Torner como se puede observar en el siguiente cuadro comparativo³¹:

³⁰ (A.M.G.C caja 2 documento 31)

³¹ (A.M.G.C caja 6, documento 258)

Tabla 1: *Relación Obras de Tiersot y Torner.* Fuente: Elaboración propia.

Obras más importantes de Tiersot:	Obras de Torner que podemos relacionar con Tiersot:
« <i>Historia de la canción popular en Francia</i> » (1889)	« <i>La canción tradicional española (1931)</i> »
« <i>Los tipos melódicos en la canción popular francesa</i> » (1894)	« <i>Ensayo de clasificación de las melodías de romance</i> » (1926)
« <i>Índice musical para el Romancero popular de Francia, por G. Doncieux</i> » (1904)	« <i>Índice de analogía entre la lírica española antigua y la moderna</i> » (194)
<i>Canciones populares para las escuelas (3 vols. 1907-1929)</i>	« <i>El folklore en la escuela</i> » (1946)
« <i>Canciones populares francesas</i> » (1921)	
« <i>Melodías populares de las provincias de Francia</i> » (1928)	

Las conferencias y cursos en la *Escuela de Altos Estudios Sociales*, especialmente las enseñanzas e investigación folclóricas del profesor Tiersot, fueron otro de los grandes descubrimientos de Torner. Él cita repetidamente a Tiersot en la introducción al Cancionero asturiano y conoce perfectamente su «*Histoire de la Chanson populaire en France*» En la Canción Tradicional Española, Torner le llama a Tiersot «mi ilustre amigo» (Torner, 1931, p. 91).

Ya en su «*Historia de la canción popular en Francia*» Tiersot comenta que la Iglesia se inspiró en las melodías de uso popular para componer sus himnos con las tonalidades, giros, cadencias, etc. Diferentes a los que el pueblo usaba, la vulgarización de aquéllos hubiera sido más difícil y obra de mucho tiempo, pues el pueblo tendría que empezar por olvidar sus cantos y educar luego el oído en las nuevas tonalidades y giros propios del canto llano. Esto unido a la gran dificultad unas veces y otras a la imposibilidad con que la Iglesia tropezó siempre para abolir ciertos cantos y danzas profanas, que el pueblo usaba en sus regocijos (cantos y danzas que a la nueva doctrina le parecían antirreligiosos, por su libertad de acción y lenguaje) hace suponer que muchos de estos cantos y danzas hayan podido llegar hasta nuestros días. Si la Iglesia no fue la creadora de todo el tesoro artístico que conservan los pueblos ¿De dónde procede la parte de este tesoro anterior a ella?

Para esclarecer esta cuestión sería necesario hacer un estudio comparativo de las melodías usadas por los pueblos. Torner analiza los cantos de los pueblos que pueden tener un origen celta y señala grandes analogías entre los cantos, leyendas y costumbres de Bretaña, Auvernia, Provenza, Irlanda, Escocia y encuentra paralelismos con Asturias y Galicia. La forma más poética y practicada por los celtas era la triada y lo podemos observar en los cantos de «pandeiro» y los «beranas»³².

³² (A.M.G.C caja 2, documento 146)

Incluso lo cita para discrepar de él en esta misma obra a propósito de la pregunta y la respuesta que se plantea Tiersot sobre la transformación sufrida por la tonalidad en la canción europea medieval. Se pregunta: «¿De dónde vinieron, para este canto, principios tan diferentes de aquellos que la antigüedad clásica había conocido? Evidentemente de otras razas, celtas y germánicas, que sin duda las habían aplicado ellas mismas inconscientemente desde tiempo inmemorial. Porque no se puede admitir que una revolución tan profunda en el sentimiento musical de un pueblo se produzca espontáneamente»³³ (Tiersot, 1889).

Eduardo Martínez Torner, en «*La canción tradicional española*» (1931) afirma:

«Esta contestación no puede tener para nosotros Valor alguno de verdad; sólo obedece a un afán de celtismo, muy en moda hace algún tiempo. ¿Cuál o cuáles eran a ciencia cierta los sistemas tonales en que se basaban los cantos celtas anteriores a la transformación sufrida por la tonalidad europea? ¿Cuál era la característica de esta música celta? He aquí un tópico, el del celtismo, con el que quiere explicarse toda cuestión histórica oscura, no sólo en lo que se refiere a la música, sino también a otros aspectos del folclore europeo. Y lo cierto es que no hay nada más oscuro en la historia que este decantado celtismo en la música. Se sabe, en cambio que en la Europa medieval penetró una música de caracteres tonales esencialmente distintos de los de aquella que entonces era conocida y que dicha música era propia de los pueblos musulmanes, habiéndose conservado en España con huellas indelebles por una más larga influencia directa...» (Torner, 1931, p. 15).

Hay en estas palabras una expresa denuncia a ese celtismo que, como tópico, también fue utilizado por el joven Torner cuando se iniciará como conferenciante en 1915. Torner alude frecuentemente tanto al profesor Tiersot como a Vicent d'Indy, los cuales ocupan un destacado lugar entre sus maestros más admirados, recordados y reconocidos.³⁴

En mayo de 1902 Romain Rolland fundó la *Sección de música de la Escuela de Artes* a petición de Dick May. Los principales colaboradores de la revista musical (*La Revue Musicale*) fueron también los primeros invitados en dar conferencias en la Escuela. Los vínculos entre el EHES y la *Revue Musicale* son importantes ya que compartían objetivos comunes como organizar y centralizar el movimiento de reunir a todas las fuerzas dispersas ya que el carácter individualista de los franceses hacía en muchas ocasiones trabajar solos, también mostrar al público en general una parte del tesoro musical que había sido silenciado por aquellos investigadores franceses (Duchesneau, Guérpin y Leduc, 2017).

Así pues, esta disciplina no solo aglutinaba a los investigadores musicales, sino también a los aficionados a la música. Jann Pasler acuñó el término «musicologización del ciudadano» finalmente para mostrar a la élite intelectual que componen el profesorado y el público de la Escuela la importancia de la historia de la música en la evolución general del espíritu humano, y reivindicar un lugar para la historia de la música dentro de la historia general que hasta entonces se le había negado en Francia (Duchesneau, Guérpin y Leduc, 2017).

³³ (A.M.G.C caja 2, documento 31)

³⁴ (A.M.G.C. caja 4, documento 10)

Según Lacombe (2017) Tiersot es especialista en música revolucionaria y en la historia de la canción francesa, también se apasiona por la música no europea, lo que no le impidió escribir sobre Hector Berlioz, Christoph Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart y otros muchos temas, colaborar en numerosas publicaciones periódicas y transcribir canciones o componer música. Va alternando con Lionel de La Laurencie (1861-1933), al frente de la Sociedad Francesa de Musicología, ambos opuestos en carácter y en varios puntos, pero unidos como grupo. Su intercambio en 1921, cuando la enseñanza de André Pirro (1869-1943) en la Sorbona podía dar lugar a una agrupación competitiva, es una prueba de ello. Unos años más tarde, Tiersot, impulsado por el deseo de ser reconocido por su trabajo pionero, se revelaría contra el aumento de poder de los jóvenes (Lacombe, 2017).

Con estos antecedentes, volvemos ahora a la «Schola Cantorum» donde permaneció Torner como alumno oficial dos cursos. Aquellas canciones recopiladas en diversos pueblos de Asturias que Torner seleccionó con un criterio meramente artístico, se las llevó a París y se las mostró a Vicent d'Indy. Pronto se daría cuenta de que la canción popular además del valor artístico encerraba otros valores de carácter científico, pero para llevar a cabo este estudio era preciso que la canción «fuese recogida del pueblo en toda su integridad y transcrita con fidelidad absoluta, anotando todo cuanto el pueblo canta, por insignificante que parezca».³⁵

En la Schola Cantorum de París la composición musical se estudiaba por la monumental obra «Curso de Composición» (3 volúmenes) de Vicent d'Indy. Los dos cursos de Torner resultan decisivos no solo por la formación, sino para el encuentro de su vocación que recordará durante toda su vida. Es aquí, en París, donde descubre su verdadera vocación, que despierta con las enseñanzas y el influjo de estos dos grandes maestros³⁶. Años más tarde acabará completando estos estudios en Madrid con Óscar Esplá, del que será su alumno predilecto.

Torner vive en el Barrio Latino, orilla izquierda del Sena, donde se concentran las actividades universitarias, la vida artística parisina y las principales librerías de París en la rue Boulangers número 17. Se encuentra muy a gusto en la «Schola Cantorum», estudia y observa. Cada día nota que progresa y se va empapando más y más del ambiente que se respira en reuniones, tertulias literarias y estudiantiles, en salas de conciertos y, en fin, en la cultura artística que alcanza a toda la sociedad parisina, ambiente que llega a contagiar a Torner. El aparentemente tímido Torner también se pone frente al teclado del piano y se suma a los programas de concierto de aquel París prodigioso, que luego devolvería a Eduardo Martínez Torner convertido a la causa musicológica y folclórica³⁷.

La manera de recoger los cantos populares en su primera colecta de 1910 a 1912 no fue la deseada por lo que se hace el propósito de retomar las excursiones folclórico-musicales en

³⁵ (A.M.G.C caja 2 documento 42)

³⁶ (A.M.G.C caja 2 documento 23, 42 caja 6 documento 51, 61 caja 6 documento 127)

³⁷ (A.M.G.C caja 2 documento 69 caja 7 documento 13,76)

las próximas vacaciones en Asturias, que serán las de 1913 y recogerlos de una forma más sistemática³⁸. En estos momentos Manuel de Falla triunfa en París. En el Casino de Niza el 1 de abril se estrena «*La Vida Breve*» (en francés) y el 31 de diciembre «*La vie brève*» estaba en la ópera cómica de París, ante los críticos, músicos, artistas y directores de los teatros de ópera más importantes de Europa. Por otra parte, el 29 de octubre de 1913 se halla en París la Orquesta Sinfónica de Madrid, que dio un concierto en el Teatro de los Campos Elíseos dirigida por el maestro Arbós. El mismo Debussy hizo una crítica maravillosa de «una de las músicas más ricas del mundo». Era el París de Paul Dukas y Maurice Ravel y de Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Turina y de Joaquín Nin.³⁹

Torner también iba a las salas más afamadas de París (*Pleyel, Paris Soir*) actuando en ocasiones como solista al piano o en colaboración con otros obteniendo el aplauso de la crítica. También asiste con cierta regularidad a las «*soirées*» (tardes) literarias de la Universidad popular del *fauborg* (suburbio) Saint Antoine y en ratos libres acude a alguna tertulia de estudiantes del popular quartier du Panthéon. De la lectura de parte de su correspondencia Torner muestra nostalgia de Oviedo matizado con cierto humor; nostalgia de la tierra natal, de los amigos, de los paseos del atardecer por la calle Cimadevilla, las alegres veladas de Cechini, amenizadas con sidra y música de gaita siempre con amigos: Aguirre, Señas, Uría, Jaime, Fresnasan, Castañón, etc. Luego continúa diciendo: «Se me hace la boca sidra pensando en el agua que aquí tengo que tomar...». Finalmente se despide añorando aquellos encuentros que, de vez en cuando, reunían a todos en casa de Uría: «Adiós a todos y hasta pronto en el patio de Cechini. Eduardo» (Torner 1912)⁴⁰.

En medio de aquel ambiente en el que la cultura artística de la sociedad parisina palpita en la calle, en la tertulia, en la sala de conciertos, Torner se deja empapar, como del «orbayo»⁴¹, y participa intensamente de estas vivencias. Deslumbrado escribe cartas a sus amigos de «La Claraboya» diciéndoles que sus progresos los nota día a día. En el «*café español*» de la calle Cimadevilla de Oviedo sus contertulios celebran estas noticias y le envían otras.⁴²

En el nuevo curso 1913-1914 de la *Schola Cantorum*, Torner lleva en sus alforjas un buen número de melodías populares asturianas, que mostraría a sus maestros como fruto de sus trabajos bien aprendidos, profundizando en el conocimiento de la lírica de su propia tierra y en su valoración científica.

El ambiente que encuentra en París no podía ser más propicio. Como no podía encontrar más adecuadas a su espíritu aquellas palabras, que tantas veces tuvo que escuchar de su insigne director y que dejó escritas en su inacabado «*Curso de composición*»:

³⁸ (A.M.G.C caja 2 documento 27, caja 6 documento 12)

³⁹ (A.M.G. caja 2 documento 65, caja 6 documento 51 y 256)

⁴⁰ (A.M.G.C caja 6 documento 256)

⁴¹ El orbayo es como se le llama a la lluvia en Asturias

⁴² (A.M.G.C caja 2 documento 65)

«El discípulo destinado a merecer el título de artista, no debe olvidar nunca que, además de sus dones naturales le son indispensables tres virtudes, para llegar al máximo de expresión que le es dado alcanzar: tres virtudes comunicadas en el texto de una antífona del Jueves Santo, cuya música es tan admirable como nobles las palabras: *Maneant in vobis Fides, Spes, caritas, tria haec: major autem chorum est caritas* (Que permanezcan en vosotros la fe, la esperanza y la caridad, estos tres: pero la mayor de todas es la caridad).⁴³

En una carta de Eduardo Martínez Torner a su amigo Juan Uria Riu en 1913 habla sobre su estancia en París diciendo:

«Mi vida en esta ciudad madre es de estudio y observación y a veces me distraigo para descansar. Es poco cuanto se diga de la cultura artística que poseen las diferentes clases sociales que componen la población, con un total de 4 millones de habitantes... Sabiendo este Gobierno republicano que todo su pueblo siente la necesidad de los goces artísticos y que estos no suelen estar al alcance de todas las fortunas, ha dispuesto que una vez por semana se celebren funciones gratuitas en los 4 principales teatros de París: Ópera, Ópera Cómica, Odeón y Comedia Francesa. El gobierno además paga gran cantidad de hombres de artes y letras encargados de dar conferencias y organizar fiestas artísticas y gratuitas...» (Torner 1913).

Más tarde prosigue haciendo unas apreciaciones sobre el desarrollo del folclore, cómo se organizan y además, como punto curioso, que niños y niñas, participen en la reuniones para que también llegue a toda la población y así asegurarse la transmisión: «El desarrollo del folclore es grandísimo... El principal propagandista práctico es un cancionista llamado Xavier Privas, el cual organiza reuniones... hace que el público aprenda las canciones antiguas de Francia. Yo asisto a todas estas reuniones... Recomendán que a estas fiestas lleven el mayor número posible de niños y niñas» (Torner 1913). Aquí, Torner manifiesta la magnitud y relevancia de lo que acaba de mencionar anteriormente, ya que en estas reuniones, quiere dotar de importancia la forma de mantener las tradiciones como un tesoro y al mismo tiempo educar a sus ciudadanos para que lo valoren y conserven dándole la importancia que requiere⁴⁴: «sostener el tesoro musical francés y educar al mismo tiempo el espíritu en el arte» (Torner 1913).

También nos habla de sus inquietudes culturales y artísticas del momento que acontece en París en la carta⁴⁵ a su amigo Juan Uría comentado: «Aún me parece que estoy oyendo hablar de Debussy, Ravel, Dukas, Saint Saens, de Falla, Albéniz, de Turina, de su gran maestro Vicent d'Indy de su ingreso en la Schola Cantorum» (Torner, 1913).

En sus períodos de vacaciones en Asturias, realizaba la colecta de canciones según las enseñanzas de París. Torner iba ahora a profundizar en el conocimiento de su valoración científica, el reto era realizar excursiones folklóricas-musicales por la región conociendo los distintos valores de carácter científico que, aparte del artístico encerraba la canción popular, no sólo recogía los

⁴³ (A.M.G.C caja 2 documento 231, caja 6 documento 315)

⁴⁴ (A.M.G.C caja 6 documento 11, caja 7 documento 76)

⁴⁵ *Ídem*.

textos y hacía las transcripciones musicales sino que relacionaba los cantos con otros elementos folklóricos, históricos y etnológicos. Estaba en marcha el Torner en su faceta de investigador y recuperador del patrimonio musical.

Mientras se hallaba de vacaciones en aquel verano de 1914, la I Guerra Mundial, le obliga a permanecer en España. Así se puede observar en varias cartas que le escribe su maestro, contestando a las suyas, que es inútil que vuelva a París, porque sería el único alumno ya que todos sus compañeros han ido al frente o a sus países de origen. La I Guerra Mundial de 1914 se había puesto en marcha. Torner, un poco despistado, intenta buscar la manera de volver a la Schola Cantorum de París, pero las aulas estaban vacías, todo el mundo se había alistado: Ravel participó en la I Guerra Mundial, Debussy no sobrevivió a la guerra, Stravinsky pidió asilo en Suiza y Manuel de Falla volvió a Madrid.⁴⁶ En dichas cartas, podemos encontrar que Vicent d'Indy, su maestro, le anima y alienta a seguir con su labor de recolección y transcripciones musicales, en la que estaba inmerso Martínez Torner, tal y como vemos en una carta del 24 de diciembre de 1914, Vicent d'Indy le comenta: «Quedad para hacer el trabajo del que habláis, que le parece interesante».

Según Modesto González Cobas en un documento de su archivo: «Es imposible precisar de qué envergadura fue la recogida de material en aquellas vacaciones de 1913 y de 1914. Sabemos, sí, dónde fueron transcritas y por quienes fueron cantadas las canciones que figuran en su «Cancionero», y también se sabe que Torner no disponía más que del cuaderno de pentagrama y el lápiz, y de un oído musical prodigioso, sin ayuda mecánica de ninguna clase» (González Cobas, s.f.).

El patrimonio melódico acopiado por Torner en Asturias no conoció ninguna ventaja tecnológica ya que cabe recordar que el gramófono data de 1887, veinte años después se anunciaba su venta en los comercios de Oviedo. La primera grabadora que conoció Madrid fue gracias a Kurt Schindler con discos de aluminio. Tampoco 15 años más tarde con la colecta de material folclórico-musical del «*Cancionero Gallego*» esto afirma Jesús Bal y Gay: «que los elementos tales como el tempo exacto, el rubato, los matices dinámicos poco enérgicos y las entonaciones que no se ajustaban a la escala temperada, aunque nuestro oído lo percibía, no podían ser anotados, tanto la imperfección de la notación musical en uso, como por la norma seguida de no fatigar al comunicante con un excesivo número de repeticiones»⁴⁷ (Bal y Gay, s.f.).

El otoño e invierno de 1914 lo dedicó Torner a proseguir sus andaduras por los pueblos, aldeas, brañas y villas de la región. Es imposible saber el número exacto de melodías recolectadas. En su cancionero, como veremos hay 500 melodías recogidas en diferentes localidades asturianas.⁴⁸

⁴⁶ (A.M.G.C caja 4 documento 23 y caja 6 documento 30)

⁴⁷ (A.M.G.C caja 6 documento 274)

⁴⁸ (A.M.G.C caja 6 documento 12)

Cuando en Europa se despertó la curiosidad por la recolección de cantos populares, los primeros coleccionistas fueron, efectivamente, guiados por criterios puramente estéticos. Béla Bartók era coetáneo de Torner, se llevaban 7 años, en «*Escritos sobre música popular*» Béla Bartók dice que los primeros coleccionistas se armaban de papel y pluma, y desarrollaban sus búsquedas con la única finalidad de procurarse melodías y palabras preciosas, sobre todo desde el punto de vista artístico. También trataban de descubrir la forma originaria de los cantos populares (Bartók, 1979, p. 43).

En otros países como Hungría los trabajos de recolección en amplia escala se iniciaron en los últimos años del siglo XIX gracias a la obra del conocido folclorista Bela Vikar, que fue uno de los primeros que utilizó el fonógrafo. Desde el punto de vista científico sólo el material que ha sido registrado posee una patente de seriedad. Por grande que pueda ser la habilidad de quien anota lo que oye, nadie, sin embargo, está en condiciones de indicar con exactitud cada detalle. Aunque un recolector dotado de extraordinarias aptitudes efectivamente lograra transcribir las melodías oídas una sola vez, con todas sus variantes, de todos modos siempre habría algo de imposible fijación en el papel: el calor del canto popular, su timbre... Además el fonógrafo ahorra esfuerzo del cantor, al ejecutante y al recolector, porque bastará registrar la melodía 2 o 3 veces. Por otro lado, Béla Bartók, manifiesta que, si se quiere transcribir lo registrado, puede cambiarse la velocidad de las revoluciones, de forma que permita transcribir con exactitud hasta los adornos más complicados y apenas perceptibles, las diferencias rítmicas de particular complejidad.

No por sabido deja de sorprendernos esta observación de Béla Bartók: «antaoño no se cantaba ni tocaba en nuestras aldeas solo por capricho, sino porque así lo quería la tradición... Los campesinos siempre se han sometido espontáneamente a las leyes de la tradición, casi por una íntima e ineluctable necesidad»⁴⁹ (Bartók, 1979 p. 50).

En el verano de 1967 Juan Ignacio Ruiz de la Peña realizó una serie de artículos dedicados a la obra de Eduardo Martínez Torner publicados en «*La Nueva España*» ganador del primer premio del concurso de artículos periodísticos convocados en aquella ocasión para exaltar la memoria del ilustre musicólogo y folclorista asturiano. De aquellos artículos hubo un gran número que contaban lo que Eduardo Martínez Torner vivió en la ciudad de París. Modesto González Cobas y Ramón García Castro fueron los dos segundos de dicho concurso.

⁴⁹ (A.M.G.C caja 7 documento 14)

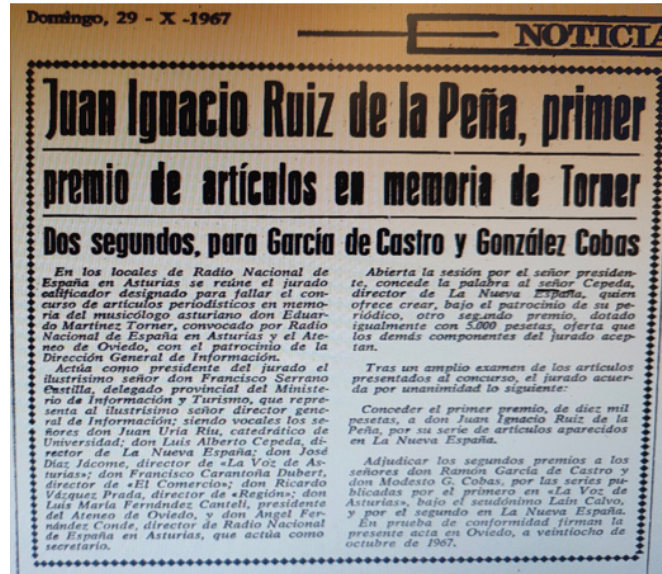


Figura 8: Juan Ignacio Ruiz de la Peña, primer premio de artículos en memoria de Torner (1967).

Fuente: *La Nueva España* 29/10/1967, p. 9.

CAPÍTULO 9

LA VUELTA A OVIEDO Y MADRID: SUS PRIMERAS CONFERENCIAS-CONCIERTOS

9. LA VUELTA A OVIEDO Y MADRID: SUS PRIMERAS CONFERENCIAS-CONCIERTOS

A su regreso de París, Torner empieza a recopilar su Cancionero Asturiano. Tenía trazado su plan con gran fuerza persuasiva de trabajo (Asensio, 2011), infinidad de cartas a los alcaldes, sacerdotes, maestros... A todas cuantas personas pudieran tener cierta significación. En cada pueblo anunciando su visita y el propósito que tenía, solía utilizar una vestimenta muy semejante a los exploradores. No dejó ningún rincón de la provincia que no visitase, unas veces solo, y otras en compañía de algún amigo desde los pueblos marineros a los de la montaña, el campo, el valle, la mina, las brañas, las romerías, las esfoyazas, adenchas...⁵⁰

Cuando Torner, en sus vacaciones estivales, pone en marcha su plan folclórico musical por los pueblos de la región, según las enseñanzas de la Schola Cantorum, en Asturias ya se habían publicado algunas colecciones de temas populares, armonizadas para piano, como puede verse en el siguiente listado de autores populares asturianos⁵¹:

- *«Todo por Asturias», 30 temas populares en 2 caprichos. Madrid (1885 y 1887)* de Rufino González Nuevo.
- *Cuaderno correspondiente a Asturias. Madrid (1888)* de José Inzenga.
- *Colección de «Cien cantos populares» (1890)* de José Hurtado.
- *El Álbum de «Veinte melodías asturianas» (escritas las tres primeras en 1884, 1894 y 1905; otras 3 en 1907 y las restantes 1906)* En sus «6 rapsodias asturianas» hay numerosos temas asturianos. Luego «Fandango» que emplea en la «Rapsodia» nº3. de Anselmo González del Valle.
- *«Colección de canciones populares de Galicia y Asturias» (1901)* de Rafael Gómez Calleja.
- *«Colección de los que comprende 60 temas» (1908)* de los Maestros Maya y Rodríguez Lavandera.
- *«40 canciones asturianas» (1914)* de Baldomero Fernández.
- *«Asturias, su música y danzas populares» en la Revista «Alhambra» (1917)* de Varela Silvari.

De octubre de 1914 son las siguientes poesías: *Tengo Amare, Dolora y Anagrama Jovita*, escritas por Eduardo Martínez Torner, para su amada y futura esposa Jovita Cué Landa. Podemos observar

⁵⁰ (A.M.G.C Caja 2 documento 114)

⁵¹ (A.M.G.C Caja 2 documento 116)

así, también la faceta poética de Torner en varias poesías que a continuación reproducimos. La primera, *Tengo Amare*, describe su estado de enamoramiento, desde sus pensamientos y la manera en la que se siente. Describe con diferentes metáforas partes de su cuerpo como su pelo, la boca y el pecho.

Tengo Amare⁵²

¡Oh qué moza más galana
la que tengo en mió pensare;
la que fáime día u niche
sospirare;

la que obliga del pechu
l'alma quiéreme scapare!...

¡Oh qué moza más galana
tengo amare!

Los sos rizos que paecen
cuando déxalos colgare
pe los hombros filos d'oru
tengo amare;

los sos güeyos, que envidiosos
les estrelles, el brillare
lu contemplan desd'el cielu
tengo amare;

la so boca que de maja
paez fecha pa besarte
de la Virxen la so boca

tengo amare;
los sos pechos que simulen
ser de nieve al comenzare
mas que luego tromen rosa
tengo amare;
tengo amare tofu n'echa,
tofu n'echa ha d'adorare;
les sos gracies con dolzura
tengo amare
¡Oh qué moza más galana
la que tengo en mio pensare;
la que fíme día y niche
sospirare;
la que obliga que del pechu
l'alma quiereme'scapare!...
¡Oh qué moza más galana
tengo amare.

(6 octubre 1914)

La segunda, *Dolora* trata del sentimiento de tristeza cuando recuerda al pensar cómo se siente al llorar de dolor comparando la Carretera de Santo Domingo, la cual está sola y triste, siendo un lugar muy concurrido de la ciudad de Oviedo.

Dolora⁵³

Carretera de Santo Domingo
tan sola, tan tristi,
q'oitre tiempo cantando gozосу
pasate me visti;
caballeiru de mustia figura
yo agora semeyu

que llorosu te pasa en la niche
rodando el recuerdu.
Ya fuxeron los dias aquellos
que fueron d'amore
y en la fuga dexaron estotros
que son de dolore.

⁵² (A.M.G.C Caja 4 documento 103)

⁵³ (A.M.G.C Caja 4 documento 98)

Foi del alma el gozare que presto	la mi desventura	
dexome y ansina	si non ye cuando fine esta vida	
ye del alma tamién el pesare	y ansina l'amore	
que viénome aína	por aquella que fízome l'alma	
Carretera de Santo Domingo	llorar de dolore.	
tan tristi y escura;		(6 octubre 1914)
non espero que pueda finare		

Por último, *Anagramas*, es una poesía donde encontramos el recurso que utiliza Torner para esconder el nombre de su enamorada. Si escogemos y separamos la primera letra de cada verso se obtiene en este caso el nombre de los dos enamorados: Jovita y Eduardo.

Anagramas⁵⁴

Juventud que orgullosa despreciaste
 Otros tiempos de amor y que alocada
 Viviendo sin cuidados te olvidaste
 Incluso de tu propia y fiel morada;
 Tiempos gozar ahora de dulzura
 Amando con un ansia desmedida
 Y tejiendo canciones de ventura
 En el arpa sonora de la vida.
 De los tiempos pasados ten en cuenta
 Una vez y otra vez las soledades
 Aquellas que una lucha tan violenta
 Riñeron en tu ser. Felicidades
 De ahora con tus ansias alimenta
 Ofreciendo al amor tus mocedades.

(6 octubre 1914)

Eduardo Martínez Torner recoge también influencias de músicos folkloristas de la zona norte española como las de José María Nemesio Otaño (Padre Nemesio Otaño)⁵⁵, quien ya defiende la importancia de mantener cantos populares y en concreto el montañés, como derecho del pueblo a recuperar, mantener y dar a conocer su patrimonio. El 19 de abril de 1914, en el Teatro Principal de Santander el Padre Nemesio Otaño⁵⁶ realiza una conferencia titulada «*El Canto popular montañés*» de ahí se desprende el siguiente extracto con referencia a la diferenciación técnica de la melodía montañesa (cántabra o santanderina) con respecto a los cancioneros de las

⁵⁴ (A.M.G.C Caja 4 documento 101)

⁵⁵ Compositor, musicólogo y profesor. Perteneció a la Compañía de Jesús (1880-1956)

⁵⁶ Esta conferencia fue publicada en prensa en 1915 y el prólogo fue escrito por Felip Pedrell. También hay una alusión en «La canción tradicional española» de Eduardo Martínez Torner en «Folklore y costumbres de España», Barcelona, 1931, T.II P.143.

regiones limítrofes, entre las cuales está incluida Asturias, al margen de cuanto se puede decir para satisfacer «sentimientos regionales o regionalistas, que nada tiene que ver con la verdad científica». Importa conocer la opinión del Padre Otaño por su gran prestigio como músico folklorista. En su conferencia sobre el Canto popular montañés, lo expresa así y da mucha importancia a mantenerlo como un tesoro bien cuidado y protegerlo tal y como se merece:

«¿...Hay alguna distintiva en el canto montañés del que no lo sea?... El canto Montañés, a juzgar por los datos por mi conocidos, es sustancialmente el canto castellano, el leonés, y burgalés particularmente. Por ese lado vinieron las aguas, aunque en ellas se mezclaron algunos afluentes caudalosos del lado de Asturias. Ese fondo y substratum es, a mis ojos, tan legítimamente castellano, que solo los que se paran en la corteza de las cosas pueden no considerarlo como tal. Dan testimonio de todo ello todos los tratados de nuestros vihuelistas —añadiré yo, adelantando noticias que expongo con más detalles en mi *Cancionero musical popular español*, en curso de publicación—. No quiero privar a mis lectores del párrafo que cierra esa valiente y sólida observación folklórica, del escrito que comento, “Porque, en efecto, las desinencias cadenciales montañesas son algo más flexibles que las castellanas: Domina, por decirlo así, en ellas el color rubio sobre el moreno; el sentimiento aparece más jugoso, aunque no siempre sea más hondo. Estos son por otra parte, rasgos que en el canto montañés y asturiano muchas veces se mezclan aunque no se combinan. La proximidad de las afluencias étnicas y sociales hace siempre imposible todo el delicado análisis, que por otra parte no es necesario, porque aquí, como en otras cosas *prefiero sentir el canto montañés que saber definirlo*, y un sentimiento bien cultivado, guiado por la razón, es, en estas cosas, al mejor guarda del tesoro popular del país, como en sentimiento materno natural es la mejor defensa del hijo de sus entrañas» (Otaño, 1914, pp. 13-14).

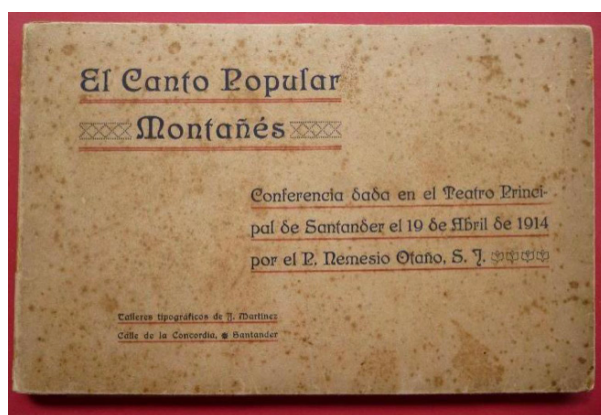


Figura 9: Conferencia de Padre Otaño sobre «El canto popular montañés» (1915).

Fuente: Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Biblioteca universitaria.

El mismo Torner hace un comentario sobre este fragmento pronunciado por el Padre Otaño y dice:

«He aquí hecha por un eminente músico folklorista la confesión de la imposibilidad de diferenciar, como era su mayor deseo la melodía montañesa con respecto a los cancioneros de la regiones limítrofes, entre las clases están incluidas las Vascongadas y Asturias, nos referimos a una

diferenciación técnica, pues todo lo que no sea esto no pasará nunca de amena y vaga literatura, más propia para acariciar sentimientos regionales que para llegar al conocimiento de la verdad científica» (Torner, 1931).

Esta imposibilidad, añade Torner, también se encontrará igualmente en el Cancionero Popular de Burgos de Federico Olmeda en 1903, y el Cancionero de Salamanca de Dámaso Ledesma en 1907, respectivamente. La gran autoridad del Padre Otaño⁵⁷ impulsa a dejar constancia de algunas de sus observaciones tanto en la creación de Academias y formación de artistas para mantener y dar divulgación del tesoro artístico de un pueblo:

«Y lo que las escuelas catalanas, andaluzas, castellanas y vascas han hecho en estos últimos años, ¿por qué no ha de ser imitado por los montañeses, que tan vivo como ellas mantienen el sentimiento regional y poseen como pocas regiones un tesoro inagotable de cantos verdaderamente característicos? El tesoro ciertamente está en vuestro poder. Os hacen falta artistas que de él se apoderen, y los artistas, señores, los debéis formar, como los ha formado Cataluña y el país vasco: o bien creando en la capital una Academia digna de sus bellezas, o bien enviando al extranjero, con pensiones bien seleccionadas, a aquellos ingenios que en día no lejano os podrán decir en el lenguaje de los sonidos lo que Pereda, Escalante y los Menéndez y Pelayo os han revelado en el lenguaje literario» (Otaño, 1914, p. 59).

Finalmente, el derecho del pueblo a recuperar, mantener y dar a conocer su valioso patrimonio sea de donde sea y practicado por cualquier habitante, sin distinción alguna:

«A esta manifestación de arte tiene derecho un pueblo como el vuestro, que posee su literatura, su arte popular como pocos pueblos de nuestra patria, y si de esta manifestación artística que hoy presenciamos, brota en vuestro corazón un sentimiento generoso, un arranque poderoso, que sea el complemento de estas cultísimas fiestas artísticas que con vuestra nunca bastantemente ponderada Sociedad Filarmónica promovéis, yo os anuncio, para un porvenir no lejano, días de gloria deslumbradora. El arte elevado, el arte musical digno del nombre sagrado de arte, es, señores, la flor más pura del espíritu» (Otaño, 1914, p. 60).

En esta época Eduardo Martínez Torner no solo se dedica a recopilar canciones del folklore asturiano, también realiza conciertos de piano, demostrando sus habilidades como pianista, como el que ofreció el 20 noviembre de 1914, en el Teatro Calderón de Valladolid donde interpreta piezas de Johann Sebastian Bach, Francois Francoeur, Gaetano Pugnani y de Edvard Grieg. Diarios de la ciudad de Valladolid recogen este evento musical con los siguientes titulares⁵⁸. En el *Diario Regional* dice: «*El pianista Eduardo Torner es una personalidad musical de relieve*». *El porvenir* de Valladolid titula la crónica como «*El notable pianista asturiano*» y en *El Norte de Castilla* se puede leer: «El excelente pianista asturiano, Eduardo Martínez Torner, de la Schola Cantorum de París... Su dominio de la técnica y su gran temperamento musical le colocan entre los músicos españoles más distinguidos. Una de sus obras interpretadas fue la Sonata en fa de Grieg, como ya hemos comentado, uno de los compositores preferidos de Torner» (A.P.G, *El*

⁵⁷ (A.M.G.C Caja 2 documentos, 120, 142)

⁵⁸ (A.M.G.C caja 6 documentos 110 y 329)

Norte de Castilla, 21-11-1914, p. 2). El programa completo del recital, fue el siguiente: Sonata en La, de J. Sebastian Bach; Sonata en Fa, de Grieg; Siciliana y Rigodón, de Francoeur; y Preludio y Allegro de Pugnani (arreglo de Kreisler).



Figura 10: Portada *El Norte de Castilla* 20-11-1914 que incluye el anuncio del concierto en el Teatro Calderón (Valladolid). Fuente: Hemeroteca Norte de Castilla.

De otro lado, *las encuestas*⁵⁹, una selección de textos recopilados en las exploraciones de tradición oral, realizadas por Torner, se inician en 1914 con la ayuda de Josefina Díaz-Faes y Martínez Sela⁶⁰, la cual llegó a ser catedrática y se jubiló en la Escuela Normal de Oviedo después de pasar por varias universidades. Estos materiales romancísticos se encuentran depositados actualmente en el Archivo Menéndez Pidal (Cid, 1993) ubicado en la calle Menéndez Pidal 5, Madrid, estuvieron en el Centro de Estudios Históricos (CEH), que se creó a nivel nacional en marzo de 1910 promovido por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas para el fomento y desarrollo de la cultura española (J.A.E), debieron quedar los materiales melódicos de Torner, parte de los correspondientes al Romancero, cuando el musicólogo partió al exilio, durante la guerra civil. Añade Jesús Antonio Cid que: «los materiales de Torner sobre el Romancero asturiano se han conservado completos, salvo lagunas mínimas, y que los originales y copias del Archivo Menéndez Pidal permiten reconstruir por entero las encuestas del gran musicólogo» (Cid, 1993).

En esta *primera encuesta* realizada en 1914 predominan las versiones de los concejos meridionales: Aller (facilitadas en su mayoría por Valentín Lillo, párroco de la Vega de Aller), Riosa, Quirós, Teverga y Lena; pero también figuran textos de la zona oriental: Llanes, Parres..., Cangas de Onís, en menor número de la central: Oviedo, Siero, Avilés; y por último dos versiones

59 (A.M.G.C Caja 2 documento 230)

60 Colaboraron junto a Torner, Menéndez Pidal y María Goyri en la recolección de Romances

de Tineo. Por referirnos a su región, las versiones asturianas de Torner, unas 160 en total, tienen el valor adicional y esencial de ser las primeras recogidas junto con sus melodías correspondientes.⁶¹

A partir de 1915 en posesión de abundante número de documentos, comienza a darlos a conocer al público fruto de su propia acción investigadora (Asensio, 2008). Y se sucede una época muy prolífica y de gran intensidad en la vida de Torner tanto a nivel de recopilación y creación de documentación como de exposición y difusión del patrimonio musical y cultural en conferencias y conciertos en universidades, teatros, ateneos... donde transmite con pasión sus conocimientos sobre la música popular y el folklore, así como el entusiasmo por su trabajo investigador (Lluch, 2022). La prensa de la época recoge muchas de sus conferencias a las que va convocando cada vez a un mayor número de asistentes. Torner se encargará de ir difundiendo sus trabajos y conclusiones en un radio cada vez mayor, pasando de Oviedo a Gijón, poblaciones asturianas y llegando a Madrid, gracias al Centro Asturiano de la capital, e incluso a Sevilla.

Torner, desde el primer momento se reveló como un maestro de la ciencia musical. Asturias sólo conocía sus habilidades como pianista. Ahora estaba en presencia de un investigador que apuntaba muy alto. Su constancia y talento había logrado reunir unos materiales étnicos, literarios, líricos y éticos que eran toda el alma sencilla, pura e ingenua de Asturias (Asensio, 2008). Podía observarse como poseía las condiciones peculiares en el investigador científico y que sus investigaciones no se limitaban al campo musical, sino que para obtener deducciones más profundas y científicas se internaban por los senderos de la naturaleza y la psicología⁶². En febrero de 1915 tuvo lugar la primera conferencia en la Universidad de Oviedo bajo el título «*Historia de la canción. Generalidades sobre la música asturiana*». Torner empezó afirmando:

«La canción popular es cosa esencialmente impersonal, pues si bien la canción en su principio fue obra de un hombre, músico y poeta a un tiempo, al pasar a ser del dominio común de una sociedad, cada miembro de esta influye en la forma de la canción, resultando así por colaboración una obra definitiva que satisface plenamente los sentimientos de un pueblo» (Redacción «*El pueblo Astur*», Gijón 11 febrero 1915. p. 3).

En la crónica, más tarde parte de la premisa que la primera forma de canción fue la danza, y que los hombres en las primitivas sociedades, cuando quisieron expresar las emociones que experimentaban en muchos de los momentos de su vida salvaje y constantemente guerrera, lo hacían por medio de saltos y golpes rítmicos cuya vivacidad dependería de la intensidad del sentimiento. Continúa su exposición afirmando que esta opinión acerca del origen de la danza la sustentan eminentes musicólogos como Tiersot y Combarieu y filósofos como Spencer y Wundt. (Redacción «*El pueblo Astur*», Gijón 11 de febrero de 1915. p. 3).

Así continúa su disertación sobre la canción que siguió su curso guiado por el lenguaje

⁶¹ (A.M.G.C Caja 6 documento 38)

⁶² (A.M.G.C Caja 2 documentos 183 y 184)

articulado, hasta que llegara la intervención del verso. Esto dio origen a nuevas formas de canciones, que ya no eran exclusivamente de danza, posteriormente con la invención de los instrumentos musicales, quedaron ya bien definidas las dos formas musicales: vocal e instrumental. Estas dos formas musicales pertenecieron durante mucho tiempo al pueblo, hasta llegado el momento en que, dividida la humanidad en clases, las más poderosas de estas dejaron de usar las sencillas melodías por diferenciarse del resto e inventaron nuevas formas poéticas y musicales, basadas en las primeras pero de más difícil comprensión y de una extensión y variedad mayores. Este fue el origen de la música erudita. Así se ve que la Sinfonía moderna nació del cuarteto, éste de la sonata, a su vez ésta de la suite, la suite del madrigal y el madrigal de la canción. Más tarde explica que es un error hacer nacer del canto llano, toda clase de melodías ya que dependiendo del lugar se encontrará relación con la liturgia cristiana, la antigua Grecia u otros orígenes (Redacción «*El pueblo Astur*», Gijón 11 Febrero 1915. p. 3).

La segunda conferencia de Torner en la Universidad fue un éxito sin precedentes, alrededor de mil doscientas personas acudieron a esta segunda conferencia, quedando muchísimas en la calle pugnando por entrar. El rector de la Universidad, el Sr Aniceto Sela tuvo que tomar medidas para mantener el orden público. Los principales puntos abordados en la conferencia versaron sobre la clasificación de un cancionero popular.

Cabe señalar que las colecciones publicadas en Europa la mayoría están clasificadas según criterios meramente literarios, agrupando las canciones con arreglo a su uso. Para ello Torner recurre a uno de sus maestros franceses: Tiersot. Este, en sus trabajos sobre la canción popular de su país, admite las siguientes clases: canciones narrativas, épicas, legendarias e históricas, anecdóticas y satíricas, de amor, de danza, de oficios, de cuna, etc. Clasificación idéntica a la adoptada por Felip Pedrell en su «Cancionero».

Atendiendo al segundo de los criterios, las canciones podrán ser clasificadas según su constitución musical: tono, ritmo, línea melódica. De las cuales pasa a detallar la clasificación que hace de las canciones populares asturianas: 1- Canciones de ronda, 2- De caminante, 3- Báquicas, 4- De faena, 5- De cuna, 6- Coreográfico-vocales, 7- Instrumentales, 8- Epitalamios, 9- Romances y 10- Sagradas. Torner acaba señalando la importancia de los cancioneros y del abandono que sufren por parte de las clases directoras y los organismos oficiales a los hombres que realizan este tipo de estudios en diferentes partes geográficas de nuestro país.

Por último, se refiere al fracaso de nuestros compositores cuando intentaron crear la ópera nacional. El pueblo no comprendió la labor de aquellos hombres. Para encontrar la causa, indica que solo hace falta mirar los pueblos con un arte musical propio; como Alemania, Noruega, Rusia, Hungría, Francia, Italia, etc. España si quería tener ópera nacional debía primero conocer su música popular, leyendas, costumbres y luego trabajar a base de esos conocimientos. (Redacción «*El pueblo Astur*», Gijón 12 Febrero 1915. p. 4).

Sendas conferencias-conciertos luego las extiende a Gijón y otras poblaciones asturianas e, incluso, al Centro Asturiano de Madrid como refleja «ABC», «*El Heraldo de Madrid*» y «*La Correspondencia de España*». Para ello se vale de las voces de José Menéndez Carreño «Cuchichi» y María Argüelles, y de él mismo al piano. Según la prensa de la época a cada conferencia asisten más de mil personas. Fue un éxito de público, de crítica y de entusiasmo, nadie podía sospechar que la humilde canción popular podía ser objeto de semejante tratamiento. Publicaciones de los diversos periódicos asturianos así lo reflejan, haciendo hincapié en cómo Asturias está al lado del compositor. Torner tiene la ambiciosa idea de hacer un estudio comparativo de la música popular asturiana con la de las demás regiones de España y con los países de Europa en general. La crítica hablaba de Torner como de un investigador que apuntaba muy alto. Su constancia y talento habían logrado reunir unos materiales étnicos, literarios, líricos y éticos que eran toda el alma de Asturias.

En abril de 1915, la conferencia será en el *Ateneo Obrero* de Gijón, esta crónica, será escrita por Alfredo García García «*Adeflor*» el 25 y 26 abril 1915, redactor jefe del diario «*El Comercio*» y muy aficionado a la música. D. Lucas Merediz, presidente del Ateneo hizo la presentación de Torner, quien realizó una disertación sobre la canción asturiana y la influencia de esta en la educación de los sentimientos populares, demostrando que es el producto más fiel de la psicología del pueblo. Estableció de manera sencilla y clara, la diferencia melódica que existe entre las gentes que viven en el sur y en el litoral de Asturias, leyendo también unos párrafos de Joaquín Costa a propósito del origen de la danza.

Torner ejecutó al piano el cantar (que estaba de moda) el «*Ringo-Rango*»⁶³, comparándolo con otro de Burgos y otro de la Provenza, observándose que hay muy poca diferencia entre los tres, teniendo la misma cadencia todos ellos. Describe la intervención del verso y las causas del origen de varias formas de canciones, así como la invención de los instrumentos musicales – populares como la gaita y la «*xiblata*»⁶⁴. Para dar respuesta a esos supuestos, Torner utiliza el piano acompañado de las explicaciones pertinentes.

Compara las canciones asturianas con las de los pueblos celtas o de origen celta, intercalando otras escocesas, irlandesas, de Auvernia, Gales, etc. con esto demuestra la analogía que existe entre unos y otros cantos. Luego explica cómo los cuatro versos de la «*Praviana*» se desarrollan en tres períodos musicales, lo mismo que la antigua canción «*Fuíme a cortexar a Fano*», demuestra que la forma más poética más practicada por los celtas es la triada, además concluye que en algunos de nuestros típicos cantares puede que sean de origen celta.

Finalmente, Torner precisa las distintas maneras que hay de cantar en Asturias, según los diferentes lugares. José Menéndez Carreño «Cuchichi» cantó una *Cabraliega*⁶⁵ al estilo de los

⁶³ Canción popular asturiana olvidada

⁶⁴ Silbato pequeño y fino

⁶⁵ Canción típica de Cabrales

concejos de Quirós y Teverga. A propósito de la influencia mutua que existe entre la canción popular y el canto de la liturgia, Torner ejecutó al piano otra vez varios pasajes de una Misa, netamente asturiana, aunque su estructura parece gregoriana, tal y como solía interpretarse en los concejos de Oviedo, Gijón, Siero y otros muchos. Esta misa tiene un carácter más profundo cuando se ejecutaba, entre otros, en el concejo de Quirós.

María Argüelles Diez interpretó «*Les teixedores*» y «*Los pastores*» y finalmente otra dialogada con «Cuchichi» titulada «*Los celos*» (*Ardeflor, El Comercio*, 25 abril 1915).

De esa conferencia, aparece el 1 de mayo de 1915 en la *Revista del Ateneo de Gijón* una reseña del paso de Torner por el Ateneo hablando de él con un espíritu cultísimo: «Honra de la juventud de nuestra provincia, así como la investigación histórica, la exposición literaria, la acabada ejecución musical y la expresión y dulzura del canto, en consorcio magnífico han constituido la lección ofrecida por Torner» (*Revista Ateneo Gijón*, 1915). Finalmente añade la importancia de la tarea que está realizando Torner en la recolección de melodías asturianas:

«La tarea interesante del Sr Torner provocada por un magnífico propósito de recoger en un libro la original colección de cantares de la región astur, colección desperdigada y en gran parte desconocida por hallarse aún en su condición inédita, es digna de loa y de ayuda. Para llevar a cabo su laboriosa tarea, peregrina Torner por los más apartados y recónditos lugares de la provincia, investigando, observando y anotando, las estimables líricas de nuestra región» (*Revista Ateneo Gijón*, 1915)

En mayo de 1915, Torner pronuncia dos conferencias en el Centro Asturiano de Madrid, donde desarrolla el tema «*Cancionero Musical Asturiano*»:

«Torner, con su sencilla elocuencia hizo interesantísima historia crítica de las canciones asturianas con la interpretación de María Argüelles y “Cuchichi” como eje central el cancionero musical asturiano. Su importancia tiene origen probablemente céltico de la mayoría de las canciones de Bretaña, Auvernia, País de Gales, Escocia e Irlanda. Caracteres de la canción asturiana. Clasificación del cancionero musical asturiano. Canciones de Ronda, de caminante, báquicas, de faena, de una, coreográfico – vocales, melodías instrumentales, epitalamios, romances, canciones sagradas» («*Heraldo de Madrid*», «*La correspondencia de España*» y el «*ABC*» 19 y 20 de mayo de 1915).

Estas conferencias coincidieron con las fiestas de «Bollu»⁶⁶ organizadas por el Centro Asturiano de Madrid. Donde las crónicas relatan lo allí acontecido:

«Hubo heráldica carroza precedida de la guardia municipal montada y seguida de cuatro ramos de pan, de carros portadores de pan y el vino, de gaiteros y tamborileros, “xatas”⁶⁷, carro del país y números de acompañamiento. Partió del domicilio del Centro Asturiano situado en la calle Alcalá nº 9, a las 10 de la mañana del 16 de mayo, siguiendo por Sol, Mayor, Bailén y cuesta

⁶⁶ Romería asturiana

⁶⁷ Vacas asturianas

de San Vicente, terminando en San Antonio de la Florida, en cuyo campo se dijo Misa y se repartió “bollu” y el vino a cofrades e invitados». Dan cuenta de estas conferencias el «*Heraldo de Madrid*», «*La correspondencia de España*» y el «*ABC*» 19 y 20 de mayo de 1915.

En el Teatro Campoamor de Oviedo, en otra crónica de «Adeflor» en el diario «*El Comercio*» podemos leer:

«Oviedo ha tomado con tal cariño los trabajos del ilustre Torner, que tarde y noche llenó por dos veces el coliseo municipal. Figurando entre el público de todas las clases sociales. Pocas veces se ha visto en nuestra villa un movimiento tan ostensible de adhesión a una labor cultural, no solo por el formidable acto de presencia del pueblo todo, sino por el entusiasmo con que se acogieron aquellos raudales de música poética, por la emoción con que era escuchada, y por el amor con que era querida». (Ardeflor, 1915a).

Así describe según el tipo de canciones que iban interpretando: «Las Añadas, tiernas, arrancaron lágrimas, y las Panderadas, recias, emoción; y la Gaitada, entusiasmo, y la Fila gozo intenso, y el clásico Garapieyu ese sabor puro del alma regional. María Argüelles y «Cuchichi» tuvieron que repetir» (Ardeflor, 1915). Respecto a cómo se sentía el público allí presente relata: «Que pasaron oreando dulcemente nuestros rostros en la sala del Jovellanos las brisas de nuestros montes, el ambiente de las romerías, y gustáramos de la paz de las cabañas, y de los idilios de los campesinos, cuando tiernos, cuando intencionados y picarescos» (Ardeflor, 1915a). Más tarde, habla de las características de la Misa asturiana:

«La Misa de Alba, ante una expectativa enorme y un silencio sepulcral, dio comienzo el Introitus, que es bellissimo y predispuso favorablemente al auditorio, que se entusiasmó con el Credo, por donde andan dispersos dos temas asturianos, que sin quitar piedad a la oración la envuelven en brumas de la tierrina. Del Sanctus, que es un trozo más incoloro, pasamos al Benedictus, que es una maravilla, una joya, una cosa colosal. Los orfeonistas ovetenses bordaron aquellas páginas admirables y aunque el coro acoplado y cuidadísimo quite espontaneidad a la esencia popular de la Misa, que parece pedir un poco un tumulto lírico aldeano, sin embargo, hicieron aquellos jóvenes resaltar al estilo y tendencia de la magna obra. Esta vez con un coro de 20 voces del orfeón de Gijón que interpretaron una Misa Asturiana recogida por Torner Llanuces (Quirós) (Ardeflor, 1915a).

Con estas palabras define lo que allí aconteció: «...formidable y benedictina labor de buceo y reconstrucción del noble y prístino espíritu de esta querida y poética Asturias. La conferencia-concierto puede clasificarse de verdadero acontecimiento artístico» (Ardeflor, 1915). El programa se dividía en tres partes, la primera y la tercera de cantos vocales como las panderadas vaqueiras y las añadas e instrumentales ejecutadas al piano por Torner. La segunda de carácter religioso al realizar la Misa popular, verdadera joya del cancionero religioso y uno de los documentos más interesantes que Torner pudo aportar. Esta Misa popular ha sido recogida de manera íntegra en Llanuces (concejo de Quirós) consta de 4 partes: Introitus, Credo, Sanctus y Benedictus. María Argüelles y «Cuchichi» interpretaron las últimas tonadas que Torner había recogido en sus viajes

periódicos por la comarca y que ofrecen matices diversos dentro del cancionero. Torner ejecutará al piano distintas melodías de instrumentos pastoriles, algunas de las cuales forman parte de obras musicales compuestas por Torner sobre motivos populares. Todo ello quedó recogido también en el «*Diario el Noroeste*» de Gijón, «*El Correo de Asturias*» y el diario «*El Carbayón*» en diciembre de 1915⁶⁸. Así describen la importancia de la Misa popular:

«Es uno de los documentos más interesantes del arte popular regional, ya que encierra un gran valor histórico para el estudio profundo de nuestra música, y otro no menor de carácter artístico, toda vez que es un venero de la inspiración inagotable. Fue allá en la Peña de Alba, donde la sorprendió Torner de labios de nuestros campesinos, apresurándose a transcribirla al pentagrama a fin de conservarla como una inestimable reliquia de nuestra música tradicional. Está armonizada por Torner a 4 voces y será interpretada por un coro de 20 voces. Este coro también cantará dos canciones antiguas de Navidad, de un marcado sabor medieval». (Redacción «*Diario el Noroeste*» y «*El correo de Asturias*» 9 diciembre de 1915).

Torner despedía el año con otras dos conferencias-concierto en diciembre de 1915, así queda narrado en una crónica de «Ardeflor» en «*El Comercio*» de Gijón:

«En el Dindurra —actual Teatro Jovellanos— recoge clamoroso triunfo del folklore asturiano donde Torner presentó nuevos cantos, villancicos primorosos, dulces, bucólicos, trozos pastoriles que han sido un encanto. Todo eso hay que popularizar por Asturias, que precisa “conocerse” a sí propia, que vive en una lastimosa ignorancia de sí misma. Conociendo ese tesoro lírico que Vd. Va sacando de la cantera inagotable de nuestras costumbres, viviéndolas en su origen, en la roca viva donde han nacido, entre brisas del monte y susurros del río, llegaremos a penetrarnos de que tenemos una rica alma regional» (Ardeflor, 1915b).

De esta manera, coloca a Gijón como lugar importante para conocer lo que está desarrollando Torner y el fruto que años más tarde aparecerá en su *Cancionero*:

«Además Gijón reclama su puesto en el auxilio que se debe a su trabajo meritísimo, y por ello desea una velada en la cual se le rinde con una admiración cordial, la ofrenda material que Vd. Necesita para seguir su labor, purificando en el trabajo de gabinete los elementos que recoja de su gloriosa deambulación por todos los ámbitos de Asturias, y en su día formar el libro que no ha nacido aún, en el cual, los estudios folklóricos regionales pueden ser, al recorrer el mundo, la admiración de todos los países» (Ardeflor, 1915b).

Así, de este modo detallado, explica las diferentes melodías que fueron escuchando y cómo les hizo sentir:

«Anoche nos transportó Vd. a una Asturias nueva musical, con aquellas Panderadas, sencillas, características, en sus gritos agrestes, sus tonalidades y transiciones nativa; con los agudos y picarescos diálogos de faena, en este Garapieyu⁶⁹, que parece un discreto lírico, al estilo de los de la literatura teatral del Siglo de Oro. Y como la Texedora, en que la moza desdeña fingida y

⁶⁸ (A.M.G.C caja. 6 documento 106, 108)

⁶⁹ Canción tradicional asturiana.

amorosamente al galán en su cortejo, al son armonioso de los telares; con las Gaitadas agudas y recias que finan en el estribillo de danza campestre romeriega» (Ardeflor, 1915b).

Finalmente describe cómo el público que allí asistía estaba entregado ante la actuación que estaba presenciando:

«Y la ternura brotó en explosión de aplausos, después del diálogo entre la insinuante provocación erótica de la “lugareña” y el desdén del pastor, ante el ofrecimiento de las comodidades del valle muelle, donde no corre tan puro el aire. Diálogo ese de reminiscencias árabes y que parece un suspiro que saliera del Betis y que copiara en el Nalón, lleno de vida de placer en la dama, y de honrada sencillez de costumbres en el galán. ¡Qué decir de las canciones de cuna, onomatopéyicas, sencillas, llenas de amor maternal!» (Ardeflor, 1915).

En otra crónica de la «*Revista del Ateneo*», Gijón 1 de enero de 1916, da cuenta de lo que Torner había explicado dando importancia a su región y a los primeros folcloristas asturianos:

«Feliz patrocinador el Ateneo de aquella memorable conferencia que presentó en Gijón a Eduardo Martínez Torner, a ese admirable rapsoda asturiano de nuestro cancionero popular. No faltaron en Asturias notable profesionales del pentagrama que as él llevaron las canciones del pueblo, mereciendo los nombres de Sáenz, Nuevo, Heliodoro González, Maya y algodón otro efusivo elogio por sus competencias y propósitos, como así igualmente hubieron de merecerlo quienes, en plano superior de técnica e inspiración, tales como González del Valle y Ricardo Villa, dieron prócer ropaje musical a nuestras populares melodías, y garantizaron con su nombre de prestigio, la atención y respeto de ellas en países extranjeros. Más con un ser muy plausible obligatoria de gratitud la hermosa labor de tan eminentes profesores, no pueden alcanzar, no debe alcanzar honores tan incondicionales de aprecio y simpatía como la labor seria, ordenada e histórica, realizada con entusiasmo grande y competencia singular por nuestro Torner, sobre la lírica regional» (Crónica *Revista Ateneo*, 1 enero de 1916).

Más tarde, va explicando la importancia de algunas canciones muy particulares de Asturias, como son los cantos de montañas, llamadas Vaqueiradas:

«Después, el exquisito y modesto artista, como ofrenda de sus estudios, y entendimiento de maestro, y con elementos vocales de selección, va diciendo al pueblo, a los moradores de los grandes poblados de su región amada, todas aquellas ternuras arcádicas e idílicas, de “la lugareña” y “el pastor”, todo el sabor y gracia picaresca de la “añada”... “que ta el padre en casa del neñu que llora”, y el espíritu recio y montuno que da vigor y brusquedad a las “vaqueiradas” (Crónica *Revista Ateneo*, 1 enero de 1916).

Por último, un llamamiento a que todo ello quede recogido, y como tal, no se pierda:

«Para estos otros bellísimos ecos de las montañas de Asturias, técnicamente contenidos ahora en fragmentarios apuntes por nuestro gran Torner, ¿No habrá un editor digno y entusiasta de las glorias de la terrina, que corresponda generoso y espléndido al sacrificio del músico? ¿No habrá en nuestra Diputación provincial, una convivencia regia que reclame la obligada atención de tan alto menester? Hágase, pues, la obra, pero dignamente costead; y que ella sea como la jaula de oro en

que poseemos por el mundo los divinos rui señores de nuestras canciones regionales, evocadoras, a la par, de brisas de braña y efluvios de carbayeda. Y ríndase con ello alto honor y debido a los amores y afanes del orfebre lírico de la gran obra, a nuestro nunca bastante bien ponderado Torner, cuyo linaje espiritual nos es tan afecto y simpático» (Crónica *Revista Ateneo*, 1 enero de 1916).

Las conferencias y divulgaciones musicales del maestro Torner, son reflejo de la labor de investigación y recopilación del folklore popular que seguía realizando el músico folklorista asturiano en esta época (Cid,1993), el cual, en algunos casos, era ayudado por auxiliares, tal y como se recoge en el Archivo de Modesto González Cobas, en el que hay un recordatorio⁷⁰ donde se dice que en enero de 1916 fueron sus auxiliares, las famosas Josefa del Busto (*La Pedregala*) y María de la Fuente (*La Hermosa*), las encargadas de recoger las danzas, cantares y romances que se usan en las fiestas de San Pedro y San Pablo de Cudillero, un pueblo de la costa asturiana.

El 8 de febrero de 1916 Torner publica un artículo en «*Acción Social*» de Oviedo, titulado «*Lo soez en la canción popular*» dando una conferencia en uno de los salones del Ateneo de Sevilla.⁷¹

Torner tuvo la suerte de contar con el respaldo de la Diputación. Sus conferencias-Conciertos habían producido un impacto tremendo. La primera reacción oficial en 1916 vino de la Diputación Provincial asturiana que le concede una subvención para que estudiara los distintos cancioneros españoles y extranjeros publicados hasta entonces y la música popular olvidada o ignorada en viejos códigos y manuscritos de los más importantes archivos y bibliotecas de Madrid. La enseñanza de París entraba en acción.⁷²

En diciembre de 1916 ingresa en el *Centro de Estudios Históricos*, sección de *Musicografía y Folklore* de la que llegaría a ser jefe (Asensio, 2011). Desde su llegada y hasta 1936 colabora con Ramón Menéndez Pidal, existiendo cierta similitud con lo que antes había sucedido con la colaboración que había tenido Menéndez Pelayo y el compositor y musicólogo Asenjo Barbieri.⁷³

La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas le concede una pensión para la recolección de romances tradicionales en León y en su propia tierra, Asturias, para la elaboración del Romancero Español. Llega a reunir 83 romances asturianos y 137 leoneses, con sus correspondientes melodías. La misma Junta le subvenciona para explorar otras regiones de España (Asensio,2008). Hay quien afirma que en 1930 tenía recogidas cerca de dos mil melodías de romances tradicionales, algunas de ellas tomadas de viva voz, de estudiantes búlgaras alojadas en la *Residencia de Señoritas* que le cantan romances aprendidos por sus antepasados sefardíes.⁷⁴ Así lo detalla él mismo: «Era emocionante oír hablar y cantar a unas jóvenes en un castellano del S. XV. nuestras viejas canciones...» (Torner, 1930).

⁷⁰ (A.M.G.C caja 6 documento 38)

⁷¹ (A.M.G.C caja 6, documento 305)

⁷² (A.M.G.C caja 2 documento 24 caja 6 documento 286)

⁷³ (A.M.G.C. Caja 6 documento 280 y 284)

⁷⁴ (A.M.G.C. Caja 2, documento 92 y 108, caja 6 documento 157)

Otra contribución suya muy notable fue junto al profesor Tomás Navarro Tomás en el Archivo de la Palabra y de la Canción Popular. Dentro de la tarea de recolección de la música tradicional española, compiló entre 1931 y 1933 el llamado *Archivo de la Palabra* donde, con el fin de conservar la música popular y la cultura española, grabó canciones populares y melodías tradicionales que había recogido Martínez Torner. Torner llegó a reunir unos dos mil discos gramofónicos de canciones, melodías de Romances y ritmos populares y tradicionales de las diversas regiones españolas, todo un verdadero tesoro, del que nunca más se supo, como tampoco se supo de aquella *Bibliografía Musical Española*, obra de gran extensión en la que procuraba agotar el Índice Bibliográfico de la investigación Española de todos los tiempos y en todos los aspectos de la música, tanto popular como artística.⁷⁵

Nuevamente en Madrid, Torner se instala en la Residencia de Estudiantes. Su habitación pronto parecía una mezcla de pequeño museo etnográfico y estudio de músico. Compañeros suyos allí fueron, entre otros: Luís Buñuel, Salvador Dalí y Federico García Lorca, con el que se entiende hablando de canciones y tocándolas en un piano *Bechstein* de la Residencia. Él y Torner mantienen una amistad cordial nacida por el amor hacia la música popular que ambos comparten⁷⁶.

En 1916 Eduardo Martínez Torner estuvo en Lluarca, así quedó recogido en octubre de 1916 en «*La voz de Lluarca*»:

«Aunque muy joven todavía, este asturiano que honra y enaltece a la patria con entusiasmo y no interrumpida labor desenterrando tesoros escondidos de la leyenda y de la música regional, su nombre es ventajosamente conocido no sólo en la región asturiana, sino en el resto de la nación. Sabe Torner que los grandes poetas y músicos de todas las naciones y de todas las edades han hallado su mayor inspiración en los romances y leyendas y en las canciones del pueblo, y a estudiarlas y reunirlos ha dedicado su juventud y su talento aportando así al engrandecimiento del arte patrio (hoy por desgracia bastante decaído), valiosos materiales que contribuirán sin duda a su resurgimiento, y colocarán alto el nombre de esta hermosa y poética Asturias su amada patria chica. Musicógrafo entusiasta, musicógrafo competente, ha recorrido pueblos, ha registrado archivos, compulsado datos, leído pergaminos y papeles amarillentos de vejez, ha oído recitar romances y leyendas, ha escuchado canciones y, como abeja laboriosa, se ha servido de todo esto para elaborar el papel artístico, dulce y sabroso, que gustoso ofrenda a la patria grande para que sea honrada la patria chica. Torner ha dado conferencias en Madrid y en otras poblaciones, que han sido muy celebradas y aplaudidas, y en ellas ha dado a conocer canciones ignoradas que ejecutaba al piano. Y romances y leyendas que recitaba demostrando que en el corazón del pueblo asturiano ha habido en todo tiempo, hay y habrá siempre verdaderos tesoros de arte y poesía» (Crónica, «*La voz de Lluarca*», octubre 1916).

Así narra la nueva labor que está desarrollando en la J.A.E. y cómo esperan en Lluarca, localidad situada en la costa asturiana, la visita del investigador para que pueda recoger todo lo que allí se cuenta, se baila y se canta:

⁷⁵ (A.M.G.C. Caja 6, documentos 131,132,140 y 260)

⁷⁶ (A.M.G.C. caja 2 documentos 18, 90,96 y 100 y caja 6 documento 56)

«Subvencionado por la Junta de ampliación de estudios, de Madrid, Torner ha recorrido durante estos tres meses las cordilleras cantábrica y parte de la provincia de León, a fin de recoger romances tradicionales con destino al “*Romancero Castellano*” que prepara el ilustre filólogo asturiano Menéndez Pidal. Con igual misión ha llegado el jueves a Lluarca proponiéndole recorrer, a tal objeto, esta parte de la provincia que no conocía, al menos en ese aspecto artístico. Así pues, todo el que desee honrar a Asturias en la persona de Torner si puede facilitar al infatigable artista romances y leyendas antiguas, cantares y canciones, debe apresurarse a ofrecérselos ya en su original ya en copias» (Crónica, «*La voz de Lluarca*», octubre 1916).

En la exposición de Bellas Artes de 1918 se realizó una conferencia- concierto de Torner recogida en el diario «*El correo de Asturias*» con gran afluencia de asistentes: «Mucho antes de empezar esta, las entradas se habían agotado, teniendo gran cantidad de público que abandonar el claustro de la Universidad, donde se iba reuniendo, por ser completamente imposible el acceso al paraninfo, que rebosaba ya de público ansioso de escuchar al sr. Torner a los notables cantores, señorita María Argüelles y Don José Carreño» (Crónica «*El correo de Asturias*», 1918). La primera parte de esta conferencia-concierto versaba sobre el origen del ritmo en la canción popular haciendo un paralelismo con el ritmo con el que se desarrolla cada trabajo:

«Trata el conferenciante en la primera parte de este acto el origen del ritmo en la canción popular, ahondando en este asunto con gran sutileza y diciendo que es difícil encontrar el origen del ritmo, porque se carece de documentos primitivos en que apoyarse, pues los recogidos por los investigadores en los pueblos salvaje dan la canción ya constituida. Refiere después que el ilustre economista alemán Bücher, autor de “*Trabajo y libro*”, dice que el ritmo tiene por causa el someter el trabajo a una disciplina, reduciendo el esfuerzo físico con la armonía de los movimientos. Luego el conferenciante apoya su tesis en la opinión del gran poeta Leopoldo Lugones, quien dice que el ritmo nace de una causa fisiológica, manifestándose en la poesía y en la música como una proyección al exterior del ritmo interior» (Crónica «*El correo de Asturias*», 1918).

Sigue Torner desarrollando este tema con gran detalle de conocimientos reveladores del profundo estudio que viene haciendo del folclore, no sólo asturiano sino de la música popular en su aspecto universal. El conferenciante da a conocer cuatro canciones de las llamadas de *pandero*. Después de estos ejemplos prácticos del ritmo, Torner habla de la importancia de hacer la historia de la canción popular, y al efecto enumera los datos que tiene reunidos y añade luego que es absolutamente necesario recoger las canciones con gran respeto, aún a costa de los defectos técnicos que en ellos se observen, a fin de perseguir el tema a través de la antigüedad hasta encontrar sus orígenes. Habla también de la semejanza en la música popular por la gran delicadeza con que fueron interpretados.

Para demostrar las diversas interpretaciones que se dan a una misma canción en las distintas regiones de España, los intérpretes de la música asturiana que acompañan al conferenciante cantaron la canción «*La dama y el pastor*», entusiasmando al público que allí se congregaba. Torner ilustró su conferencia con unas palabras en las cuales se trasluce, fuera de su contenido científico, la pasión de la música asturiana: «Si en la canción andaluza vibra la pasión intensa

de un alma meridional y muchas veces llega a ser un puro lamento, por la canción asturiana, en cambio, pasa la melancolía, ese estado de espíritu complejo y delicado que poco a poco nos va penetrando y acaba por transportarnos a las más puras regiones del sentimiento» (Torner, 1918).

En septiembre de 1918 vuelve como conferenciante a su tierra para hablar del origen del ritmo en la canción popular. Así lo describe la crónica del diario «*El Carbayón*» de Oviedo: «Con un paraninfo rebotante de público da a conocer cuatro canciones de pandero, que María Argüelles y José Menéndez Carreño «Cuchichi» recitan admirablemente». (Crónica «*El Carbayón*», septiembre 1918). Torner vuelve a recalcar la idea de recolectar todo tipo de canciones, así describe su trabajo:

«Merced a sus trabajos, esta música va adquiriendo un valor positivo, que prueba el vigor de su talento y la fecundidad de sus esfuerzos. No solamente el recoger, agrupar y clasificarlos diferentes tipos de canción asturiana (hasta la fecha 800) inmensa paciencia, si no que va fijando en ellos su verdadera eficiencia técnica, el compás melódico, etc. Ideal no alcanzado aún, pues el instinto popular, ineducado en la musicalidad del ritmo y melodía, añade cierta brusquedad que hiere a veces el oído» (Crónica «*El Carbayón*», septiembre 1918).

De la siguiente manera finaliza el relato de lo que sucedió en aquella conferencia:

«Torner se encarga de traer el alma asturiana, de dársela en su verídica expresión, que nadie mejor que la música puede resumir. La música popular, producto colectivo de espíritus en que vive esta manifestación artística, al transcurso de los siglos y en contacto con elementos análogos, llega a formar una individualidad que llamaríamos Regional. Y en ella abundan melodías que no desearían firmar los maestros del pentagrama. El formar esa individualidad, unificando la producción, limpiándolo y seleccionado, es la tarea gigantesca que se ha impuesto Torner. De la que resultará triunfante. Buena prueba de ello, todo lo que nos ha dado a conocer. Entra luego en el terreno de la semejanza en la música popular, recita al piano algunos ejemplos. Los jóvenes y afortunados intérpretes cantaron la hermosísima canción de “La dama y el pastor”. La crónica con estas palabras: “Asturias habrá de mostrarle eterno agradecimiento”. (Crónica «*El Carbayón*», septiembre 1918).

En 1919 publica en la Revista «*Asturias Gráfica*» de Oviedo, año 1, nº 2, *El cazador y la pastora*:

-Pastor que estás en el monte	Tendrás un castillo;
Cuidando el rebaño	Gozarás de mil placeres
De tu hermosa, Pastora,	Que nunca has sentido,
Yo quedé prendado.	Deja el pastor:
Soy un cazador	Te ofrezco dicha y riquezas
Y a una cordera mansa	Por sólo tu amor,
Cazar quiero yo.	-Si te prendó mi hermosura,
-Si abandonas la montaña,	Cazador furtivo,

No es tan fácil que la logres	Que tu gran castillo;
Como te has creído,	No quiero sentir placeres
¡Ay, ay, cazador!	Que nunca he sentido.
A la cordera mansa	¡Ay, ay, cazador!
La guarda el Pastor,	La dicha sólo me espera
-Vale más esta montaña,	Con él mi pastor, etc

Aunque recogida esta versión en Asturias, es probable que sea creación de la musa asturiana. Para suponer esto, tenemos en cuenta el léxico perfectamente castellano que en ella se emplea, aunque a veces se encuentran palabras en bable. Una observación análoga puede hacerse en la mayor parte de los romances que se cantan en Asturias, y es natural que estas composiciones sufran, más o menos, las alteraciones fonéticas propias de quien habla en una lengua y canta en otra, como dice Menéndez y Pelayo al hablar de los romances recogidos en Asturias en su *Antología de poetas líricos castellanos* (Menéndez Pelayo, 1945, , p. 8)⁷⁷

El 11 de mayo de 1920 encontramos en el periódico «*La tierra de Segovia*» el relato sobre la fiesta de arte protagonizada por Torner al piano y Vela al violín que dice:

«La fiesta musical del domingo fue selectísima bajo todos los aspectos. La concurrencia, numerosa y verdaderamente distinguida, predominando en ellas las señoras y señoritas de reconocida ilustración y de singular belleza. El local, muy apropiado para esta clase de espectáculos, adornados en elegante sobriedad con plantas, flores y tapices; y los artistas, hombres cultísimos, de los que llevan su inspiración en la vanguardia de un espíritu finamente investigador. Torner y Vela, no son dos “virtuosos”, son dos ejecutantes perfectamente adaptados al género que cultivan, en el cual han sabido encontrar matices de emoción y de sentimiento pocas veces relevados por otros artistas. El público fue de encanto, gustado complacido y entusiasmado las canciones populares de Asturias, Andalucía, Aragón, Cataluña, Galicia, La Mancha, Salamanca y las singulares *Cantigas de Alfonso el Sabio*» (Crónica «*La Tierra de Segovia*» 11 mayo, 1920).

Finalmente, habla de la importancia de cómo transmitir al pueblo todo lo que los investigadores como Torner pueden transmitir en estas conferencias:

«Además Torner nos regaló con la lectura de unas cuartillas primorosas, en las que expuso un estudio perspicaz y atinadísimo del origen, significación y características de la copla popular, cuyo notable trabajo fue premiado por aplausos entusiastas y elogiosos juicios del auditorio. Por elevada significación cultural de estas sesiones de arte de investigación, de música-ciencia, y por la delectación que en el público segoviano ha causado este primer ensayo, es de desear no sólo que se repitan fiestas de tal naturaleza, sino que también se amplíen con exhibiciones semejantes, amenamente explicadas, de arte pictórico y escultórico» (Crónica «*La Tierra de Segovia*» 11 mayo, 1920).

⁷⁷ (A.M.G.C caja 6, documentos 161, 306 y caja 7 documento 77)



Figura 11: Portada del 11 mayo de 1920, en la cual se incluye la crónica del concierto celebrado el 9 de mayo. Fuente: Biblioteca virtual prensa histórica.

Para el concurso regional de masas corales celebrado en el Teatro Dindurra de Gijón el 12 septiembre de 1920, compone la obra coral obligada, «*Fue una noche*». Torner pone música al poema de Alfredo Alonso, poeta y amigo.⁷⁸

Ese mismo año, el ocho de septiembre de 1920, Eduardo Martínez Torner contrajo matrimonio con la ovetense Jovita Cué Landa, su única novia, el día de la Virgen de Covadonga, en la iglesia de San Juan del Real de la capital de Oviedo.⁷⁹ Él vivía en Madrid desde 1916 en la Residencia de Estudiantes, y desde que se casó, en la Calle Bretón de los Herreros Nº 27, aunque llegó a conservar su habitación- estudio en la Residencia y allí trabajó durante mucho tiempo. Ángel Muñoz Toca, que llegó a la Residencia en 1921, pensionado por la Diputación provincial asturiana, fue instalado en un pabellón donde, precisamente, tenía su estudio Torner. Muñoz Toca describe su habitación en «*Vida y obra de Torner*» como: «Una mezcla de pequeño museo etnográfico y estudio de música, sobre sus muebles, en las paredes, zanfonías⁸⁰, cacharros románticos, rabeles⁸¹ de pastor ibérico, una gaita, un piano... Aquí era donde Torner en tensa meditación buscaba a la música de España su pulso» (Muñoz Toca, 1961).

La Diputación provincial de Asturias publica su «*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*» en 1920, ya en su introducción (Página XL) se puede leer: «Esta labor emprendida hace varios años con una finalidad distinta a la que hoy tiene» (Torner, 1920) Recordemos que es en París con D'indy y Tiersot, fundamentalmente, que llega a adquirir el conocimiento de los distintos valores de carácter científico que, aparte del artístico, encierra la canción popular. En la citada Introducción, Torner se duele de la labor incompleta realizada durante dos años de 1910 a 1912 y se hace el propósito de retomar las excursiones folklórico-musicales por Asturias en cuanto tenga las vacaciones de verano. Y esa es la tarea que lleva a cabo en las vacaciones

⁷⁸ (A.M.G.C caja 6 documento 206)

⁷⁹ (A. M.G.C. caja 6 documento 278)

⁸⁰ Instrumento de cuerda como una viola, se toca haciendo girar una rueda con una manivela (R.A.E)

⁸¹ Instrumento de música pastoril, que se parece al laúd, compuesto de tres cuerdas que se tocan con arco (R.A.E)

académicas de 1913, y prosigue en el otoño e invierno de 1914, y en 1915. El «*Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*» es la primera obra importante de Torner, y por supuesto, la que más se aproxima al asturiano. Se trata de una colección de 500 canciones populares tradicionales en su mayoría colectadas por él mismo. Cabe señalar la importancia que le da a *la canción popular* para que pudiese servir de base a estudios científicos como el mismo Torner señala en la introducción: «Indispensable que fuese recogido del pueblo en todo su integridad y transcrita con fidelidad absoluta, desechando al mismo tiempo el criterio restringido que había aplicado, y anotando todo cuanto el pueblo canta por insignificante que parezca» (Torner, 1920). El Cancionero musical de la lírica popular asturiana está formado por:

479 canciones y 21 instrumentales. Consta de las siguientes partes: I. Introducción, II Texto musical, III Apéndice I -Notas a las canciones, IV. Apéndice II - Clasificación de las canciones por su aplicación , V. Apéndice III -Principales vocablos y frases en bable. La introducción comprende: 1) Algunas notas sobre el origen de la música popular, 2) el ritmo de la música popular, 3) Ensayo de una clasificación musical de las melodías populares, 4) Característica de la canción asturiana, 5) Interés del folklore musical. Desaparición de los primitivos documentos populares y sus causas.

Este cancionero fue la obra más esperada considerada como un verdadero acontecimiento y Torner el primero que intentó una clasificación basada en el estudio de la línea melódica. La clasificación literaria de las canciones, o la mera agrupación de éstas teniendo en cuenta las circunstancias en que son cantadas, no pueden, según Torner, tener nunca un carácter estrictamente científico, pues piensa que con la sola clasificación literaria no se puede llegar a conocer el genio musical de cada pueblo (Feito, 2006). Del citado Cancionero se hizo una reimpresión facsímil en 1971, otra en 1986 y otra en el año 2000 con el prólogo de Modesto González Cobas.

Los recopiladores de patrimonio musical, como Eduardo Martínez Torner, recurren a menudo a la figura del informante. La mayoría de los informantes de Torner son mujeres, la más importante de ellas fue Leandra González Zuazua, que nació en la calle la Vega de Oviedo hacia el año 1865 y murió en 1937. Leandra fue peinadora de oficio y entre sus clientes figuraba doña Filomena Torner, madre de Eduardo Martínez Torner. Con frecuencia iba a su casa y mientras peinaba cantaba y cantaba melodías que le enseñaban unos y otros. Por referencias familiares, Modesto González Cobas conocía que esta singular mujer tenía siempre un cuarto para dar cobijo a pobres y mendigos que «picaban» en su puerta. De esa «clientela» han salido infinidad de canciones que aprendidas por Leandra ésta luego las cantaba en las casas donde iba peinar. Fue así, de esta manera tan bonita, como sorprendente, que las oyera Eduardo Martínez Torner y las transcribiera. Sólo así es explicable que Leandra González Zuazua conociese y cantase canciones aprendidas en Oviedo, canciones «oídas» en Trubia, en Pola de Siero, en Següenco (Cangas de Onís), en Bayo (Grado), en Luanco, en las aldeas de Trubia y en la misma canga de Onís.

El repertorio de Leandra contiene ejemplos de gran belleza y valor folclórico. La mayoría de los temas sólo están en el Cancionero asturiano de Torner. Suerte del hijo de Doña Filomena de haberse encontrado con la peinadora, con una peinadora tan entusiasta y amante del canto de su tierra. Los que la recuerdan me dicen que cantaba de maravilla y que tenía, además gusto y una memoria excelente. De todas las informantes de Torner, Leandra fue la pieza principal. He aquí su aportación al folclore musical asturiano, que conocemos a través del «*Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana*» de Eduardo M. Torner. La aportación de Leandra González Zuazua comprende 25 temas: 3 giraldillas, 4 añadas, 13 de empleo indeterminado, 1 canción de danza, 1 canción de ronda, 1 canción de cortejo, 1 canción dialogada y una canción pastoril. Excepto la nº 52, todas están «Vivas», muchas de ellas están en el mercado discográfico, las hay armonizadas para voz y para piano y otras armonizadas a 4 voces mixtas como repertorio coral. Este es el listado de canciones aportadas por la informante Leandra que figuran en el cancionero de Torner:

- Nº 52. Giraldilla: «La naranjita, la naranjada».
- Nº 117. Canción de empleo: «Dieron las cuatro de la tarde...».
- Nº 165. Añada: «Criome mi madre feliz y contentu...».
- Nº 177. Canción de danza: «¡Señor San Pedro!».
- Nº 184. Canción de empleo indeterminado: «En esta triste montaña».
- Nº 188. Canción de empleo indeterminado: «Caséme fai tres semanas».
- Nº 194. Canción de empleo indeterminado: «No quiero que me quieran».
- Nº 220. Canción de empleo indeterminado: «Cásate conmigo, Pacha».
- Nº 243. Giraldilla: «¿Viéronme la mió gallina?».
- Nº 267. Añada: «Tengo el mió Xuán en la cama».
- Nº 293. Canción de ronda: «Cuántos hay que te los dirán».
- -Nº 295. Canción de empleo indeterminado: «Com'un peyeyu vinu...».
- Nº 301. Añada: «Duerme, niñiín del alma».
- Nº 310. Canción de empleo indeterminado: «Nonpuedo subir al puertu».
- Nº 312. Canción de cortejo: «Esta noche atapeciendo...».
- Nº 319. Canción de empleo indeterminado: «Ya sabes que tengo gaita.».
- Nº 320. Canción de empleo indeterminado: «Por el monte abaxu va».
- Nº 349. Canción de empleo indeterminado: «En lo alto el puertu Ventana».
- Nº 361. Giraldilla: «Deja que corra la bola».
- Nº 402. Canción dialogada: «Aunque to padre non quiera».
- Nº 404. Canción Pastoril: «Pastor que estás en el monte».

- N° 475. Añada: «Duérmete, neñu hermoso».
- N° 496. Canción de empleo indeterminado: «Porque soy de la montaña».
- N° 497. Canción de empleo indeterminado: «¿Dónde vas madrugada?»
- N° 500. Canción de empleo indeterminado: «L'aguardiente bien me gusta».

Otras informantes de Torner fueron Manuela y Josefa Martínez Martínez, nacidas en Llanuces (Concejo de Quirós) hacia 1840, aportaron a la lírica popular asturiana unas típicas canciones de boda (Botella, 2013). En el caso de Catalina Muñiz Llano, nacida en Llamo (Concejo de Riosa) hacia 1865 son una soberana, 5 giraldillas y una canción⁸².

Torner colectó numerosas melodías en este pueblo de Llamo, que era el de su padre. Precisamente el «*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*» se abre con un tema del que Salvador Madariaga hizo el siguiente elogio en una conferencia realizada en Argentina: «Yo no olvidaré jamás una copla asturiana, que considero tan bella que pudiera parangonarse con cualquier cosa que haya escrito Shakespeare, y que termina»:

¡Oh qué noche tan oscura
que no tiene movimiento!
¡Oh, quién pudiera tener
tan sereno el pensamiento!

Asturias siempre ha contado con importantes y laboriosos folcloristas. En cambio, no ha tenido investigadores de su folclore musical. La excepción fue Eduardo Martínez Torner. El censo de escritores y artistas asturianos que se han ocupado de los muy diversos saberes populares de su tierra, es muy extenso. Cuando nació Torner, ya había llegado a Asturias la marejada folclórica y Antonio Machado y Álvarez había introducido en España «*El estudio sistemático de las tradiciones populares*». Asturias acudió a la cita con los más acreditados cultivadores asturianistas. Braulio Vigón inicia su amistad con Fermín Canella y en 1881 nace «*La Quintana*». Y es Canella el que reúne a los escritores que se ocupan de temas de región: Fuertes Acevedo, García Caveda, Xuaco les Mariñes, Julio Somoza, Braulio Vigón, Jove y Suárez Bravo, Fortuna Selgas, Acevedo y Huelves, Ciriaco Miguel Vigil, Arias de Miranda... Los asturianistas de «*La Quintana*», los anteriores y los siguientes, en general, vivían de espaldas al mundo musical (Uría, 1976, p.21). Menéndez Pidal había publicado en «*La ilustración Gallega y Asturiana*» un artículo realizado con el nombre «*El Folclore Asturiano*» que aproximó la idea de crear en Madrid el famoso «Centro de Asturiano» que funciona desde 1881 hasta el día de hoy⁸³.

⁸² (A.M.G.C caja 2 documento 107, 211, 222 y 226 caja 6 documento 115)

⁸³ A.M.G.C. Caja 6, documento 277

De ahí que el «*Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*» con sus 500 melodías, incluidas las de gaita, tal y como fue concebido y estructurado por su autor, es propiamente el único en su género (Lajara, 2006). Lo demás, son recopilaciones de cantos populares de Asturias armonizados para piano o canto y piano, que tienen un indudable interés, pero no son homologables con el «Cancionero» de Torner.

En Asturias por estos años, no se investigaba esa parcela de la cultura (Asensio, 2012). Incluso en España la investigación folklórico-musical estaba a unos niveles muy bajos con respecto a lo que se estaba haciendo en Europa. Por otra parte, la desconexión era casi total. Los estudiosos de cada país trabajan en el más completo aislamiento. Bela Bartok ya lo había avisado con estas palabras: «Llamamos folklore musical comparado a aquella muy joven disciplina científica colocada entre la musicología y el folklore, y que sólo desde hace pocos años practican con amplitud los estudiosos de la música popular. Es objetivo de esta disciplina establecer los tipos originarios de los respectivos cantos populares, además de los elementos comunes y de las influencias recíprocas entre las distintas músicas populares» (Bartók, 1979 p.71).

Asturias, en fin, ofrecía este panorama desolador, hasta que llegó Torner. Torner conocía la obra de nuestros folcloristas. Es más, de «*La Mitología Asturiana*» de Constantino Cabal se ocupó en dos artículos publicados en el diario «Región» de Oviedo, con gran elogio.

En esta segunda década del siglo, Asturias todavía ofrecía ciertas perspectivas para el investigador del folklore musical. La canción, como voz genuina del pueblo, no había enmudecido, ni se había borrado en demasía de la memoria y del sentimiento de las gentes, sobre todo de las gentes del medio rural, donde estaba la raíz verdadera del folklore... Recuérdese que en 1925 Torner hablaba de una segunda edición de su «Cancionero» asturiano con mil melodías más, clasificadas con arreglo al método de la primera. Esas 1000 canciones asturianas harían un «Cancionero» de 1500 melodías, el más numeroso de todos los publicados, incluso más que el Galicia, que reunía 1300 para sus cuatro provincias⁸⁴ (Montoya, 2010).

Músicos y folcloristas trabajaron en solitario, pasaron casi desapercibidos y su labor, además, no fue nunca valorada en su justo valor, cuando ellos, en realidad, fueron los auténticos románticos de nuestra cultura popular. Los llamados folcloristas recorrieron los pueblos, hablaron con sus gentes en el llano, en la aldea y en la braña, recogieron cantares y romances, vieron trenzar danzas y bailes; en sus cuadernos anotaron sabiduría popular, y todo el mundo que ya se extinguía a pleno sol o entre espesas neblinas en los campos de la verde Asturias.

El pueblo nunca dejó de cantar «lo suyo», de danzar y bailar lo que tenía como propio y genuino en fiestas tradicionales, alrededor de una capilla o ermita, entorno a una hoguera, o simplemente ante las puertas de las casas. Esta afición, que es querencia o amor a un acervo entrañable, es lo que en cierto modo ha hecho posible la supervivencia de lo que se ha salvado

⁸⁴ A.M.G.C. Caja 6, documento 277

del folclore musical en esta y en las demás regiones. Resultaría tan ingenuo como pueril que a estas alturas alguien pretendiese hablar seriamente de purezas y autenticidades de las manifestaciones folclóricas.⁸⁵

El 10 diciembre 1920 en el Teatro del Centro (Madrid), Torner acude al *III Concierto Coral de Mieres*. En el palco regio S.M. la Reina Victoria con los Infantes. Comenzó el acontecimiento con la lectura por el poeta Rivas Cherif, de unas interesantísimas cuartillas de Torner acerca del valor de la canción regional y su influjo social. El mismo poeta recitó con entonación y sentido admirables algunos romances de la tradición asturiana inspirados en motivos de amor y de pasión. Dirigió el Orfeón Reniero García. Una de las obras interpretadas fue «Misa asturiana» de Torner⁸⁶.

Del 16 de enero al 25 de marzo de 1922 se organizan unos cursos para extranjeros en el Hotel Madrid situado en la calle Almagro 26, organizados por el *Centro de Estudios Históricos*. Imparten estos cursos: Tomás Navarro Tomás de *Fonética española aplicada a la enseñanza práctica de la pronunciación*. Américo Castro realiza un curso de *Lengua Española*, Antonio G. Solalinde de *Literatura Española de los Siglos XIX y XX*, Enrique Díaz-Canedo sobre *El actual movimiento literario en la América española* y Eduardo Martínez Torner con *Música Popular Española, diez lecciones con ejemplos musicales*.⁸⁷

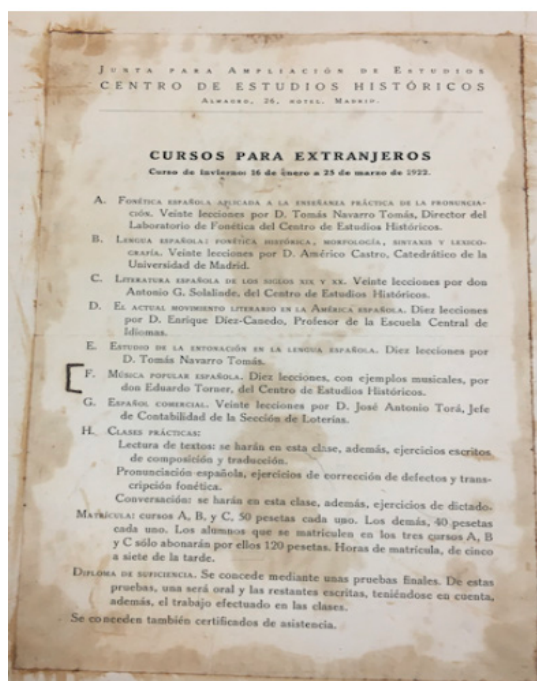


Figura 12: Curso para Extranjeros Organizados por la (J.A.E). Fuente: (A.M.G.C)

⁸⁵ (A.M.G.C caja 2 documento 128)

⁸⁶ (A.M.G.C caja 4 documento 12)

⁸⁷ (A.M.G.C caja 4 documento 57)

En el número 57 de la revista «Hermes» de Bilbao de marzo de 1922, encontramos la siguiente reseña con el título de «*Las Cántigas del Rey Sabio y los Seres Torner y Vela*», da cuenta de un concierto de música histórica celebrado en Madrid:

«Don Eduardo Martínez Torner, entusiasta investigador de la música histórica y popular española, dio a conocer en la Residencia de Estudiantes las primicias de un trabajo en que colabora y que provocará mañana gran expectación en el mundo musical: parece hoy evidente, en efecto, que las melodías de las Cántigas son composiciones populares, creaciones de algún trovador o juglar adaptadas por Alfonso X en sus versos, aún cuando, muchas veces, el carácter de estas melodías, entre las que abundan temas campestres bailables, desdiga del puramente religioso de las poesías. Si hasta ahora se creía, según ha dicho el Sr. Torner, que la música de las Cántigas estaba compuesta sobre temas religiosos tomados de la Iglesia, era debido a que tales melodías no habían sido desentrañadas y transcritas aun en notación moderna y estudiadas en relación con la música tradicional del pueblo español» (J.M.V, 1922, p. 60).

Finalmente explica la importancia que tiene la música antigua y su posterior influencia en las diferentes regiones:

«Oír la música primitiva, la música del siglo XIII y sentir que en la Cantiga morisca o en la Cantiga gallega vibra el nervio que en los cantares andaluces y gallegos de hoy, es tanto como vivir lo inmutable de cada raza. Y el ánimo descubre un placer atravesado de pena al sentirse tan unido a lo antiguo y tan irremisiblemente sujeto a las leyes raciales. El Sr. Vela, notable violinista, interpretó algunas Cántigas acompañadas al piano por el propio Sr. Torner» (J.M.V, 1922, p. 60).

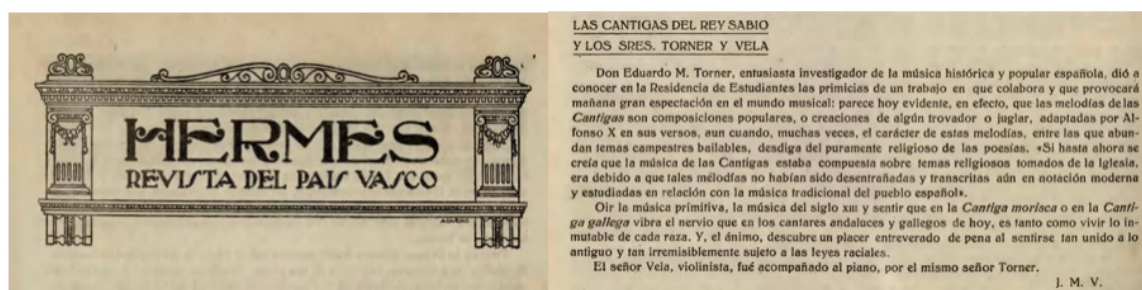


Figura 13: Revista Hermes nº 53 marzo 1922.

Fuente: Repositorio Digital Biblioteca Foral Bizkaia.

El 5 de diciembre de 1922 tiene lugar un recital de Regino Sainz de la Maza, guitarrista burgalés en el *Teatro de la Comedia* de Madrid. En el programa junto a obras de Mudarra, Viseo, Bach, Mozart, Falla, Albéniz, figura la «*Fantasia*» de Milán y «*Las variaciones sobre un tema popular*» de Narváez (ambas del Siglo XVI), cuya transcripción y estudio había realizado previamente Torner en el Centro de Estudios Históricos.⁸⁸

⁸⁸ (A.M.G.C. caja 4 documento 58)

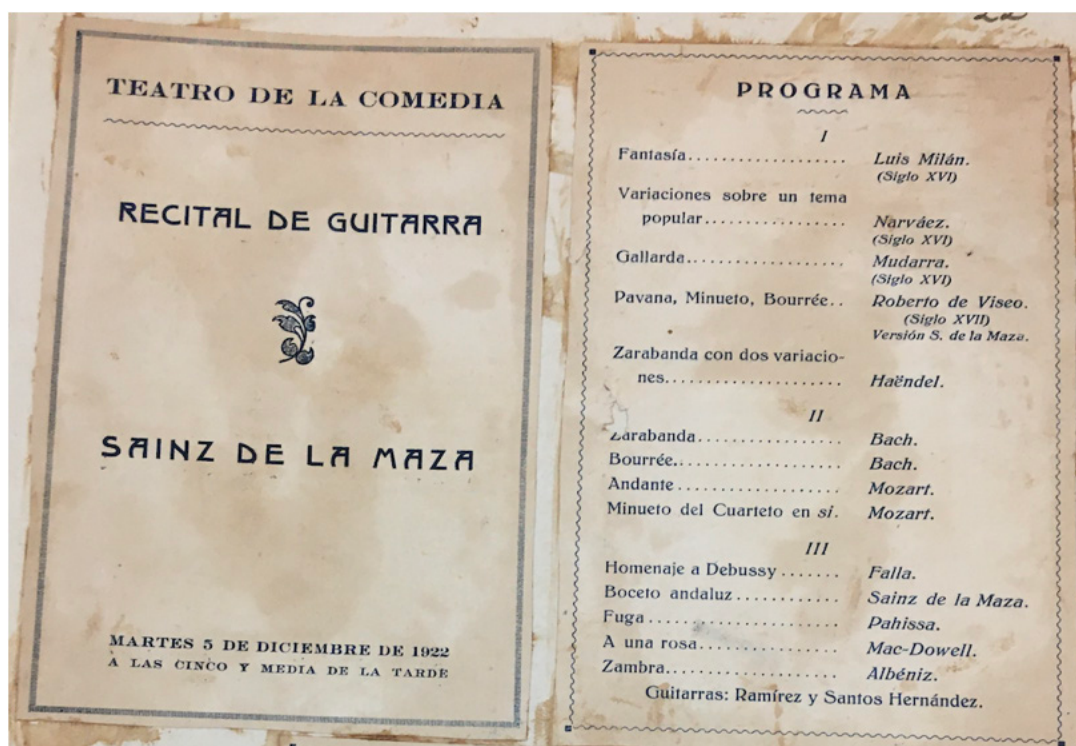


Figura 14: Programa Recital Sainz de la Maza. Fuente: A.M.G.C.

En 1923 el Centro de Estudios Históricos de Madrid publica la *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI* de Eduardo Martínez Torner, obra que se valoró en los medios más autorizados como un verdadero acontecimiento. La Casa Orfeo Tracio edita por encargo de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, la colección de vihuelistas españoles del siglo XVI, que revelaba una faceta más de la profunda sabiduría de Torner. Otros ejemplos transcritos por él para voz y piano fueron «*Con qué la lavaré*» y «*La pérdida de Antequera*». Además, Torner anuncia que dio la casualidad que comenzó con una de las obras más raras y difíciles de encontrar: «*El Delphin de Música*» (1538) de Luis Narváez, libro interesantísimo, segundo en la cronología de las obras para vihuela. El primero había sido «*El Maestro*» de Luis Milán. El primer libro de la colección de Vihuelistas Españoles del Siglo XVI está decorosamente editado por la Casa Orfeo Tracio, arreglado para piano y voz. Publicado en «*La Esfera*» de Madrid en febrero de 1924.⁸⁹ por el medio la publicación de un libro dedicado a la comparación de la rítmica antigua y moderna⁹⁰: este libro en su tiempo fue un éxito rotundo. Los críticos franceses acogieron esta publicación con enorme entusiasmo y han hecho constar que en ese estudio se evidenciaba el superior valor que tenía la música española de la época a la francesa coetánea.⁹¹

⁸⁹ (A.M.G.C caja 2 documento 127, caja 4 documento 42 y caja 6 documento 254)

⁹⁰ Manual de obras musicales en tablatura para vihuela y vihuela y canto publicado en 1538

⁹¹ (A.M.G.C caja 2 documentos 74, 81 y 83)

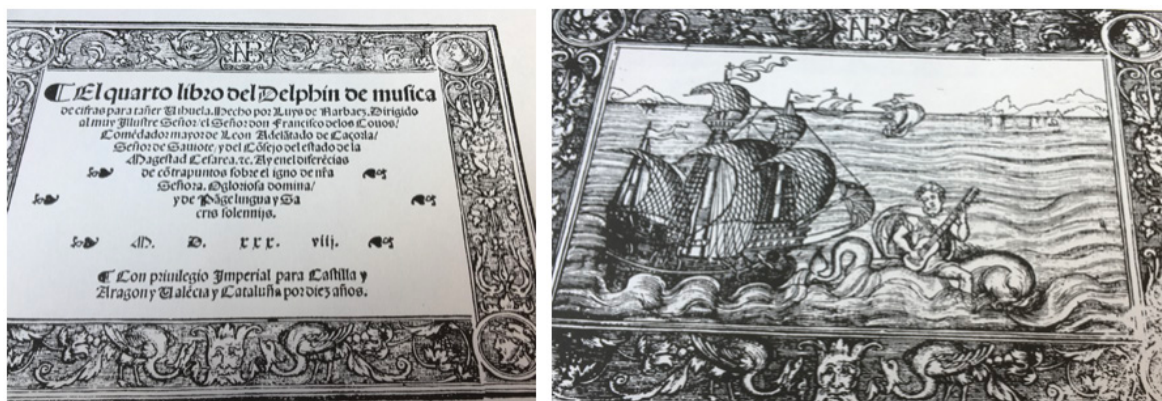


Figura 15: Grabados Delphin Narváez⁹². Fuente: A.M.G.C.

En 1923 el Centro de Estudios Históricos de Madrid también publica «Romances que deben buscarse en la tradición oral» de María Goyri de Menéndez Pidal, esposa de Ramón Menéndez-Pidal, Torner se encarga de las «Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances», en el mismo volumen.⁹³

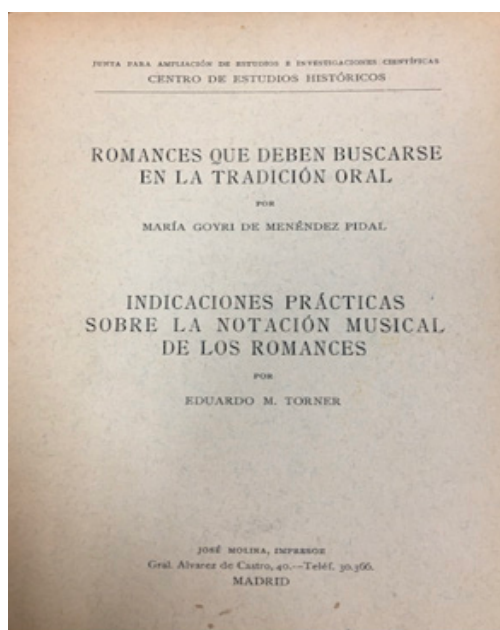


Figura 16: Portada Indicaciones Prácticas Sobre la Notación Musical de los Romances.

Fuente: A.M.G.C.

En octubre de 1923 Torner imparte dos conferencias-concierto en Asturias, una en el Teatro *Campoamor* de Oviedo y otra en el Teatro *Jovellanos* de Gijón. De esto se hicieron eco los diarios de Oviedo «Región», «El Carbayón» y «La Voz de Asturias», así como los medios de Gijón «La Prensa» y el «Noroeste». Según la crónica, Torner empezó explicando el significado de la música asturiana. Contó con la cooperación de valiosas voces, en las que se encontraban las conocidas de María Argüelles, José Menéndez Carreño «Cuchichi», «Botón» y Miranda. «Cuchichi» y María

⁹² (A.M.G.C caja 10, documento 16)

⁹³ (A.M.G.C caja 9 documento 5, Museo Pueblo Asturiano documento 3)

Argüelles cantaron bellas canciones, dialogadas algunas. El público hizo repetir «El mió Xuan» y «La Parrandada».

En la 2ª parte se cantaron trozos escogidos de la Misa de Quirós, interpretados por un doble cuarteto. El «solo» del *Introitus* fue cantado por Horacio Martínez y el *Credo* por «Botón» y Martínez. En las canciones de Navidad interpretó un solo «Cuchichi» y otro Miranda. En la 3ª parte a petición del público María Argüelles repitió el *Baile del pandero* y ¡Ay, *Pinin!* y Cuchichi *la Panderada vaqueira* y *Las tres soberanas*. Gustó también mucho el diálogo *La pastora y el rey*, modelos de romance musical.⁹⁴ El 24 de octubre 1923 una crónica sobre «*El Auténtico Asturianismo*» y «*La obra de Torner*» en el diario «El Noroeste» de Gijón por J. Díaz Fernández narra lo siguiente:

«La obra de Eduardo Martínez Torner nos dará hoy en el *Jovellanos* un festival de música popular asturiana. La obra de Torner, silenciosa, elevada y perseverante, con la paciencia, la voluntad y el impulso de quien se ha trazado un camino fijo y decidido, ha de tener el cariño y la asistencia de cuantos quieren para Asturias una personalidad clara y fuerte, sin perifollos extraños ni aderezos de bisutería» (Díaz Fernández, *El Noroeste*, 24 octubre 1923, p. 3)

Luego, hace referencia al trabajo que va desarrollando Torner y el momento actual de recopilación tan importante que estaba viviendo entonces:

«Lleva Torner muchos años trabajando sobre la misma alma de su región. Arrancando matices y tonalidades, revelando secretos de esa emoción primitiva que alienta en el fondo oscuro del pueblo como una fuente jamás exhausta. La obra de Eduardo Torner, joven, apasionado y consecuente, es la de un hombre que no se ha entusiasmado excesivamente con las modas del siglo, y bien a la vanguardia de los movimientos artísticos, ha permanecido fiel a las Musas de la tradición, con el oído atento a las entrañas de su tierra, tan colmada de poesía, tan pura de colorido y de costumbre, tan recia y solemne frente al tiempo» (Díaz Fernández, *El Noroeste*, 24 octubre 1923, p. 3).

Además, la gente empieza a dar importancia a su labor, y cómo estando en Madrid, da a conocer todo lo que en su tierra conlleva a nivel artístico y folclórico:

«Torner es un ejemplo para muchos de nosotros, que no hemos sabido conservarnos ariscos y aislados, vigías siempre en la torre de marfil de nuestro buen gusto, frente a la polvareda de vulgaridad que se nos han metido por las puertas. Hubiéramos querido una Asturias con más conciencia de sí misma, pero bien plena y orgánica, bien segura de sí, aunque sin apartar la mirada del mundo. Hemos creado, en cambio en el aspecto artístico, una Asturias gazmoña, parálitica y descolorida. Todo nuestro sentimiento regional reside en la montera picona y el bable averiado; pero sin calar en el subsuelo del alma popular, que es donde está la verdadera energía, la vitalidad y la potencia espiritual de Asturias» (Díaz Fernández, *El Noroeste*, 24 octubre 1923, p.3).

También alaba la crónica, su labor realizada por Asturias y cómo la ha ido transmitiendo en diferentes medios; conferencias, revistas y periódicos:

⁹⁴ (A.M.C caja 6 documento 238)

«Ha sido el artista viajero que recorrió toda Asturias en busca de la música y de los cantos populares. En su pentagrama han quedado, como en un receptáculo hipersensible, todos los lirismos disgregados del paisaje. Torner ha desempolvado viejos archivos parroquiales y hurgado en los desvanes de la casa de señorío, para recoger los elementos esenciales de su labor. Ha sorprendido la canción de una bocina en el recodo de un sendero, y ha velado en las noches de las montañas para oír los cantares de los mozos rústicos. Luego ha ido reuniendo sus noticias y sus emociones, perfeccionándolas y pasándolas por el alambique de su delicado temperamento de música moderno. He ahí su “Cancionero” y su profusa labor en revistas, periódicos y conferencias, que lo único verdaderamente serio, genuino y eficaz que se ha hecho por aquí en honra del arte popular, levadura sin la cual no puede crearse nada» (Díaz Fernández, *El Noroeste*, 24 octubre 1923, p. 3).

En noviembre 1923 los periódicos de Asturias se hicieron eco de la ardua y agotadora tarea que estaba realizando Torner y como consecuencia del clima creado se pone en pie una positiva iniciativa, se presenta en «*Asturias Agraria*» *Revista quincenal de cuestiones sociales*: la fundación de una «*Sociedad de amigos de la Canción Asturiana*», uno de cuyos paladines era Juan Uría.

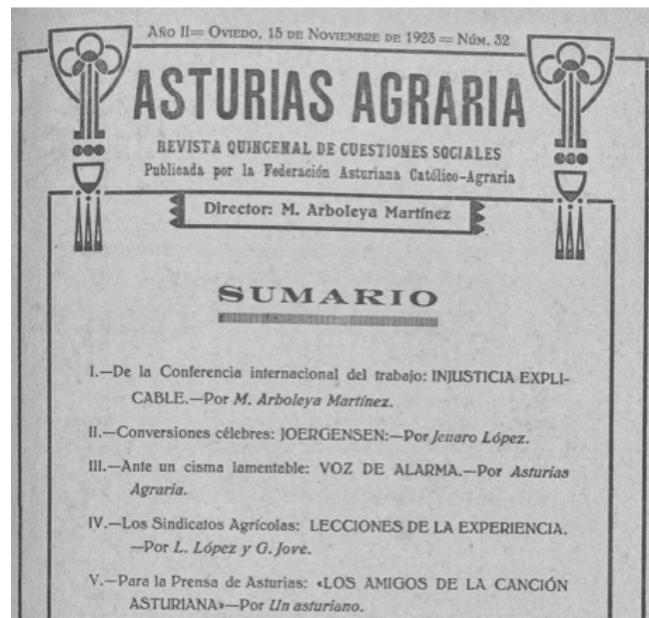


Figura 17: *Asturias Agraria*, «*Los amigos de la canción asturiana*».

Fuente: Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

La crónica plantea después de escuchar los conciertos de música asturiana de Torner, sobre la posibilidad de crear la sociedad «*Los amigos de la Canción Asturiana*», que tuviese por objeto valerse de todos los medios a su alcance para dar a conocer y en cuanto sea posible vulgarizar de nuevo las viejas canciones asturianas, por medio de fiestas, conciertos, certámenes y concursos. Así escribe:

«El Sr Torner está haciendo milagros, pero la empresa es demasiado ardua y agotadora para un hombre solo: él que siga siendo el investigador incansable y el restaurador acertado de nuestra música popular; y que la Sociedad “*Los Amigos de la Canción Asturiana*” sea la encargada de proporcionar todo género de facilidades para que saque al público y haga aplaudir el fruto de sus

bien dirigidos trabajos. Esta Sociedad contaría con la ayuda de la prensa, considerando que todos periódicos asturianos están evidenciando el cariño con que miran la obra de Torner». (Crónica, *Asturias Agraria*, 15 noviembre 1923, pp. 120-121)

Del agitado y fecundo año en 1924 ve la luz otra publicación suya: «*Del folklore español: persistencia de antiguos temas poéticos y musicales*» publicado en el *Bulletin of Spanish Studies*. En abril de 1924 sobre Eduardo Martínez Torner, Rogelio Villar escribe en el «*Heraldo de Asturias*»:

«Especializado Torner en cuestiones históricas de musicología, traducciones de libros de cifres, música popular y otros aspectos de esta novísima rama de la música, ha publicado recientemente un admirable estudio transcripción, el primero de la serie completa de las ediciones originales de los interesantes libros de los vihuelistas españoles del siglo XVI, comenzando por el titulado “Delfín de música” (1538), Narváez, publicación patrocinada por la Junta para la Ampliación de estudios e Investigaciones Científicas, una feliz y acertada iniciativa que hay que poner en el haber de la benemérita institución» (Villar, 1924b).

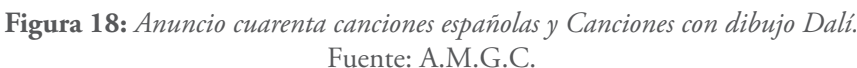
Luego prosigue dando importancia a los estudios musicales de carácter histórico: «Prestamos tan poca atención a los estudios históricos, particularmente en lo que se refiere a la música, que muchas veces por casualidad, o gracias al elogio de un espontáneo de los extraños, como ha ocurrido en este caso, llegan a publicarse obras de la importancia del libro de Narváez» (Villar, 1924b). Así concluye valorando su labor que lleva haciendo durante un tiempo: «Por su labor de erudito y artista, merece el Sr. Torner un efusivo elogio y el aplauso de los que se interesan por esta clase de estudios, tan descuidados entre nosotros, a pesar de considerable material que poseemos, material que está esperando en archivos y bibliotecas manos hábiles y enteradas que sepan espigar en él con fruto» (Villar, 1924b).

De una carta de Torner a Adolfo Salazar en el año 1924, reproducimos sus palabras, a propósito del envío de las transcripciones de «el Delfín de la música» de Narváez:

«... ¿Cómo podría ser de otro modo, si aquí no se ha oído jamás la exquisita música de Victoria, Palestrina, Haendel, Bach, etc.? ¡No hay intérpretes para esta música! ¡En la capital de España!... ¿No es esto un síntoma? Creo que, en España, no hay más que pequeños grupos, muy pequeños, de hombres de verdadera altura y de espíritu elevado y fino: unos pocos filósofos, otros pocos músicos, otros pocos pintores, algún escultor, etc. Pero el gran público inteligente, apoyo de estos pequeños grupos selectos aún está por hacer, y sino por nacer. No nos engañemos con un optimismo falso y, desgraciadamente, necesario para nosotros. Aquí no hay ¡ni política! Por eso creo que debemos laborar con tesón hasta desasnar a la gente» (Torner, 1924).

Más adelante, demuestra preocupación por cómo el pueblo español, está falto de formación musical: «Nuestro público está incapacitado para comprender y sentir la música moderna por desconocimiento de la tradición musical, cuanto más lejana en el tiempo más cercana de nuestro arte» (Torner, 1924). Finalmente habla de la falta de sensibilidad y de formación específica musical, muestra su enfado por el hecho de que no se valore los mejores compositores y que con cualquier zarzuela, por llana que sea, se valora más:

También de 1924 es una de sus obras más populares, «*Cuarenta canciones españolas armonizadas*», un breve cancionero destinado a los escolares. A requerimiento de la «Residencia de Estudiantes» reúne las principales de todas las regiones españolas, armonizadas a tres voces para los estudiantes de Institutos y Universidades, y esa publicación coincide con la difusión de una campaña destinada al cultivo de la música en las escuelas con su ampliación correspondiente en los Institutos como uno de los más valiosos factores morales que puedan cultivarse en el individuo. La portada es un dibujo realizado por Salvador Dalí. En la Revista Residencia N°1 enero-abril 1926 se puede observar con detalle el dibujo.⁹⁶



⁹⁶ (A.M.G.C Caja 2 documentos 50,74 y 81, caja 10, documento 10)

CAPÍTULO 10

LOS VIAJES A CUBA Y MÉXICO (1924-1925) Y REGRESO A ESPAÑA

10. LOS VIAJES A CUBA Y MÉXICO (1924-1925) Y REGRESO A ESPAÑA

Eduardo Martínez Torner Embarca en el Puerto del Musel (Gijón) el 19 de noviembre de 1924 en el barco «*Alfonso XIII*» desde Gijón dirección Cuba subvencionado por la Diputación provincial de Oviedo: un total de 5 meses en Cuba y 3 por México, una memorable embajada artística cuyo principal propósito era dar a conocer a las colonias de asturianos allí residentes el patrimonio musical español; en palabras de Modesto González Cobas⁹⁷:

«Un eco de las viejas y castizas canciones de la región, el conocimiento de la genuina tradición lírica asturiana a fin de hacer vibrar en ellos el sentimiento racial en toda su pureza e intensidad. Torner será un embajador del espíritu de la región. En su equipaje lleva el alma de Asturias íntegra que deseaba asomarse a América. Música histórica, música popular, era el alma de Asturias trasplantada a las Asturias de América en un prodigioso estirón de su genio lírico» (González Cobas, s.f.).

Al parecer costó convencerlo, hubo que aconsejarle, que insistir, tal era su humildad y modestia. La noticia saltó a la calle rápidamente y fue comentada por toda la prensa local asturiana, y los periódicos de Cuba y México. Le acompañaban como intérpretes de su repertorio folklórico regional, José Menéndez Carreño «Cuchichi» y la hija de éste, Faustina. También le acompañará un redactor del diario ovetense «*Región*», José Fernández Buelta.⁹⁸

Torner lleva varias cartas de presentación, una de ellas, la del asturiano Marqués de la Vega de Anzo. En su carta a «*El Encanto*» el Marqués decía: «Torner es un sabio musicólogo cuyo Cancionero Asturiano es uno de los mejores conocidos y obra única en la literatura regional. El señor Torner viene realizando una empresa patriótica y cultural de alto valor, y a darla a conocer a nuestros hermanos residentes en Cuba va ahora a esa querida isla» (Marqués de la Vega, «*Diario de la Marina*», La Habana 14 diciembre de 1924).⁹⁹

Torner transportará el valor científico de la música tradicional y de la importancia de los estudios folclóricos para la perfecta comprensión del espíritu de los pueblos, mediante el pase de unas proyecciones cinematográficas de pueblos, tipos, paisajes, costumbres, bailes y danzas importantes, completando el programa con las «asturianadas» y las canciones dialogadas con los ya mencionados «Cuchichi» y su hija Faustina. En julio de 1925 esta embajada artística volverá a tierras asturianas. Las poderosas colonias establecidas en aquellos dos países se habían

⁹⁷ (A.M.G.C. caja 2 documento 3)

⁹⁸ (A.M.G.C. caja 2 documento 22)

⁹⁹ (A.M.G.C. caja 2 documentos 72 y 104)

volcado, al igual que la prensa, que unánimemente no escatimó elogios a la personalidad de Torner¹⁰⁰ (González Cobas, sf.).

Ya en La Habana a finales de noviembre 1924, Antonio Do Campo le hace una entrevista en el Hotel Luz, en la cual Torner hace un vivo retrato de sus estudios a partir de la Schola Cantorum de París, su dura labor de recopilación de romances para el Romancero Español que entonces proyectaba publicar Menéndez Pidal y la búsqueda de la lírica popular tradicional asturiana, que desembocará en su «Cancionero». Su llegada a Madrid en 1916, su ingreso en el Centro de Estudios Históricos, donde ostentaba la dirección de *Folclore y Musicografía* y sería el más directo colaborador de Ramón Menéndez Pidal a lo largo de 20 años de permanencia en dicho centro.



Figura 19: *Torner en Cuba, 1924*¹⁰¹. Fuente: A.M.G.C

La entrevista realizada por Antonio Do Campo, en el Diario «*El Sol*» en La Habana el 8 de diciembre de 1924 es de gran interés por lo que transcribimos y comentamos varios fragmentos de esta:

«La música popular ha entrado ya dentro de la influencia de la erudición reconstructiva y está alcanzando una considerable importancia como rama de los trabajos etnológicos. Su estudio folklórico, la búsqueda intrincada de sus raíces melódicas a través de los tiempos y de las edades, la comparación atenta de sus temas con las de otros pueblos descubriendo analogías sorprendentes, vienen a constituir dentro de la actual especialización científica, una interesante fuente histórica que

¹⁰⁰ (A.M. G.C caja 2 documentos 3 y 22)

¹⁰¹ (A.M.G.C caja 7, documento 68)

resucite el alma de nuestros antepasados en su pristina naturalidad, en sus más bellas expresiones líricas, en sus anhelos poéticos, en los matices más delicados de su espiritualidad. En España, estos estudios adquirieron una preponderancia considerable, tanto más cuanto que es terreno casi virgen, propicio a ser explorado con gran acopio de suerte y de gloria para el venturoso explorador. Descuella entre todos, y bien puede decirse que es la única personalidad de relieve, de seriedad, en esta materia, el músico asturiano señor Eduardo Martínez Toner, qué gracias a su inteligente esfuerzo, a su paciente y sabia labor ha podido sentar los fundamentos españoles de esta importante orden de estudios» (Do Campo, Diario «*El Sol*» en La Habana el 8 de diciembre de 1924).

Primero, Torner describe de esta manera, de dónde viene y cómo es su región a la que tiene tanta estima:

«Soy natural de una región bellísima, de costumbres idílicas, en donde la Naturaleza, plena de agudos contraste geográficos, despierta en el alma del contemplador emociones intensas y de brusca variedad y obliga a la imaginación a una gimnástica de grandes proporciones. A consecuencia de estas condiciones psicológicas, el espíritu popular se ha expresado musicalmente en melodías bellísimas y de un subido valor artístico. Las tradiciones musicales de este pueblo se han condensado en temas de un encanto sorprendente y que dieron base a producciones líricas modernas de primer orden (Torner, 1924).

A continuación, explica los estudios musicales realizados inicialmente primero con el piano, y posteriormente con la composición musical:

«Me dediqué al estudio del piano con gran éxito, concluyendo mis estudios en 1910. Entonces fue cuando conociendo todo el valor que representaba en la música moderna el aporte del conocimiento evolutivo que habían sufrido las antiguas melodías, a través de los siglos sufriendo las variaciones que el temperamento y la emoción de los pueblos imponían al ritmo, con arreglo a las leyes psicológicas que actualmente no están definidas con suficiencia por falta del estudio de estos hechos, me dediqué con afán al estudio de la composición musical» (Torner, 1924).

Prosigue el músico asturiano con la exposición de varios momentos importantes en su inicio como son la recogida de cantos populares y su estancia en París en la Schola Cantorum:

«Mientras realizaba los estudios de composición, recogía de la tradición popular asturiana muchos temas y los iba estudiando detenidamente. Luego de concluidos estos estudios fui a orearme en otros ambientes musicales e ingresé en la “*Schola Cantorum*” de París, que dirige con notable éxito el eminente maestro Vicent d’Indy. A él le mostré algunos ensayos míos y elogió calurosamente mi iniciativa y me alentó a que los prosiguiese con tenacidad. Estos estudios tuve que interrumpirlos durante la guerra, a causa de que todos sus alumnos ingresaron en el ejército de operaciones de la reserva» (Torner, 1924).

De sus primeras conferencias-concierto que tienen el objetivo difundir al pueblo todo lo que se va estudiando y recogiendo y su llegada a Madrid gracias a la Diputación de Oviedo expone:

«En Asturias di a conocer algunos puntos generales de mi labor, que ya tenía muy adelantada. En el Paraninfo de la Universidad de Oviedo di la primera conferencia en febrero de 1915, ante un

público selecto. El éxito de la conferencia movió a la Diputación ovetense a subvencionarme para que pudiese estudiar en las bibliotecas públicas de Madrid los distintos cancioneros españoles y extranjeros publicados hasta entonces. Llegado a Madrid con toda honrosa distinción y con tan grave encargo, me incorporé al Centro de Estudios Históricos, a la sección que dirige el sabio filólogo don Ramón Menéndez Pidal. En 1916 y a propuesta de esta entidad, la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, me concedió una pensión para que recogiese romances tradicionales en las provincias de Asturias y León» (Torner, 1924).

También explica su labor junto a Menéndez Pidal y la recogida de romances en León y Asturias y cómo los van publicando con mucho esfuerzo:

«Fue una labor muy dura esa recolección; pero me guiaba mi tenacidad y pude recoger más de 83 romances asturianos y 137 leoneses, con sus correspondientes melodías. Iba de pueblo en pueblo, de aldea en aldea, deteniéndome a visitar y conversar con ancianos y jóvenes, procurando despertar pacientemente, en su conciencia, el recuerdo de las canciones antiguas; aquellas que sus padres les cantaban para acunarlos y para entretener sus infantiles imaginaciones, con el espectáculo de las fantasías legendarias. Inmediatamente los reproducía en el papel, y luego los reconstruía y rectificaba, comparando distintas versiones, ajustándome a mis conocimientos de la antigua composición. (Torner, 1924).

Es el momento de su primer gran trabajo, su «Cancionero» y cómo lo consigue armar:

«Esta labor la di a conocer bajo el punto de vista, meramente lírico, en un libro titulado «Cancionero musical de la lírica popular asturiana», en el que recojo 500 canciones con sus correspondientes melodías y las ilustró con notas eruditas y folklóricas, y un vocabulario de las principales frases y palabras en bable. Otra gran parte de los romances recogidos se publicará en el “Romancero Español” que proyecta publicar el Sr. Menéndez Pidal» (Torner, 1924).

Torner deja claro que ha dejado por escrito y publicado unas indicaciones para recolectar a nivel musical los romances:

«Para facilitar mi labor, dada la imposibilidad de estar atento a cada nuevo descubrimiento, y a instigaciones de la Sección Filológica de los Estudios Históricos, publiqué un folleto titulado “Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances”, del cual se imprimieron más de cuatro mil ejemplares que se repartieron gratuitamente a todo el que lo solicitase y a las clases cultas de Asturias y de las demás regiones españolas» (Torner, 1924).

De su trabajo en el *Delphin de la Música* explica su proceso para publicar esta comparación que tanto éxito tuvo no solo en España sino también en el resto de Europa:

«Como un vivo resultado de mis estudios, está la publicación de un libro dedicado a la comparación de la rítmica antigua y moderna. Se titulaba «Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, el Delphin de la Música» (1538). Célebre granadino, precursor de la música moderna, para que el estudioso pueda comprobar en todo tiempo la traducción o rectificarla. Esta labor, además de difícil es muy importante porque en dicha música no se daba el ritmo sino el sonido, las notas, y es muy difícil corresponder el ritmo moderno a aquella acentuación musical» (Torner, 1924).

La importancia de las canciones populares que Eduardo Martínez Torner, siempre defendió y que comparó con el resto de Europa; «*Cuarenta canciones españolas*» ordenado por la Residencia de Estudiantes:

«Las canciones populares tienen un considerable papel que representar en el cultivo del patriotismo popular; es una música que además de acordarse con la peculiaridad emotiva del pueblo, evoca a su alma una dirección estética normal, que puede desarrollarse en progresión y alcanzar una superación sorprendente. En Alemania hay libros en 8º que los estudiantes de sus institutos o de sus Universidades llevan consigo, y que contienen canciones populares con sus melodías correspondientes. Al reunirse, improvisan coros y cantan, sintiendo emociones bellísimas que elevan el alma y el pensamiento a regiones elevadas de la espiritualidad, cultivando sentimientos simpáticos y de cordialidad, provocando la exaltación del genio y reforzando el potencial voluntario. A requerimiento de la “Residencia de Estudiantes” de Madrid, publiqué un libro, “Cuarenta canciones españolas armonizadas”, en las que reúno las principales de todas las regiones españolas, armonizadas a tres voces para los estudiantes de Institutos y Universidades, y con esa publicación ha coincidido la difusión de una campaña destinada al cultivo de la música en las escuelas con su ampliación correspondiente en los Institutos como uno de los más valiosos factores morales que puedan cultivarse en el individuo» (Torner, 1924).

Por último, explica con sus propias palabras cuál es el objetivo de su presencia en Cuba:

«La finalidad de mi presencia en la Habana es la difundir entre los españoles en general y en particular entre los asturianos, la necesidad de proteger este movimiento de renacimiento musical nacional; y proyecto, con el auxilio de la poderosa Sociedad de mis paisanos, pronunciar unas cuantas conferencias relacionadas con música folklórica asturiana y española. Para ilustrar mis conferencias traje conmigo un hombre y una mujer, dos cantores que rendirán a mi lado una labor fructuosa» (Torner, 1924).

Con estas palabras, Torner, explica en esta entrevista sus principales hitos realizados hasta noviembre de 1924 y que hemos ido comentando más detenidamente con anterioridad. Finalmente, el periodista deja constancia de la importancia de esta visita cultural:

«El Centro Asturiano no debe perder esta oportunidad de ser provechoso a su país, protegiendo de todo empeño la labor de Sr. Toner, de quien puede mostrarse orgulloso. No estaría de más que la Universidad Nacional o los Centros culturales de la Habana, siguiesen con atención la exposición de ideas del Sr. Torner, con objeto de ver la conveniencia de crear en Cuba un Centro de Música Folklórica Cubana, especialmente cuando contamos con una gloriosa pléyade de intelectuales especializados con mayor o menor intensidad en estudios anejos a los del Señor Torner» (Do Campo, 1924)

El 2 de marzo de 1925 fueron rumbo a México y allí permanecerán tres meses, actuando en el Teatro *Arbau*, *Real Club España* y en el *Centro Asturiano* Rogelio Rendueles en el «Diario Español» afirma: «Sabíamos todos tan sólo de él por referencias, que en los Centros Culturales españoles teniéndoles por autoridad máxima como buscador, historiador y clasificador de las rigurosas manifestaciones de la lírica popular» (Rendueles, 1925).

En otra entrevista celebrada en Oviedo con Eduardo Martínez Torner por el Dr. Frau Marsal en septiembre de 1924 y publicada en el «*Diario de la Marina*», de La Habana, el 10 de diciembre 1924 bajo el título: «*El Alma de Asturias*» *Ha de llegar a Cuba en el vapor «Alfonso XIII»*, narra de una manera peculiar el día a día de Eduardo Martínez Torner:

«Yo le conocí una noche de invierno... Fue en Madrid y en la quieta casa del Sr. Chacón y Calvo. Una réeita para los amigos. Torner tocaba el piano las remotas melodías de Escobar, Juan del Enzina, de Diego Fernández... Torner tocaba al piano la triste música de las Cántigas. Eugenio d'Ors, Sanin Cano, Calleja, Pieretto Bianco, Estalella y yo escuchábamos los viejos ritmos, con un fervor de iglesia» (Marsal, 1924).

Aquí encontramos la primera vez que una entrevista habla de cómo es físicamente Torner: «Físicamente es un hombre pequeño. Las carnes, enjutas. Cetrino color. Tímido él además. Este retrato adjunto que le representa casi casi como un hermano del jovial Carreras, no podrá darles a ustedes una idea exacta de este soñador perenne, que va por la vida en éxtasis perpetuo. ¡Vuelos los ojos y atento el oído a las imágenes íntimas y a la interna música de que está lleno su corazón!» (Marsal, 1924). A continuación, el periodista repasa los estudios musicales de Torner:

«Es pianista, como Carreras. Y aquí concluye todo el parecido. Termina sus estudios en 1910; y dos años más tarde, trasladándose a París ingresa como alumno en las aulas de la Schola Cantorum, que dirige el maestro Vincent d'Indy. Este es el principio de una historia. Estalla entonces la guerra europea. Las clases languidecen, mueren... Y Torner regresa a España. Es el invierno de 1914. Torner —asturiano de corazón y corazón de artista— recoge entonces las montañas y los valles del Principado para recoger la música y los versos de las, ya casi olvidadas canciones populares» (Marsal, 1924).

De la siguiente etapa como conferenciante Frau Marsal escribe: «Da conferencias, organiza conciertos. Asturias entera se alborozaba... Y la Excelentísima Diputación de Oviedo, aguijoneada por el fervor de los señores don Armando de las Alas Pumariño y de don Celso Gómez, le prestan, a una, calor a estos esfuerzos perseverantes» (Torner, 1924). De su estancia en el Centro de Estudios Históricos añade: «Eduardo Martínez Torner prosigue su labor casi heroica y reúne así 220 romances, ya casi perdidos. El Centro de estudios Históricos y don Ramón Menéndez Pidal hacen, entonces, suya la causa de este noble artista. Eduardo Martínez Torner siente la alegría del triunfo, logrando cuando todavía la primavera le arde en los ojos. Porque él ha cumplido apenas los treinta años de edad» (Torner, 1924). De otro lado, sobre el viaje que hará y cuál es su objetivo, Torner manifiesta que: «El principal propósito de mi viaje a América es este: llevar a las colonias de asturianos que allí residen un eco de las viejas y castizas canciones de esta región. Mi Cancionero asturiano, que usted conoce, atesora ya casi toda la tradición de estas manifestaciones espirituales del pueblo asturiano» (Torner, 1924). Más tarde también explica sobre su labor y cómo la gente agradece su trabajo y cómo llegan así las ayudas desde la Universidad o la Diputación:

«El público se dió muy pronto cuenta de que estas canciones que yo, en cada excursión folclórica, traía con orgullo de la montaña a la ciudad, eran restos de la pura tradición regional, trozos del alma astur, ¡de la vieja alma astur!, alimentados esporádicamente en los profundos valles y altos montes. Y el aliento del público y la ayuda de la Universidad y de la Diputación, una en el orden moral y la otra en el orden material, hicieron que me dedicara durante varios años, con el mayor entusiasmo, a reconstruir esa tradición lírica, decaída y próxima a morir, ahogadas por las modernas corrientes sociales» (Torner, 1924).

Aquí Frau Marsal le pregunta sobre si agoniza la lírica astur:

«Parece evidente que las canciones populares de nuestra región van perdiendo, desde hace algunos años, el encanto que siempre tiene en sí la ingenua lírica campesina. Nuestros pastores ya no lloran sus cuitas de amor al son del rabel o del caramillo, ni en las faenas de campo se empleaban con tanta frecuencia las canciones dialogadas, con las cuales, en otro tiempo, hombre y mujeres, divididos en dos coros respectivos, sobrellevaban alegremente las penalidades del trabajo, merced a la incomparable belleza melódica y al interés de la narración poética» (Torner, 1924).

El Dr. Frau Marsal define ya a Torner como: «Un hombre tímido el ademán, un soñador perenne, que va por la vida en éxtasis perpetuo. ¡Vueltos los ojos y atento el oído a las imágenes íntimas y a la música interna de que está lleno su corazón!»¹⁰² (Marsal, 1924)



Figura 20: Torner en el Casino Español de México 1925. Fuente: A.M.G.C.

Díaz Fernández en el periódico madrileño «*La Libertad*», en noviembre de 1924 escribe sobre el viaje que realizará Torner:

¹⁰² (A.M.G.C caja 2 documentos 1423 y 151)

«Con viva complacencia vengo recibiendo la noticia de que Eduardo M. Torner, el caracterizado músico y publicista asturiano, embarcará el próximo mes para Cuba. Torner no va solo: lleva una pareja de cantadores regionales, educados bajo su dirección, que ilustrarán sus conferencias folclóricas. Porque el prestigioso autor del “Cancionero asturiano” se propone a enseñar en tierras criollas partes de su copiosa e intensa obra trazada y resuelta sobre la música popular de Asturias» (Díaz Fernández, 1924).

Luego continúa hablando de la música popular asturiana y sus complejidades:

«La danza prima o la giraldilla no se confunden fácilmente con la muñeira, ni las canciones de nuestros vaqueiros tienen menor interés lírico que las “ruadas” o las “marusinas”¹⁰³ gallegas. Ese ritmo del baile y de la canción lo va adaptando y disciplinando el pueblo a su antojo, ciñéndolo a su espíritu, dándole la forma de su forma propia, como un vestido se conforma y adapta al cuerpo que lo lleva. Por eso, cuando un pueblo sufre en sus costumbres y su manera de vivir adulteraciones e injerencias extrañas, siempre queda un foco de su espíritu y de su vida propia en su folclore, y principalmente en su música (Díaz Fernández, 1924).

De esta manera tan gráfica, describe el trabajo realizado por Torner en su proceso de recolección y tratamiento de todo lo que fue trabajando:

«Eduardo Martínez Torner ha sido el que con mayor entusiasmo y acierto ha contribuido a descubrir nuestros valores líricos populares. Recientemente se ocupa Eugenio d’Ors de su “Cancionero”, una de las obras folclóricas más completas que se han publicado en nuestro país. Su “Cancionero” tiene el doble valor erudito y artístico que nos denuncia a Torner como músico fino, moderno y exquisito, escritor muy calificado y, a la vez, seleccionador y buscador habilidoso de documentos y antecedentes líricos. La mayor parte de su labor la hizo espontáneamente, sin apoyo ni auxilio de nadie, pues ya se sabe el desdén y la indiferencia con que se acogen en nuestro país los trabajos de arte. Fue de pueblo en pueblo y de aldea en aldea para recoger cantares y melodías desperdigadas. Rebuscó en los empolvados archivos parroquiales y en las descuidadas bibliotecas de las casas de señorío. Pasó semanas enteras en los riscos más difíciles de nuestras montañas para encontrar aires vaqueiros y cantares celtas, arrancándolos, como flores, de las mismas bocas campesinas. Y no realizó solamente todo esto, sino que logró interesar a estas gentes de Oviedo y Gijón, tan desatendidas de ordinario de los afanes estéticos. Sus conferencias, veladas y fiestas asturianistas son lo más serio que se ha hecho en arte regional» (Díaz Fernández, 1924).

Finalmente elogia lo que considera como la mejor representación que ha podido ser enviada a este viaje cultural en Cuba y México:

«Este viaje a América nos conviene a los asturianos doblemente; por lo que significa la personalidad de Torner y porque ya es hora de que vean por allá, los asturianos de la emigración, una embajada espiritual de mérito sustantivo. A fuerza de enviar allá gentes indocumentadas, aventureros de estirpe dudosa, nuestros paisanos de América se sienten muy escépticos cuando de excursiones artísticas se trata. El nombre de Eduardo Martínez Torner ofrece por sí solo la máxima garantía; pero es bueno que los asturianos de Ultramar sepan que quien ha de visitarlos en breve es uno de los mejores valores de la juventud intelectual de Asturias. La Asturias que enseña Torner a los

¹⁰³ Bailes típicos gallegos.

asturianos ultramarinos será una Asturias digna, doble intelectual, vinculada en el más gracioso y espléndido prestigio de un pueblo: en su música popular» ¹⁰⁴ (Díaz Fernández, 1924).

Tras regresar de sus viajes, Torner pasó en 1925 unos días de verano en Asturias. Por entonces imparte una conferencia en Sama de Langreo, sobre «*Dos aspectos del cancionero asturiano*», y otra en Zamora, invitado por la «Coral Zamora» sobre «*Música popular asturiana*». El 3 de julio de 1925 en una entrevista en el diario «*Región*» anuncia una nueva edición del Cancionero asturiano con mil melodías más, anuncio que repite en el periódico «*Sol*» de Madrid el 9 de julio de 1925. Igualmente son de Torner las ilustraciones musicales de las melodías que figuran en «*Flor nueva de romances viejos*» de Menéndez Pidal (2ª ed 1933). Dicha labor de Torner como el más cercano colaborador de Menéndez Pidal le obliga a realizar muchos viajes y excursiones por España pensionado por la Junta para Ampliación de Estudios.¹⁰⁵

En septiembre del mismo año publica el diario «*Región*» de Oviedo, un artículo sobre «*El interés cultural del folklore*». Publica además un «*ensayo de clasificación de las melodías de romance*» (Homenaje a Ramón Menéndez Pidal) ya que muchos de los ejemplos expuestos aquí por Torner los incluye Menéndez Pidal en su *Romancero Hispánico*. Torner en este ensayo estudia la posibilidad de someter a las melodías de romance a una clasificación musical. Concibe la esperanza de poder llegar a separar en varios grupos las 600 melodías de romances «que manejo, transcritas en gran parte por mi directamente de la tradición popular en distintos sitios de nuestra península incluyendo 36 melodías recogidas por Antonio Bustelo entre los judíos españoles que viven en Tetuán... Estudiando este material, he podido formar hasta ahora 4 grupos representativos de otros tantos tipos melódicos» (Torner, 1925b, p.391). Menéndez Pidal lo califica de «*esmerado y docto trabajo*» tomando de él muchos de los ejemplos melódicos incluidos más tarde en su «*Romancero Hispánico*» este trabajo está firmado en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Termina este «*Ensayo de clasificación*» con estas palabras: «Me limito, pues a presentar las formas musicales representativas de las 124 melodías que integran este grupo, señalándoles una inspiración tradicional de probable procedencia andaluza»¹⁰⁶ (Torner, 1925b).

En 1926 en el Magno Festival-homenaje a la canción castellana por iniciativa del «*Heraldo de Madrid*», realizado en el Teatro Reina Victoria el 27 de noviembre de 1926. Santiago Artigas lee unas cuartillas de Menéndez Pidal y Torner diserta sobre «*La canción tradicional castellana*, con ejemplos musicales interpretados por M^a Teresa Muedra y Alberto Anabitarte. Díaz de Artigas lee unas poesías de Enrique de Mesa y la Masa Coral de Madrid, bajo la dirección del maestro Benedito, interpreta un programa de canciones castellanas. Dos mil espectadores y centenares de personas más en la calle pudieron disfrutar del evento.¹⁰⁷ A continuación, una

¹⁰⁴ (A.M.G.C, caja 6 documento 242)

¹⁰⁵ (A.M.G.C. caja 2 documentos 36, 37, 168 y 169, caja 7, documento 20)

¹⁰⁶ (A.M.G.C caja 2, documento 36, caja 6 documento 178)

¹⁰⁷ (A.M.G.C caja 6, documentos 189 y 222)

copia de un programa de mano donde se puede observar la temática del Festival-homenaje a la canción castellana realizada por el diario madrileño.



Figura 21: Programa Magno Festival-Homenaje a la Canción Castellana. Fuente: A.M.G.C.

También ese mismo año 1926 se produce la primera y única crítica negativa contra su Cancionero Asturiano, con la aparición del libro «*Registro Asturiano*» de Julio Somoza que cuestiona la tradicionalidad de las melodías populares de dicho cancionero (Somoza, 1926). La ficha que hace del «Cancionero Asturiano» de Torner, no es positiva. No se conoce ninguna otra en ese sentido. Torner réplica en dos artículos, publicados en el diario «Región» que están en el Archivo de Modesto González Cobas.¹⁰⁸ En la *Revista Residencia* y dentro de la sección «*Veladas literarias y musicales*» aparece una reseña que titula «*Las Cantigas del Rey Sabio y los Sres Torner y Vela*», la imagen corresponde a la Revista Residencia Nº 3 del año 1926, p.253

LAS CÁNTIGAS DEL REY SABIO Y LOS SRES. TORNER Y VELA.—D. Eduardo M. Torner, entusiasta investigador de la música histórica y popular española, dió a conocer en la Residencia de Estudiantes las primicias de un trabajo en que colabora y que provocará mañana gran expectación en el mundo musical: parece hoy evidente, en efecto, que las melodías de las *Cántigas* son composiciones populares, o creaciones de algún trovador o juglar, adaptadas por Alfonso X en sus versos, aun cuando, muchas veces, el carácter de estas melodías, entre las que abundan temas campestres bailables, desdiga del puramente religioso de las poesías. «Si hasta ahora se creía que la música de las *Cántigas* estaba compuesta sobre temas religiosos tomados de la Iglesia, era debido a que tales melodías no habían sido desentrañadas y transcritas aún en notación moderna y estudiadas en relación con la música tradicional del pueblo español.»

Oír la música primitiva, la música del siglo XIII, y sentir que en la *Cántiga morisca* o en la *Cántiga*

Figura 22: «Las Cantigas del Rey Sabio y los Sres Torner y Vela». Fuente: Revistas Edad de Plata.

¹⁰⁸ (A.M.G.C caja 2 documentos 109 y 155, caja 6 documentos 149, 192 y 217 y caja 7 documentos 36, 63 y 86)

Torner también desarrolló actividades como guionista en el cine: «*Bajo las nieblas de Asturias*» se proyectó en el Teatro Olimpia de Caborana y dirigió la película Fausto Vigi. En esta película cantó Juanin de Mieres, cantante de tonada asturiana, las siguientes canciones: «*Arrea carreteru*», «*Pasé el puertu de Payares*» y «*A la salida del Sella*». Sin embargo, en la inserción publicitaria en el diario «*ABC*» de Madrid el 19 de febrero de 1927, con motivo del estreno de «*Bajo las nieblas de Asturias*» podemos leer:

«Hoy en el *Teatro Eslava* 6 de la tarde, Asturias Film. Oviedo, Presenta la Gran película Española. Principales intérpretes: Lina Moreno, Carlos Verger, Juan Nadal. Música y canciones asturianas por la Señorita Vega (el Ruiseñor Astur) y el célebre Botón solista del Orfeón de Oviedo. Gran Orquesta. Editores: Peinado y Montoto. Director: Manuel Noriega. El espectáculo del día» (Crónica, *ABC* 19 febrero 1927).

En «*Asturias y el cine*» por Juan Bonifacio Lorenzo Benavente en 1984 escribe:

«*Bajo las nieblas de Asturias*», estrenada en el teatro eslava, de la capital de España, el sábado 19 de febrero de 1927, con gran éxito de crítica y público —una semana antes, con la asistencia del Excmo. Sr. Conde de Grove y una delegación del Centro Asturiano de Madrid, había sido presentada en palacio ante S.A.R el Príncipe de Asturias, presenciando también parte de la proyección S.M la Reina Madre y algunos infantes— constituye un maravilloso ejemplo de lo que debe ser una película regional. En ella lo más hermosos paisajes (arenas de Pravia, Cabrales, Pajares, Covadonga..) los lugares históricos y los progresos industriales astures sirven de fondo a una comedia ingeniosa —el argumento, obra del propio Peinado, fue adaptado al cine por Eduardo Martínez Torner— y finalmente desarrollada por el realizador Manuel Noriega, con el engrane de un asunto sencillo y poético, en el que no faltan toques sentimentales, humorísticos y hasta trágicos, muy bien servidos por sus intérpretes (la bella Lina Moreno, el joven galán Carlos Verger, Juan Nadal, Marcelino Rodríguez, Carmen Cremades y el célebre actor gijonés Pepe Suárez, “Pinón”, el cual compone insuperablemente en esta cinta el tipo e aldeano). Destacan además por otro lado, los magníficos interiores de palacetes de indianos, decorados con artísticos muebles, de depurado estilo, y objetos de verdadero gusto, expresamente contruidos por la firma comercial “casa del Río”. Todo, en fin, cuando de más grandioso y conmovedor encierra nuestra región, fue llevado de manera irreprochable a la pantalla, la cual supo, a su vez, lógicamente, un rotundo triunfo para la cinematografía española»¹⁰⁹ (Lorenzo Benavente, 1984, pp. 28-31).

En 1927 en la *Revista de Filología Española*, cuaderno nº4, Torner firma un importante trabajo sobre Góngora y el Folklore: «*Elementos populares de la poesía de Góngora*» (en el III centenario de su muerte)¹¹⁰.

La Comisión de Estudios de Galicia, elige a Torner por su sabiduría y experiencia para llevar a cabo el Cancionero Gallego, otro encargo de la JAE, tarea que emprende con la colaboración del joven investigador lucense Jesús Bal y Gay, en Ribadeo, en el verano de este año. Este «*Cancionero Gallego*» comprende 1300 melodías. Todo estaba listo para enviar a imprenta en julio de 1936. La

¹⁰⁹ (A.M.G.C caja 6 documento 194)

¹¹⁰ (A.M.G.C caja 6 documento 191)

guerra civil paraliza este trabajo hasta años más tarde, donde una vez fallecido Torner, aparecerá el citado Cancionero Gallego realizado junta a Bal y Gay en 1973¹¹¹.

El 30 de julio de 1927 Torner contesta a Julio Somoza en el diario «Región»: *El Registro Asturiano del Sr. Somoza y uno de sus comentarios críticos*. Se puede decir que hay quien a Torner lo incluyen en la Generación del 27. Otros prefieren encuadrarlo musicalmente en la llamada «Generación de la República». En 1927, López Chavarri coloca el nombre de Torner al lado de nuestros mejores musicólogos: Barbieri, Ledesma, Pedrell, Mitjana. Más tarde, José Subirá califica al «Cancionero» asturiano de Torner de «notable obra». Higinio Anglés también dedica cálidos elogios a Torner. Ese mismo año compone la obra «Fiesta en la aldea», para el Orfeón de Mieres.¹¹²

El 9 de mayo de 1928 se estrena en el Teatro de la Latina, «La Promesa», música de Torner y libreto de Fernando Dicente y Alfredo Escosura. Periódicos madrileños como «ABC», «El Sol», «el Debate» y «El Liberal» y «Blanco y Negro» elogian su musical. Posteriormente se representaría en el *Teatro Dindurra de Gijón*. En «ABC» leemos:

«La partitura de “La Promesa” responde a la fama, si no dilatada bien seleccionada, de su autor. Continuamente vetada por la savia popular, es graciosa, fresca, alegre, melódica y sencilla. Hasta tres veces se repitieron algunos números, en que los ritmos y canciones populares de Asturias adquirirían concreción y tomaban cuerpo teatral; otros para difuso, pasaban inadvertidos, aunque su calidad superaba acaso a lo mejor aceptados, y en general toda la labor del joven maestro mereció una sensación entusiasta» (Crónica, *ABC* mayo 1928).

En el Diario «El Sol» se decía: «La música la Promesa es música de calidad, de puros arrestos sinfónicos, tratada con sobrios tecnicismos en una varia muestra del folklore astur. Música, ciertamente, que se reviste de empaque y que exhibe pulcros modales»¹¹³ (Crónica «El Sol» mayo 1928). Semejante aplauso se registra en otros diarios, como «el Debate» y «El liberal», donde la figura de Torner no se queda a la zaga en elogios:

«Es un compositor joven, estudioso y de una cultura artística y literaria poco común en músicos y aún en letrados. Su labor folklórica y sus estudios de las «Cantigas» le han proporcionado en los centros culturales una reputación envidiable. Es asturiano, y ha recogido de su tierra los aires peculiares en todo su airoso garbo popular, y sus alegres y melancólicos ritmos. Por primera vez Eduardo Torner va al teatro, después de haber triunfado en el libro, con una zarzuela de costumbres asturianas» (Crónica «El Debate» y «El Liberal» mayo 1928).

A continuación, en la siguiente imagen podemos ver en un recorte de prensa de la época, lo escrito anteriormente.

¹¹¹ (A.M.G.C caja 2 113, caja 4 documento 71 y caja 6 documento 229)

¹¹² (A.M.G.C caja 6 documento 175)

¹¹³ (A.M.G.C caja 4 documento 31 y caja 6 documento 128)



Figura 23: Estreno de la Promesa en la Latina.

Fuente: Recuerdo de un siglo de Teatro (1927-1928)
Centro de Documentación Teatral.

Del periódico¹¹⁴ *«El Sol»*: «Es de celebrar que el maestro Torner arribe, con su cultura y sus entusiasmos artísticos, a nuestros teatros en auxilio del género lírico, tan enfermo de exotismo y pedantería» (Crónica, *«El Sol»* 1928). La revista *«Blanco y Negro»* del periódico *«ABC»* llega a predecir un largo tiempo en los carteles de *«La Promesa»*, predicción que no llegó a cumplirse».



Figura 24: Imagen Representación «La Promesa» en el Teatro de la Latina.

Fuente: Recuerdo de un siglo de Teatro (1927-1928)
Centro de Documentación Teatral.

También ese mismo año publica el *«Cancionero Musical: Selección y armonización»* por Instituto Escuela (Volumen III de la Biblioteca del Estudiante) libro de divulgación con ejemplos que abarcan desde el S. XIII al S.XX, Una serie de setenta y tres canciones del cancionero popular de toda España, con ejemplos de música popular. La edición a cargo de la Junta para la Ampliación

¹¹⁴ (A.M.G.C caja 4 documento 31 y caja 6 documento 128 y 207)

de Estudios que dirigía Ramón Menéndez Pidal.¹¹⁵ Trabajo antológico de melodías populares antiguas y modernas, seleccionadas y armonizadas por Torner.¹¹⁶ La Academia de Bellas Artes de San Fernando, requiere a Torner para hacer un estudio completo de Francisco Asenjo Barbieri, así como un catálogo melódico de la gran cantidad de manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional. «Tras ímproba tarea Constantino Suárez Fernández, «*Españolito*» Torner concluye su trabajo, que lamentablemente aún permanece inédito» (Suárez, 1928).

Torner presenta al Congreso de Artes Populares de Praga un trabajo titulado «*Bibliographie du folklore musical espagnol*» da la casualidad también que su hermano Florentino presentó una Memoria titulada «*La Casa rural asturiana*»¹¹⁷ en el mismo Congreso. Este trabajo presentado en el congreso checo formará más adelante de un capítulo de la «Musicología española».¹¹⁸

Torner dicta una conferencia en el Dindurra de Gijón el 4 mayo de 1928, otra en Sama de Langreo el 10 de agosto de 1928 y una tercera en Oviedo el 1 de octubre de 1928. En todas ellas trata históricamente el cancionero asturiano, resaltando su carácter esencialmente lírico, preámbulo para hablar de la trascendencia y universalidad que debe respirar el teatro lírico regional, como la música «*La Promesa*». No se trata, pues, de coger unos temas populares y hacer con ellos una sarta pretendiendo que fuese una obra de teatro.¹¹⁹

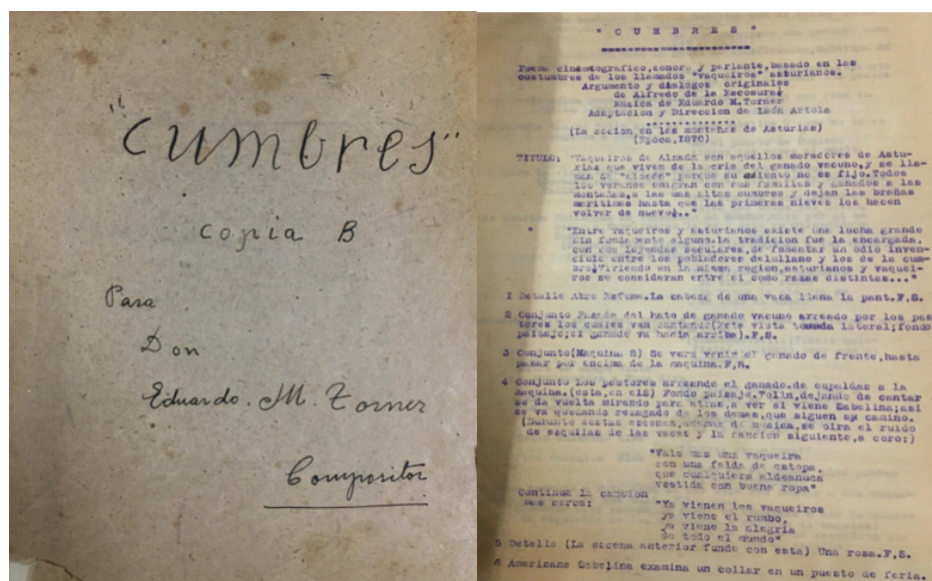


Figura 25: Portada y primera página de «Cumbres». Fuente: (A.M.G.C).

En 1929. Ven la luz varias obras compuestas para corales: «*Fue una noche*», «*Fiesta en la aldea*», «*El chénguere*», «*Suite Llanisca*» y «*Como la flor*».

¹¹⁵ (A.M.G.C caja 6 documento 175)

¹¹⁶ (A.M.G.C caja 6 documento 197)

¹¹⁷ (A.M.G.C caja 6 documento 175)

¹¹⁸ (A.M.G.C caja 6 documento 195)

¹¹⁹ (A.M.G.C caja 8 documento 200)

El diario «Región» publica una entrevista muy extensa con Torner, el 17 julio de 1929, él se hallaba en Asturias con su familia disfrutando de las vacaciones estivales. Afirma que está dispuesto a elevar polifónicamente de categoría artística la canción asturiana. Apunta la tendencia moderna de formar coros mixtos en grandes masas y la distancia que los separa de los viejos orfeones con partituras revestidas de una técnica antiartística y con recursos muchas veces grotescos, como imitar con las voces del coro el viento, el mar, la tempestad, el susurro de la fuente, etc. Habla Torner de la fundación del Orfeó Català y su influencia entre los coros de España. Refiriéndose a Asturias dedica grandes elogios a estos dos orfeones: el de Oviedo y el de Mieres, a los que dedicó la «*Suite llanisca*» y el poema titulado «*Fiesta en la aldea*», respectivamente.¹²⁰ Al respecto queremos destacar la opinión de Torner sobre el movimiento orfeonístico de Asturias, y la importancia de los grupos corales como transmisores de cultura:

«Las masas corales, por muchísimas razones son dignas de apoyo porque realizan una obra de inestimable alcance social y constituyen para el pueblo un elemento principal de cultura. La tendencia moderna es la de formar coros mixtos en grandes masas, pues, de este modo, se consigue un instrumento apto para la interpretación de los matices más diversos en la expresión musical. La distancia que separa estas modernas masas corales de los viejos orfeones no está tanto en su composición como en el espíritu de su repertorio» (Torner, 1929).

A continuación, Torner habla sobre la importancia de actualizar el repertorio a base del canto popular:

«Desaparecieron los viejos orfeones, hundidos por el peso plúmbeo de su repertorio, y fueron sustituidos por las masas corales mixtas, cuya orientación artística parece la única conveniente para lograr el sostenimiento de estas instituciones, manteniendo constantemente vivo el interés de su labor artística. Me refiero al deseo que las masas corales manifiestan de formar su repertorio a base del canto popular. este sublime lenguaje vernáculo, que cada región posee y guarda como herencia sagrada, produce y producirá siempre en nuestro espíritu una intensa vibración simpática» (Torner, 1929).

El músico asturiano también aprovecha para realizar un poco de historia musical en nuestro país: «El gusto preferente por la música popular se manifestó, por lo que a España se refiere, desde los comienzos de nuestro actual renacimiento musical, iniciado por compositores de tanto mérito como fueron; Albéniz, Pedrell, Olmedo, etc., proseguido por Granados y otros, y mantenido hoy por Falla, Turina, Esplá...» (Torner, 1929). También destaca cómo es Cataluña la que está por entonces a la vanguardia del movimiento orfeonístico:

«Este moderno movimiento musical adquirió mayor intensidad en Cataluña, donde cada pueblo tiene su coro y su “copla”, que intervienen siempre en la mayoría de las manifestaciones de la vida espiritual. En 1891 se fundó en Barcelona el “Orfeó” catalán, cuya influencia fue decisiva para señalar el camino a recorrer y estimular en su labor a los demás coros de España. Se nutrió y se nutre el «Orfeó» catalán del folclore de la región, presentando en sus más interesantes manifestaciones

¹²⁰ (A.M.G.C caja 6 documento 172)

rítmicas y melódicas y adrezado con arte extraordinario por músicos de elevada inspiración. Baste recordar, entre otros muchos de los que constituyen la moderna escuela catalana, los nombres de Millet, director del «Orfeo»; Pujol, Gibert, Morera, y, sobre todo, Nicolau, el genial autor de la “Mort de Escolá”, antiguo tema popular de Cataluña, elevado por Nicolau a la más alta categoría artística» (Torner, 1929).

Finalmente, sobre el movimiento musical de Asturias, comparado con el de Cataluña, apunta: «Asturias puede llegar a hacer lo que hizo Cataluña, en cierto modo. Hoy tenemos, por lo menos, dos instrumentos perfectamente aptos para la interpretación artística del folclore regional en toda su variedad: El Orfeón de Mieres y el de Oviedo. Ambos cuentan con elementos inmejorables y están dirigidos por personas de capacidad artística y animadas con fervor y entusiasmo extraordinario.¹²¹ (Torner, 1929). Reproducimos a continuación una imagen de 1929, donde Torner está con su amigo José Antonio Cepeda en la playa de Celorio en Asturias. Tiempo en que el mismo José Ortega y Gasset y otros ilustres también veraneaban en la misma zona¹²²:



Figura 26: *Torner con su hijo y con José Antonio Cepeda Álvarez En la playa de Celorio 1929.*
Fuente: A.M.G.C.

¹²¹ (A.M.G.C caja 2 documento 170, caja 6 documentos 171 y 174)

¹²² (A.M.G.C caja 10, documento 13)

CAPÍTULO 11

TRABAJO EN MADRID Y MISIONES PEDAGÓGICAS

11. TRABAJO EN MADRID Y MISIONES PEDAGÓGICAS

Torner sigue recorriendo España en los años 30, pensionado por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Sabemos, por ejemplo, que en 1930 sólo en romances tradicionales había recogido cerca de 2000 melodías. Torner fue, sin duda, pieza importantísima del «Romancero» de Menéndez Pidal. Pero Torner, fue también uno de los grandes reveladores de la lírica hispánica en toda su extensión y hondura (Valero, 1966). Sus diversos y profundos saberes fueron reconocidos por las más autorizadas voces, que lo situaron al lado de Felip Pedrell y de Kurt Schindler.¹²³

El 3 de agosto de 1930 Menéndez Pidal y Eduardo Martínez Torner se encuentran en Mieres, en donde *El Orfeón de Mieres* cantó y bailó para ellos la danza Prima con el Romance del «*Galán d' esta Villa*», junto a ellos también estaban presentes el folclorista Aurelio de Llano y el músico Baldomero Fernández. Así lo cuenta Juan De Lillo de la mano de Carmina Vigil Vázquez-Prada, hija de Fausto Vigil Álvarez, político, jurista, químico y folclorista en el diario «*La Nueva España*». Carmina Vigil, que años más tarde será la responsable de los coros y danzas de la Sección Femenina en Mieres explica lo que ocurrió aquel día sobre la «danza prima»:

«Estas dos danzas forman parte de la reserva tradicional de Mieres. Era uno de los ritos que se repetían con un especial cariño y que tenía un entrañable arraigo en todos los barrios y casas, hablar de las fiestas de San Juan era lo mismo que hablar de la “danza prima” o la “sorojuana”. En 1930, don Ramón Menéndez Pidal vino desde Madrid a Mieres exclusivamente para ver bailar la «danza prima» de Mieres» (De Lillo, 1960, p. 11).

Luego continúa explicando lo que ocurrió aquel día, relatando aspectos de la melodía: «Nuestra danza tenía unas melodías que eran comunes con las de otros pueblos de la provincia, pero había una modalidad exclusiva de Mieres, con música típicamente mierense. Don Ramón quiso conocer esta variedad y vino solamente para verla bailar. Le acompañaba Torner, que había hecho estudios interesantes y había recopilado la música y letra de nuestra «danza prima», Don Eduardo dijo que era la más primitiva de todas las que se cantaban en Asturias» (De Lillo, 1960, p. 11)

¹²³ (A.M.G.C caja 6 documento 225)



Figura 27: Nota de prensa sobre la visita Menéndez Pidal y Torner a Mieres para ver la danza prima.
Fuente: Periódico «La Nueva España».

Este romance del «*Galán d'esta villa*» era el más antiguo de la lírica peninsular hasta el descubrimiento de las «*jarchas*» en 1948 por el lingüista húngaro Samuel Miklos Stern. El mismo Menéndez Pidal ya había escrito en «*Flor Nueva de Romances Viejos*» que esta danza prima «es una reliquia», aunque muy destrozada, de los antiguos cantos que en versos paralelísticos componían los juglares. El 13 de septiembre Menéndez Pidal relata aquella jornada en «*La Esfera*».



Figura 28: Reseña Menéndez Pidal en «La Esfera» sobre la «danza prima».
Fuente: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España.

El 3 de marzo de 1931 se estrenó la zarzuela «*La Maragata*», libreto de López Alarcón y Alfredo Escosura en el Teatro Fuencarral de Madrid. En su partitura intervino Cases y despertó poco interés entre el público.¹²⁴ La labor de Torner en el Centro de Estudios Históricos, en palabras del pintor Jesús Gallego Maquina, compañero y amigo suyo en la Residencia de Estudiantes:

«Recogió canciones populares de viva voz, en muchos lugares de España y siempre que tenía noticia de alguien que conociese alguna y que viera que tenía interés, le invitaba a su despacho del Centro y transcribía de viva voz todo lo que oía- El famoso dulzainero de Segovia, Agapito Mazaruela, tan conocedor del folklore de aquella provincia, le facilitó muchas melodías que él conocía. Otro famoso folklorista, el gallego Santalices, fue un gran amigo suyo y tuve ocasión de conocerle en su despacho. En un viaje que hicimos a la provincia de Zamora, acompañados del sainetero y periodista de Madrid, Ramón López-Montenegro, a la sazón gobernador de aquella provincia, oyó en el pueblo de Sejas de Alistes, la misa que cantaban los mozos del pueblo, en las solemnidades, aprendida de tradición oral de padres a hijos desde tiempos remotos y Tomiño también, de viva voz, trozos de ella y aseguraba que era mozárabe y de una pureza que tan sólo en apartados lugares podía conservarse una música tan antigua y con melismas tan característicos de la Edad Media¹²⁵» (Gallego Marquina. s.f.)

En 1931 aparece «*Folklore y Costumbres de España*» que edita la Casa Alberto Martín de Barcelona, tres tomos con más de dos mil páginas tamaño folio sobre diversos temas de carácter folclórico. El primer tomo, dedicado a la historia del folklore, la mitología ibérica o el toreo español. El segundo tomo es el dedicado a la música, aquí Torner escribe «*La Canción Tradicional Española musicalmente considerada*». Nos ofrece una panorámica musical popular española plena de relieves inconfundibles y hallazgos sorprendentes. En este estudio se despegaba de las hipótesis celtas, incluso de la sustentada por su ilustre profesor Tiersot, de París. Esta obra, comprende un amplio ensayo en 5 capítulos y 166 páginas:

- I) La canción tradicional española musicalmente considerada
- II) La Canción andaluza. Caracteres tonales. Caracteres rítmicos. Difusión de la música andaluza
- III) La canción en Galicia, en Asturias, Vascongadas y Cataluña
- IV) La canción en Castillas
- V) Aragón. La jota. Diversas opiniones acerca de su origen

El segundo tomo se complementa con el baile y la danza y el folklore infantil. Finalmente, el tercer tomo habla sobre la gente de mar, la vivienda y las costumbres religiosas en España. Ya en la Introducción de su Cancionero Asturiano, Torner nos da cuenta de lo que en principio había ideado respecto de la música popular asturiana; hacer un estudio comparativo con las demás regiones de España y con las de Europa en general: «a fin de apuntar las afinidades que este estudio nos señala, más hemos desistido de tal deseo debido, principalmente, a la falta de

¹²⁴ A.M.G.C caja 7 documento 92.

¹²⁵ (A.M.G.C caja 2, documento 139)

documentos que nos permitieran conocer el genio musical de cada una de nuestras regiones.» (Torner, 1920, p. 36). Y líneas más abajo, añade:

«Por otra parte, los cancioneros antiguos, los libros antiguos, los libros de los vihuelistas, las Cantigas de Alfonso X el Sabio y algunas composiciones de los polifonistas, tanto religiosos como profanas, de los siglos XV y XVI, si bien contienen algunas melodías populares, no son en número suficiente, y no siempre está respetada su verdadera forma popular para que puedan servir de base sólida para un amplio estudio comparativo, aparte de que no se hace en estos documentos la indicación de su procedencia etnográfica.» (Torner, 1920, pp. 36-37).

De aquí se desprenderá más adelante un viejo propósito: *El estudio comparativo con las demás regiones a nivel musical*. En un primer avance, Torner separa y diferencia dos grandes familias musicales, que aparecen viviendo una al Norte y la otra al Sur. Su hipótesis sustenta que el carácter musical de los distintos dialectos de una misma familia acaso lo determinan, principalmente, ciertos elementos, como el ritmo, los melismas, los giros melódicos, las desinencias cadenciales, etc. no su sistema tonal. Modesto González Cobas extrae lo más esencial en este documento de su archivo personal de «*Un viejo propósito: El estudio comparativo con las demás regiones*»¹²⁶.



Figura 29: Cédula personal de Eduardo Martínez Torner de la Sociedad General de Autores.

Fuente: A.M.G.C.

En diciembre de 1931 Torner es nombrado profesor del Conservatorio Nacional de Madrid, cátedra de Prácticas de Folklore, y de la Institución Libre de Enseñanza, jurado de diversos concursos nacionales, Miembro de la Junta Nacional de la Música y del Comité Ejecutivo del Museo del pueblo español.¹²⁷ Continúa dando conferencias en el Ateneo de Madrid, el Centro de Estudios Históricos, la Residencia de Estudiantes, el Instituto Escuela y el Club Femenino¹²⁸, entre otros espacios prosiguiendo su tarea de divulgación y de patrimonio musical (Lluch, 2022). Así, el 7 de diciembre de 1932, toma posesión como profesor interino de *Prácticas de Folklore*

¹²⁶ A.M.G.C caja 2 documento 227

¹²⁷ (A.M.G.C caja 2 documento 19, caja 9 documento 14)

¹²⁸ (A.M.G.C caja 2 documento 4)

en el Conservatorio Superior de Madrid creada recientemente y descrita en el documento que adjuntamos:

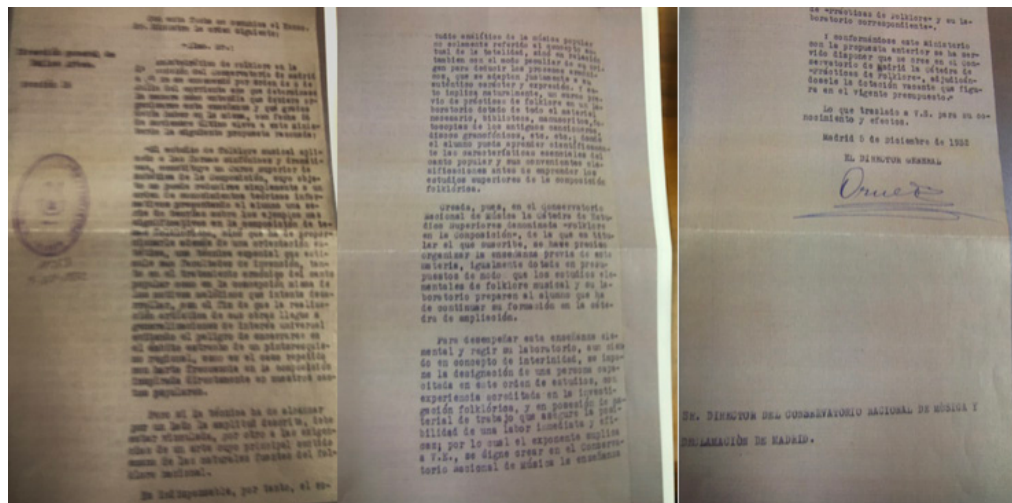


Figura 30: Como debía de organizarse la enseñanza de «Prácticas de Folklore y su Laboratorio correspondiente». Fuente: A.M.G.C.

En este documento podemos encontrar bien definida la función que deberá realizar Eduardo Martínez Torner en el Conservatorio en su cátedra de *Prácticas de Folklore*:

«Para desempeñar esta enseñanza elemental y regir su laboratorio, aún siendo en concepto de interinidad, se impone la designación de una persona capacitada en este orden de estudios, con experiencia acreditada— en la investigación Folklórica y en posesión de material de trabajo que asegure la posibilidad de una labor inmediata y eficaz, por lo cual el exponente suplica a V. E. se digne crear en el Conservatorio Nacional de Música la enseñanza de “Prácticas de Folklore” y su laboratorio correspondiente. Y conformándose este Ministerio con la propuesta anterior, se ha servido disponer que se cree en el Conservatorio de Madrid la Cátedra de “Prácticas de Folklore”, adjudicándole la dotación vacante que figura en el vigente Presupuesto. Lo que digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos. Madrid, 5 de diciembre de 1932 (Dirección General de Bellas Artes, 1932).

Un año más tarde, el 28 de febrero de 1933, le aumentan el sueldo anual a 5000 pesetas por venir desempeñando una cátedra con carácter interino.

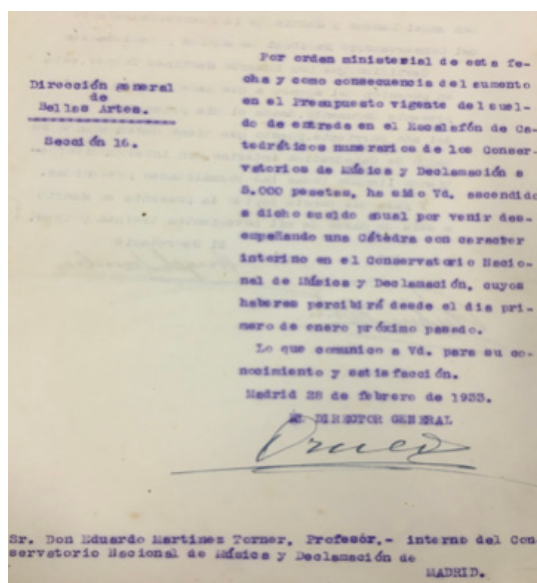


Figura 31: Aumento de sueldo a Eduardo Martínez Torner a 5000 pesetas anuales.
Fuente: A.M.G.C.

Eduardo Martínez Torner, continúa en su trabajo en el Conservatorio Real de Madrid durante varios cursos, así queda patente en los diferentes documentos custodiados en el Archivo de Modesto González Cobas.

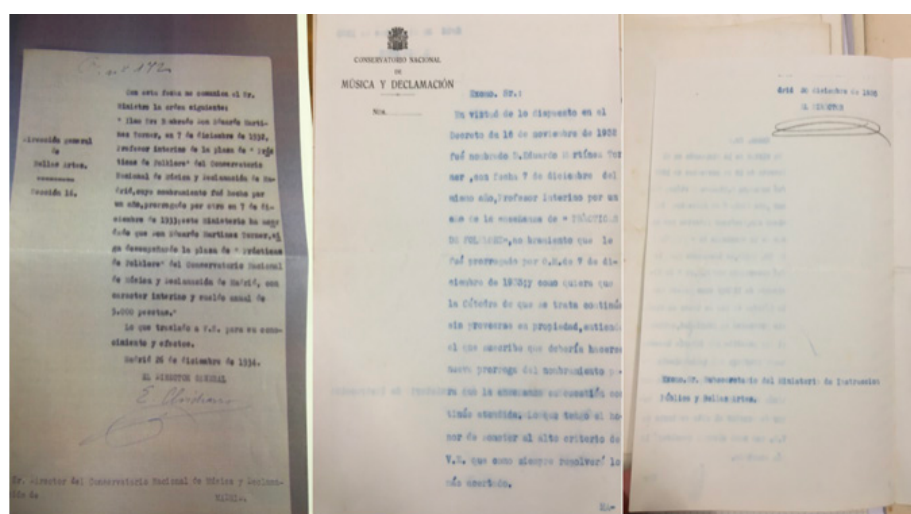


Figura 32: Documentación correspondiente a los años 1934 y 1935 de Torner como Profesor de la Cátedra Interina de Prácticas de Folklore.
Fuente: A.M.G.C.

Del mismo Constantino Suárez Fernández «Españolito» son estas palabras que elevan la figura de Torner en cuanto a la labor que viene desarrollado por entonces: «Torner es actualmente la máxima autoridad que tenemos en España como historiógrafo del folclore musical» (Suárez, s.f)¹²⁹. De su paso por el Conservatorio de Madrid, escribió un libro interesantísimo: *Temas folclóricos: Música y poesía* (1935) que dedica a sus alumnos. Aquí Torner nos ofrece un índice

¹²⁹ (A.M.G.C caja 6 documento 226)

representativo del estado de la investigación española referente a folklore musical. Incluye en una extensa lista algunas obras de autores extranjeros principales, excluyendo de intento todas las publicaciones de menor importancia, que figurarán en la «*Bibliografía del folklore musical español*» y que formaría un capítulo de la «*Musicología española*». Obra en la que Torner procuraba agotar el índice bibliográfico de la investigación española de todos los tiempos y en todos los aspectos de la música, tanto popular como artística (González Cobas, 2000a). La «*Bibliografía musical*» estaba compuesta por unas cuatro mil fichas.¹³⁰

Otro detalle, de gran relevancia, es que allá por el año 1930 el Departamento Hispano de la Universidad de Columbia (New York) en colaboración con las secciones de Antropología y Filosofía de la misma Universidad, se hallaba trabajando en un amplio proyecto para el estudio de la fusión de la tradición española y las culturas indias en México. Para llegar a conocer con exactitud los varios aspectos de esta fusión hispanoamericana era preciso conocer mejor la cultura popular española en su origen, o sea, en España misma. Una minuciosa búsqueda en las regiones centrales de nuestro país podría descubrir preciosos documentos de la tradición nacional útiles para los fines perseguidos (González Cobas, 2000a).¹³¹

La Universidad de Columbia había escogido la persona que podría cumplir debidamente tal misión, se llamaba Kurt Schindler, músico destacado en Norteamérica, director de la Schola Cantorum de Nueva York, el cual, además de ser excelente artista, poseía suficientes conocimientos del idioma (español y portugués) y las costumbres de España. El proyecto, finalmente, se hizo más ambicioso y la investigación abarcaba la península ibérica (Schindler, 1941). Para su realización la Universidad de Columbia buscó apoyo y colaboración en España, mediante el Centro de Estudios Históricos de Madrid. El Centro de Estudios Históricos asoció sus esfuerzos a los de la Universidad de Columbia y como afirma Torner: «me designó a mí como colaborador con el músico norteamericano» (Torner, sf.).

El mismo Kurt Schindler llega a Madrid en el verano 1932 y comienzan los viajes folklóricos. Al parecer le atraen principalmente las regiones menos conocidas en este aspecto y decidieron comenzar por la altiplanicie de Castilla la vieja, en los territorios formados por entonces por las provincias de Logroño y Soria. A estas siguieron otras regiones españolas y una pequeña parte del Norte de Portugal. En total, seis meses de intenso trabajo, un millar de melodías y varios millares de poesías recopiladas (Schindler, 1941). Todo este trabajo fue publicado por el Instituto Hispánico de Estados Unidos. Como dato curioso Kurt Schindler venía con una grabadora desconocida todavía en España, la primera con discos de aluminio que se pudo ver en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. La utilización de esta grabadora les permitió avanzar con gran celeridad su trabajo.¹³²

¹³⁰ (A.M.G.C caja 6 documento 196)

¹³¹ (A.M.G.C caja 6 documento 214)

¹³² (A.M.G.C caja 2 documento 15, caja 6 documentos 214 y 226)

En su archivo personal, Modesto González Cobas tiene dos programas radiofónicos emitidos por la «BBC» de Londres (septiembre de 1948) que transcribimos en los anexos de esta tesis en los que Torner refiere con detalle la exploración folclórica en las provincias de Logroño y Salamanca, codo a codo con Kurt Schindler. A propósito de esto ya publicó un extenso trabajo en el *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, separata nº 141 (1993).¹³³

A finales de abril de 1932, con motivo del *Congreso de Derecho* en Madrid, a Torner le encomiendan la interpretación histórica y erudita y la representación musical de algunas joyas líricas de su archivo. Asimismo, en mayo del mismo año, en el Lyceu Club femenino pasa revista a los valores fundamentales para el estudio que tiene el cancionero tradicional castellano.¹³⁴ El Lyceu Club Femenino se creó inspirado en el Lyceu Club de Londres (1903). Se trata de un espacio cultural y laico creado en Madrid por y para mujeres en 1926 basado en la oportunidad, la necesidad y la búsqueda para este colectivo:

«Tres ideas íntimamente interrelacionadas entre sí centraban las respuestas a la pregunta sobre las causas que habían determinado el nacimiento del Lyceu: la oportunidad, es decir, la realidad histórica que imponía de manera inexorable un nuevo papel de la mujer en la sociedad española; la necesidad que buena parte de la sociedad femenina sentía de asumir ese papel y cobrar un protagonismo que hasta entonces se le había negado; y la búsqueda de un ámbito real de sociabilidad femenina, que encauzara los anhelos de esas mujeres que no querían resignarse al papel que la sociedad tradicional les había asignado (Aguilera Sastre, 2011).

A propuesta del Consejo Nacional de Cultura y en atención a sus muchos méritos, a Torner se le nombra vocal del Jurado para el Concurso Nacional de Música de los años 1934 y 1935. A continuación, podremos observar los nombramientos:

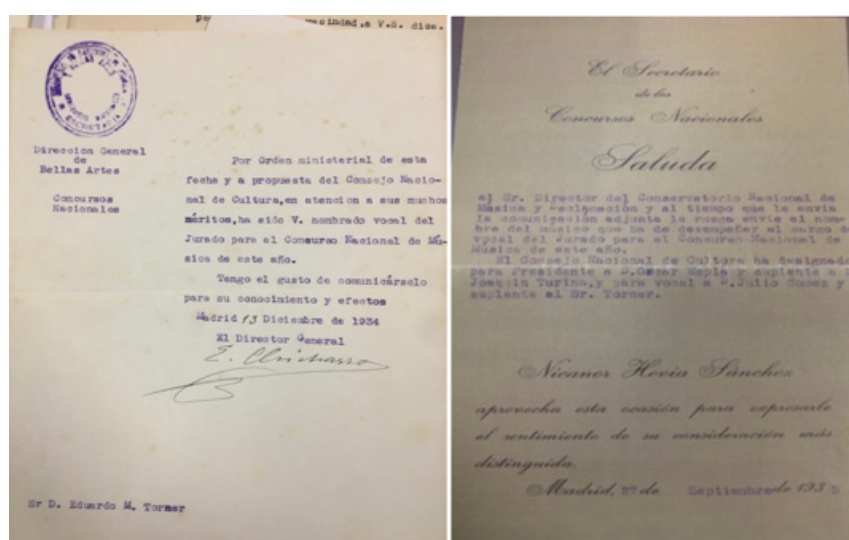


Figura 33: Nombramiento de Eduardo Martínez Torner como vocal del Concurso Nacional de Música 1934 y 1935. Fuente: A.M.G.C.

¹³³ (A.M.G.C caja 2 documento 138)

¹³⁴ (A.M.G.C caja 6 documento 141, caja 7 documento 92)

Finalmente, en el archivo consultado podemos encontrar también un documento que hace referencia a una vacante del cargo de vocal del Comité ejecutivo del *Museo del Pueblo Español* en septiembre de 1934. El Museo del Pueblo Español tenía como finalidad la extensión cultural:

«Cumple el Gobierno con la deuda cultural y política contraída por la República con el “Pueblo Español” que no tiene, por excepción única en Europa, Museo adecuado que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural» (Museo del Pueblo Español, 1935, p. 5).

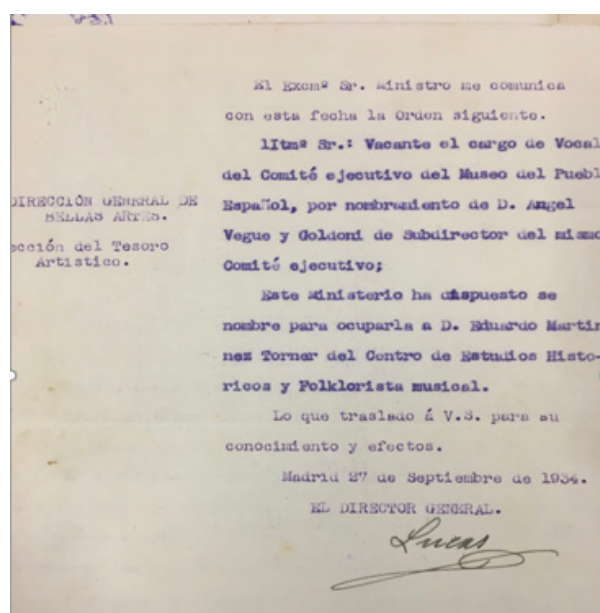


Figura 34: Vacante de vocal del Comité ejecutivo del Museo del Pueblo Español.

Fuente: A.M.G.C.

Adolfo Salazar, musicólogo, compositor, crítico, periodista, en el diario «*El Sol*» de Madrid el 11-12-1935, comenta una célebre conferencia de Torner sobre «*La Música en la época de Lope de Vega*» a propósito del tricentenario de la muerte de Fénix de los ingenios:

«Desde hace largo tiempo tengo la intención de sacar a la luz en estas columnas la prodigiosa labor de investigación y síntesis doctrinal desarrollada en 20 o más años quizás, por Torner y alguno de sus más destacados colaboradores como Jesús Bal y Gay y Castro Escudero... la riqueza de datos atesorados en cartularios y ficheros es simplemente prodigiosa, y su mérito se carece al saber que, en gran importante cantidad las aportaciones son de primera mano» (Salazar, 1935).

Traemos aquí el juicio que sobre Torner mereció del eminente musicólogo y compositor español Adolfo Salazar creador de la moderna crítica musical en España y crítico respetadísimo, en el cual le define con estas palabras: «Figura central en el departamento de folclore del Centro de Estudios Históricos, indispensable en él, y merecedora de la más rendida gratitud

por una labor inmensa y desinteresada: Eduardo Martínez Torner. Desde hace tiempo tengo la intención de sacar a la luz en estas columnas la prodigiosa cantidad de labor de investigación y de síntesis doctrinal desarrollada en veinte años o más quizás». Sobre el trabajo de recolección por los pueblos y diferentes zonas del estado, escribe:

«Su rebusca sobre las costumbres de otro tiempo, expuestas en nuestra vieja literatura supone una no menos capacitación y ánimo paciente. Su recopilación de fuentes bibliográficas, su iniciación a la metodología, las líneas directrices que ha trazado a la investigación, la riqueza de datos atesorados en sus ficheros y cartularios es, simplemente, prodigiosa, y su mérito se acrece al saber que, en importante cantidad las aportaciones son de primera mano...» (Salazar, 1935).

Más tarde, continúa describiendo su tarea como investigador desde la canción más antigua hasta lo que se está encontrando en sus días:

«Desde hace muchos años Torner ha transcrito la música de los vihuelistas del siglo XVI. Estudias las teorías y las disquisiciones desde Ramos de Pareja a Bermudo y a los tratadistas de vihuela hasta los últimos maestros de la música instrumental o de danzas. Busca en la literatura clásica huellas de música viva que allí está bien muerta; pero que él sabe obligar a que resurja de su sepulcro, encontrándola palpitante en la canción popular, no importa donde...» (Salazar, 1935).

Finalmente, Adolfo Salazar añade: «Torner sabe analizar paralelamente con la métrica de la poesía en que se fundan, hace estudios comparativos de alto interés y logra establecer proposiciones sintéticas de un valor doble por el hecho de formularse por primera vez en España. Si Torner aventura una suposición está tan fuertemente pertrechado en razones, que es difícil que se equivoque»¹³⁵ (Salazar, 1935).

11.1. LAS MISIONES PEDAGÓGICAS: UN PROYECTO DE DIFUSIÓN CULTURAL INSTITUCIONISTA

En el último tramo de la monarquía de Alfonso XIII se publica una Real Orden de 6 de marzo de 1931 creando una comisión para que en el plazo máximo de 15 días se redacte un proyecto con un detallado presupuesto para invertir 75 mil pesetas en una misión pedagógica que se acercará a las escuelas rurales llevando a ellas la aplicación de los nuevos métodos, la experimentación del material moderno, la utilización de los inventos que tienen aplicación pedagógica y más allá: el aliento para el maestro, el niño, la escuela y el educador... pero la monarquía cae antes de que se pueda realizar lo decretado. Apenas instaurada la II República, siendo presidente provisional Niceto Alcalá Zamora y Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes Marcelino Domingo, mediante la promulgación del Decreto que organizaba el Patronato de Misiones Pedagógicas (Gaceta del 30 mayo de 1931), aquellas ideas que empezaban a gestarse pocos días después de la proclamación de la II República, se harán realidad al llevar esas misiones educativas al mundo rural: «Difundir la cultura general, la moderna orientación y

¹³⁵ (A.M.G.C caja 2 documento 80)

la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares, con especial atención a los intereses espirituales de la población» (Decreto de 29 de mayo, 1931).



Figura 35: Portada *Gaceta de Madrid* 30 mayo 1931. Fuente: Boletín Oficial del Estado.

Pero además de llevar esos cambios a toda la población, hay una transformación significativa en la manera de formar a los maestros/as. Así lo podemos observar en el mismo Decreto: «Siendo la instrucción primaria el primer factor el Maestro, toda reforma se frustraría sin un Maestro que la encarnara en su espíritu. Urgía crear escuelas, pero urgía más crear Maestros» (Decreto de 29 de mayo, 1931). En la Orden de 6 de agosto de 1931, nombran a Manuel Bartolomé Cossío Presidente del Patronato y director del Museo Pedagógico, a Luis Álvarez Santullano, Secretario y como vocales: Rodolfo Llopis, Marcelino Pascua, Francisco Barnés, Antonio Machado, Lucio Martínez, Luis Bello, Pedro Salinas, Juan Uña, Oscar Esplá, Ángel Llorca, Amparo Cebrián, y María Luisa Navarro entre otros.

La sede quedó establecida en el Museo Pedagógico Nacional en la calle San Bernardo de Madrid y posteriormente en el Colegio de Sordomudos en la Castellana. Estaba clara la vinculación de esta iniciativa con las ideas de los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, El Patronato depende del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y queda constituido el 6 de octubre de 1931, y la primera misión se realiza en diciembre de 1931 en Ayllón (Segovia).¹³⁶ Entre sus objetivos más significativos: «Llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento de progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los más apartados, participen en las ventajas y goces reservados hoy a los centros urbanos» (Decreto de 29 de mayo, 1931, p. 1033).

Las Misiones Pedagógicas fueron una de las mayores aspiraciones de Cossío, siempre al lado de Giner de los Ríos desde la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, director del Museo

¹³⁶ (A.M.G.C caja 2 documento 4)

Pedagógico Nacional hasta 1929, primer catedrático de Pedagogía de la Universidad Española en 1904. El órgano para el funcionamiento del Patronato es la Comisión Central, que es la encargada de redactar el Reglamento y desarrollar los siguientes trabajos en relación con¹³⁷:

- A) El fomento de la Cultura general
- B) La orientación pedagógica
- C) La cultura ciudadana

En cada una de las Misiones celebradas se leerán unas palabras preparadas por Bartolomé Cossío que explicará lo que allí se va a desarrollar:

«Es natural que queráis saber, antes de empezar, quiénes somos y a qué venimos. No tengáis miedo. No venimos a pedirnos nada. Al contrario; venimos a daros de balde algunas cosas. Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay libros de matrícula, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas, donde no se necesita hacer novillos. Porque el Gobierno de la República que nos envía, nos ha dicho que vengamos ante todo a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas, a las más abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo de lo que no sabéis por estar siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y porque nadie, hasta ahora, ha venido a enseñároslo; pero que vengamos también, y lo primero, a divertirnos» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, XII-XIII).

Para cumplir con el fin de la justicia social, y para que no haya aislamiento, los maestros se encargarán de recoger información y las preocupaciones de cada pueblo mediante el diálogo y la convivencia. Antes de organizar una Misión entregarán en el Patronato un informe sobre las características geográficas, económicas, culturales, de transportes, para facilitar mejor la preparación y puesta en práctica de lo que allá desarrollarán: *«Por esto, como obra de justicia social han de fundamentarse las Misiones. Y cuando el aislamiento desapareciese perderían la justificación de su existencia»* (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934: IX). Los servicios prestados en las Misiones Pedagógicas contendrán en la mayoría de las ocasiones los siguientes elementos:

- Bibliotecas: Con el fin de divulgar y extender los libros por todos los lugares y que se cree afición a la lectura, se establecen bibliotecas fijas y circulantes. Para cumplir tal cometido encontramos el Decreto 7 de agosto de 1931 y la Orden de 25 de abril de 1932: «Los fondos son variados y comprenden obras de «la literatura universal y española, clásica y moderna, arte, ciencias aplicadas, historia, geografía, técnicas agrícola e industrial, educación, ciencias naturales ensayos, sociología, lecturas infantiles, viajes, biografías, diccionarios...» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p. 64).

¹³⁷ (A.M.G.C caja 7 documento 92)

- Servicio de la Música: Se encargaba de la propagación del conocimiento musical y la extensión del «*goce musical*» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p. 73). Para ello utilizaron gramófonos y discos de los mejores compositores internacionales y nacionales.
- Cine y proyecciones: El cine es uno de los elementos que más impresiona al ofrecerles un mundo totalmente desconocido. Al ver imágenes por primera vez, algunos aldeanos sienten fuertes emociones: «Cuentan con 26 proyectores para películas de 16 mm y 2 proyectores de 35. Hay 156 películas de agricultura, geográficas, historia, ciencias naturales, lecciones de cosas, sanitarias, industria, dibujos animados, física, cómicas...» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p. 86).
- Coro y Teatro del pueblo: el coro se encargó de llevar la música tradicional de las diferentes regiones de España:

«Juntamente con su repertorio escénico, y aun muchas veces fundido con él, el Teatro lleva un repertorio musical integrado por canciones corales y romances de la más pura tradición, recogidos de nuestro folklore perdurable: Canciones de baile (Zamora), Cantos de boda (Salamanca), Canción de camino (León), Canción de ronda (Salamanca), Seguidilla (Extremadura), Fiesta en la aldea (Asturias), Ronda (Segovia), Canciones populares (Galicia), Ronda de Sanabria (Zamora); Pastoral, de Juan del Encina; Cantiga de Serrana, del Arcipreste de Hita, y Romances del Conde Olinos y del Conde Sol. Copias de los romances —letra y a veces notación musical— son repartidas abundantemente entre el público después de cada representación». (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p.75).

En cuanto al teatro: «*Es un teatro elemental, ambulante, de fácil montaje, sobrio de fondos y de ropaje*» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934: p.93). Se realizan obras de Calderón de la Barca, Lope de Rueda o Cervantes.

- Museo circulante: Con el museo se intenta acercar al pueblo el arte pictórico, por medio de copias de obras de famosos pintores. Hay dos colecciones de copias de cuadros del Museo del Prado (Greco, Goya, Ribera, Murillo, Velázquez, grabados de Goya...). Por la noche, en ocasiones hay proyecciones fijas de otros cuadros y artistas.
- El retablo de Fantoques (guíñol): Muchas veces El Guíñol va a suplir la dificultad de llevar al coro y teatro para desplazarse a ciertos lugares alejados. Los argumentos de las farsas son preparados por los misioneros, que en ocasiones improvisan ante las reacciones del público «Para despertar en el pueblo emociones regocijadas y primitivas, pero también limpias, fecundas y dignas» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p. 126).

11.2. EL SERVICIO DE LA MÚSICA Y EL CORO DEL PUEBLO DONDE PARTICIPÓ EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Eduardo Martínez Torner como responsable del servicio de la música contó con la estimable colaboración y ayuda de Pablo de Andrés Cobos, director del grupo Claudio Moyano de Madrid (Tiana, 2016). Víctor Pliego de Andrés, nieto de Pablo de Andrés, fue el encargado de escribir sobre la tarea que realizó Torner en el magnífico libro *La Misiones Pedagógicas (1931-1936)* bajo la edición de Eugenio Otero (2006). Así la selección de discos la realizaba Torner, y Pablo de Andrés los distribuía además de acompañarlos con unas fichas en modo de apuntes donde se podía encontrar una información sobre la obra y el compositor (Pliego de Andrés, 2006). El patronato de las Misiones Pedagógicas (además de bibliotecas) deja en los pueblos visitados por sus misioneros gramófonos y discos seleccionados de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber, Chopin, Litz, Wagner, Rossini, Berlioz, Gounod, Verdi, Franck, Brahms, Stauss, Saint Saenz, Debussy, Mussorgsky, Borodin, Korsakov, Grieg, Puccini, Dukas, Ravel, Stravinski, etc. También de autores españoles como Chapí, Bretón, Albéniz, Falla, Esplá, Turina, García Lorca, y ejemplos de la lírica regional, gallega, asturiana, montañera, vasca, catalana, valenciana, andaluza, etc.

Estas audiciones, en ocasiones, venían acompañadas de fichas didácticas que hablaban de los compositores y sus obras. De esta manera, tenían su «*explicación didáctica*» por parte del maestro o del mismo encargado de los gramófonos (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934: p.80). La guerra civil española hizo que se paralizara la publicación pendiente de aquellas fichas para ayudar maestros y misioneros en las audiciones y explicaciones posteriores (Pliego de Andrés, 2006).

Una vez acabada la misión, el sistema de préstamos del servicio de Música, aseguraba que se repitieran esas audiciones durante una temporada. «*Además de las bibliotecas, la Misión deja en algunos de los pueblos visitados un gramófono y una colección de discos, que son renovados de tiempo en tiempo.*» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934: p.73) Las preferencias eran «los cantos regionales, y también Granados, Albéniz, Chopin, Rimsky-korsakov, Mozart y Wagner» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p. 80).



Figura 36: Disco del Patronato de Misiones Pedagógicas, Coro del Pueblo.

Fuente: Archivo personal de Gonzalo Tapia (Nieto de Constantino Suárez «Españolito»).

El coro y teatro del pueblo fueron dirigidos por Torner y Alejandro Rodríguez Álvarez más conocido como Alejandro Casona respectivamente. Casona era inspector de primera enseñanza en el Valle de Arán, en donde hacía años había fundado un teatro infantil (Tiana, 2012). Las actuaciones podían tener una duración aproximada de dos horas y media; Primero, unas palabras explican el propósito de la actuación que se iba a desarrollar y seguidamente se leía el programa: «El Coro entona una canción de buen sabor popular; dicen graciosamente una farsa de amor los pastores; luego, un romance de lobos, y más canciones, de ronda y de camino...» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p.96) posteriormente empezaba la actuación en sí.

La mayor parte de integrantes del coro eran alumnos universitarios. Los estudiantes participan de manera activa en la toma de decisiones sobre el repertorio, reparto de papeles, montaje y desmontaje del escenario, no cobraban nada y llevaban la comida de casa:

«La contribución personal, entusiasta y generosa, de una cincuentena de muchachos y muchachas, estudiantes de diversas Escuelas y Facultades, ha permitido la realización plena del proyecto y su continuidad sin lagunas ni desmayos. Coro y Teatro forman un todo inseparable. Los estudiantes, actores y cantantes a la vez, flexiblemente disciplinados, no son servidores de una institución de cultura oficial. Tienen el teatro como suyo, intervienen en la elección del repertorio y en el reparto de papeles, representan sin preocupación profesionalista dentro de discretas normas amistosas, arman y desmontan el tablado, colaboran en los detalles de organización (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p. 95).

Sobre la actitud de aquellos estudiantes y el compromiso mantenido donde no había intención de tipo social ni de prédica política señala: «Su constancia fervorosa ha permitido que desde su fundación el Coro y Teatro del Pueblo hayan hecho salidas todos los domingos y vacaciones, sin más excepciones que las impuestas por el estado del tiempo a un espectáculo al aire libre; y aun esos días han solido aprovecharlos alguna vez para improvisar representaciones y audiciones en las cárceles y asilos de Madrid» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934, p. 95).



Figura 37: *Coro de las Misiones Pedagógicas.* Fuente: A.M.G.C.¹³⁸

¹³⁸ (A.M.G.C caja 10, documento 9)

Los ensayos se hacían primero en el sótano del Museo Pedagógico en la calle San Bernardo (Instituto Lope de Vega) y después en el Colegio de Sordomudos en la Castellana (hoy Escuela del Ejército). Sobre el repertorio tanto del Coro como Teatro del pueblo, encontramos: Repertorio del Teatro: «*Égloga de Mingo y Pascuala*» de Juan del Encina; «*Las aceitunas*», «*El convidado*» y la «*Carátula*» de Lope de Rueda; «*El juez de los divorcios*» y «*Elección de alcaldes en Daganazo*» de Cervantes, y «*El dragoncillo*» de Calderón (Crónica, *Revista Residencia*, 1933). Más adelante continúa exponiendo las canciones que el Coro lleva a los pueblos: «*Canciones de baile*» (Zamora) «*Cantos de boda*» (Salamanca), «*Canción del camino*» (León), «*Canción pastoral*» (Juan del Encina); «*Canción de ronda*» (Salamanca) «*Romance del Conde Olinos*» (tradición leonesas), «*Fiesta en la Aldea*» (Asturias), «*Seguidillas*» (Extremadura), «*Canciones populares*» (Galicia), «*Ronda de Sanabria*» (Zamora) y «*Cántiga de Serrana*» (Arcipreste de Hita).

Se aspira con esta orientación a: «devolver al pueblo los cantos que un día acertó a crear y perviven aún en algunas regiones de España, incitándole a recrearse en su belleza. Alternan tales obras con recitados de serranillas y romances, cuyas copias se distribuyen en los vecindarios» (Crónica, *Revista Residencia*, 1933).

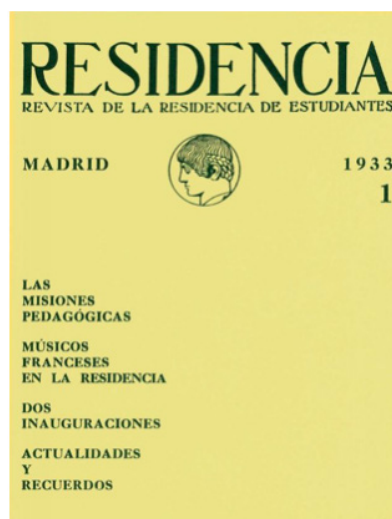


Figura 38: Portada Revista *Residencia* nº1. Fuente: <http://www.edaddeplata.org/>

Sobre el repertorio escogido, Casona describe de esta manera a los oyentes y como justifica el repertorio: «Consagrado a auditorios sin letras. La farsa, el proverbio y la fábula con su juego violento y su sabor agraz... En la música, el romance coral, la cantiga y la serranilla... Juan del Encina, Lope de Rueda, El Cervantes de los entremeses, el Calderón de las jácaras y mojigangas, Ramón de la Cruz, el sabroso Molière universal...» (Casona, 1954). A los pueblos de la provincia de Madrid iban los domingos y regresaban por la noche. Luego aprovechaban para realizar esta labor en las vacaciones de Navidad, Carnaval. Semana Santa y final de curso. Torner armonizaba sus canciones donde también contó con la colaboración de su profesor y amigo Óscar Esplá, quien fue también miembro del Patronato de las Misiones Pedagógicas (Tiana, 2016).

Se conservan discos de gramófono de este coro de las Misiones. Se sabe que se grabaron varios discos de pizarra y 78 revoluciones para gramófono. Modesto González aseguraba tener un par de ellos de «Parlophon»¹³⁹. Esta es otra laguna más de las muchas, incontables, según González Cobas, que ha ido dejando Torner por el camino¹⁴⁰.

En un relato recogido en el primer número de la *Revista Residencia* en febrero de 1933 escriben sobre las audiciones realizadas: «El aparato ha estado dos veces en todas las aldeas de este valle, permaneciendo cada vez 15 días en cada una de ellas. En la 1ª vuelta, las audiciones fueron casi diarias y después todos los días festivos. Los oyentes no han sido nunca menos de cien y a veces hasta 300» (Crónica, Revista Residencia, 1933). Otro relato muy común en muchos de los pueblos visitados es el que prefieren la música regional, porque es la que está más cerca de ellos, de su realidad, más cerca del pueblo, aunque escuchen todo tipo de música: «Rogamos no cambien los discos, dejando aquí, por lo mucho que nos gusta, «*La danza macabra*, «*La Dolores*» y «*La danza de Anitra*» (Crónica, Revista Residencia, 1933).

11.3. PREOCUPACIÓN POR LA FORMACIÓN DE LOS MAESTROS PARA LA ENSEÑANZA MUSICAL

Como señalamos antes en el Servicio de la Música (Pliego de Andrés, 2006) hubo una preocupación por la formación de misioneros y, sobre todo, de maestros. Por ello, Torner y Pablo de Andrés Cobos piensan en cómo trasladar de la mejor manera esa formación específica que eran las lecciones que preparaban a los maestros que tenían un verdadero problema a la hora de transmitir en las escuelas la educación musical. Gracias a una carta que guardaba su abuela Enriqueta Castellanos Pereda, mujer de Pablo de Andrés Cobos, cuenta de esa preocupación patente:

«Es claro que Martínez Torner supervisaba todos los servicios musicales de Misiones, y entre ellos estaba la entrega a las escuelas de los pueblos que se misionar, y de muchos otros, de un gramófono y de un álbum de discos. La selección de los discos que se adquirían y de los que formaban el “equipo” la hacía Torner, y yo estuve algún tiempo encargado de las distribuciones. Así comenzamos a tratarnos, del trato surgió una más importante colaboración: la de redactar normas pedagógicas que les facilitaran a los maestros el uso eficaz del gramófono» (Pliego de Andrés, 2006).

Pero no sólo del funcionamiento del gramófono, además Pablo de Andrés Cobos explica la importancia de hacer unas fichas resumen sobre las obras y los compositores:

«Caímos muy pronto en la cuenta de la necesidad de poner en manos de los maestros las notas biográficas mínimas, pero esenciales, de los autores que estaban representados en el álbum que se les remitía, y comenzamos inmediatamente la tarea. Torner me entregaba el libro o los libros autorizados, y yo redactaba el resumen ajustándolo a la extensión y claridad que convenía. Unas

¹³⁹ Tipo de Disco de vinilo

¹⁴⁰ (A.M.G.C caja 6, documento 137, caja 7 documento 92)

poquitas de estas monografías que quedaban redactadas y aprobadas por Torner cuando la contienda nacional nos separó» (Pliego de Andrés, 2006).

De esas conversaciones sobre la música en la escuela surgió otro proyecto mucho más interesante dada la dificultad que la música suponía para los maestros ya que para Pablo de Andrés Cobos, a aparte de no saber, no tenían el oído educado:

«Yo me comprometo a enseñar a tocar las canciones populares en doce lecciones decía Torner, pues yo me pongo a su disposición con los dieciséis maestros de mi grupo, contestó De Andrés Cobos. Era una delicia ver a los maestros precipitarse hacia el piano en esa lección por semana y el resto de la semana practicaban lo aprendido, hasta que llegaron las vacaciones del verano del año 36» (Pliego de Andrés, 2006).

Para finalizar este apartado nos centraremos en tres manuales de Eduardo Martínez Torner que nos pueden servir para la formación musical: «*Cuarenta canciones españolas*», «*Metodología del Canto y la Música*» y «*el Folklore en la escuela*».

El primer libro, «*Cuarenta canciones españolas*», es uno de los materiales con más valor ya que es una selección de canciones realizada por los mismos estudiantes de la Residencia y que durante varios cursos, tuvieron ocasión de aprender en frecuentes veladas. Torner señala: «*Se presentan algunas sin armonización, en melodía escueta, y otras armonizadas a dos, tres o cuatro voces a fin de que se puedan cantar por un coro aún por aquellas personas que carezcan de principios musicales*» (Torner, 1924. p. 12). Es necesario remarcar que se trata de un libro para dotar al maestro de un valor de enseñanza progresiva y gradual conveniente a los alumnos, sin distinción de sexos y de distintas edades. El principal objetivo como señala el autor es «*un sano goce espiritual*» e iniciarles en el alto interés artístico que ofrece la tradición musical de nuestro país.

El segundo libro «*Metodología del canto y la música*», lo dedica a la enseñanza de la música: «El método que vamos a proponer para la enseñanza de la música en la escuela primaria no tiene, que nosotros sepamos, antecedente inmediato, aunque recuerda muy de cerca el adaptado de la escuela de Uclle para la enseñanza de la lectura y escritura. Llamó Decroly a su procedimiento «método ideo-visual» y consiste, como es bien sabido, en enseñar la lectura, no por letras sueltas sino por palabras y frases enteras» (Torner, 1935. p. 72). Después de la lectura del primer párrafo, hace alusión a Ovide Decroly; pedagogo, psicólogo, médico y docente belga. Considera que lo más importante para enseñar a un niño es la motivación, sobre todo si es a través de sus intereses vitales, ya que estos despiertan su interés. Decroly es el padre de la Globalización: «Nuestro procedimiento para la enseñanza de la música en la escuela primaria se basa, como el del célebre doctor, en la asociación de las memorias visual, auditiva y motora —signo musical, entonación y ritmo— y presupone el conocimiento de un repertorio de cantos distribuida de manera análoga al de este cuaderno, es decir, de menor a mayor dificultad» (Torner, 1935. p. 72).

Finalmente, el tercer libro «*El Folklore en la Escuela*» tiene como objetivo:

«Dar al maestro ejemplos que debe ampliar con la bibliografía citada, o bien recogiendo con su propio estudio los elementos folklóricos (cuentos, leyendas, juegos...) de cada lugar. La propuesta que ofrece para una escuela más activa, y menos memorística es el de trabajar cuentos, canciones y romances, juegos para correr, sedentarios, con gestos y juegos escénicos. Más tarde nos habla de utilizar adivinanzas, danzas y realizar teatro» (Torner, 1936).

11.4. LAS MISIONES PEDAGÓGICAS, CONSUELO DE HERIDOS DE GUERRA

En un artículo de la *Revista Estampa* nº 453 del 19 septiembre de 1936, Eduardo De Ontañón realiza una fotografía del momento actual de las Misiones Pedagógicas en plena Guerra Civil. Se trata de una entrevista a Alejandro Casona y Eduardo Martínez Torner donde explican el funcionamiento y cómo se adaptan las actuaciones en pleno Madrid a las circunstancias bélicas.



Figura 39: *Misiones pedagógicas, consuelo de heridos de guerra 19-09-1936.*

Fuente: Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional.

Así es como empiezan a describir la nueva situación ya que ellos mismos confirman que desde el inicio de la guerra pasan de actuar en las diferentes aldeas, a los hospitales de campaña montados en Madrid, con los primeros heridos de guerra. En Madrid ciudad, las Misiones Pedagógicas sólo habían actuado un par de veces, en contra de lo que el Patronato planteaba inicialmente:

«Torner y Casona, Casona y Torner, son todos lo saben, los dos directores de esta alegre organización que lleva un nombre un poco seco: Misiones Pedagógicas, cosa que suena demasiado seriamente a denominación oficial; pero que después, sobre el escenario portátil, se hace más justa y simple. Allí dice, con grandes letras mayúsculas: “Teatro y coro del pueblo”. Y eso es lo que es precisamente. Así de escueto y sencillo. Así de alborozadamente popular (...). Muchachos y muchachas de indudable fisonomía universitaria, que resalta sobre los “monos”, trepan por escaleras de mano, desenrollan cortinas, montan, luces, abren cestas de vestuario... Son estudiantes de todas las Facultades: alumnos del Magisterio, de Medicina, de Arquitectura, de Ciencias. Algunos, ya licenciados y médicos, que siguen el alborozo estudiantil un mucho por

entusiasmo, por contento de su obra común, y un poco por continuar su juventud, por no tajarla con esa tremenda formalidad que da el título» (Ontañón, 1936).

Alejandro Casona, antes de empezar la función teatral, habla sobre el número de misioneros: «Unos sesenta, en total. Algo más de la mitad, muchachas... Pero todos poniendo una alegría y un entusiasmo en sus papeles, que las cosas salen más que perfectas; naturales...» (Casona, 1936). Más tarde, explica, que en esas actuaciones concretas en Madrid, los participantes eran menos por motivos evidentes: «Claro, es que ahora estamos reducidos, porque la rebelión y el verano nos han pillado desperdigados: unos en el servicio y otros fuera» (Casona, 1936). Sobre estas actuaciones en plena guerra, explica cómo fueron organizando las diferentes actuaciones: «La primera semana de rebelión. Se organizaron inmediatamente catorce equipos de tres misioneros, y empezamos a ir por las guarderías infantiles con cine, gramófono, cantando canciones, leyendo romances, haciendo dibujos para entretener a los niños de los combatientes del frente...» (Casona, 1936). Sobre el tipo de repertorio, se hace hincapié en obras clásicas ya que pueden llegar a todo el mundo:

«... tan pronto como los hospitales han comenzado a funcionar con perfección, ya están aquí, representando sus alegres escenas clásicas para divertimento de los heridos... principalmente, nada más. Cosas de tipo ingenuo, que el pueblo, el verdadero pueblo, recibe magníficamente y siente y comprende, entregándose a ellas desde el primer momento... Es la difícil sencillez de esos clásicos que en la escuela de los que tenemos treinta años nos enseñaron a odiar por sus complicaciones pedagógicas de escritura al dictado, y estos alegres muchachos han vuelto a su pureza, a su auténtica naturalidad, a su farsa deliciosa (...). Estos hombres, que aún tienen las explosiones resonantes por el cerebro y las violencias de la guerra metidas en sus músculos, se disponen a oír con una abstracción francamente infantil, que se les escapa por la sonrisa. ¡Es que son pueblo, franco y sencillo y emocionado pueblo dispuesto siempre a la asimilación más pura e inteligente que pueda esperarse!» (Casona, 1936).

Al final, acaba diciendo lo siguiente: «La primera voz va a sonar en el teatro improvisado a la luz del atardecer de plena calle, como han actuado siempre las Misiones» (Casona, 1936).

11.5. ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE LAS MISIONES PEDAGÓGICAS

Por la cantidad de trabajos que recogen y tratan esta temática, podemos aventurarnos a señalar que las Misiones Pedagógicas son una de las experiencias más innovadoras dedicadas a llevar y acercar la cultura al mundo rural en la España del siglo XX acercando a los pueblos parte de nuestro patrimonio cultural y musical. Se establecen *bibliotecas* con los mejores libros de muy diversa índole. *El cine y las proyecciones* que se realizan, despertarán gran interés por parte de las gentes del mundo rural. *El teatro* se encargará de distraer y entretener en las plazas de los pueblos. *El museo ambulante* servirá para mostrar nuestras mejores obras pictóricas en su mayor parte copias del museo del Prado y *El retablo de Fantoques*, era un teatrillo de Guiñol, que muchas veces suplirá al teatro cuando el montaje de las obras requería mucho esfuerzo. En el ámbito de

la música, encontramos El Servicio de la Música y El Coro del Pueblo que se encargarán de la divulgación de todo el patrimonio musical que se desprende de las actuaciones llevadas a cabo en infinidad de pueblos.

La Institución Libre de Enseñanza, desde sus inicios, incorpora la enseñanza musical, el folklore y el canto coral como puntos fuertes para todos sus estudiantes desde los más pequeños hasta los universitarios. También será un aspecto a tener en cuenta en la formación de los futuros maestros. El encargado de poner en práctica esa parte musical en las Misiones Pedagógicas será Eduardo Martínez Torner, que desde sus inicios como musicólogo, se vuelca en recopilar cantidad de material relacionado con las tradiciones musicales de la mayor parte del país. Una vez en cada salida tratarán de cumplir dos objetivos fundamentales; el primero saber recopilar qué obras hay que llevar a los pueblos para el «*goce musical*» y el segundo cómo transmitir esas ideas y características para que las gentes del mundo rural sepan entender lo que allá se les presenta. Para ello hay que saber formar a los maestros que deberán cumplir tal cometido. Nos centramos en tres de sus obras donde explica cómo hay que realizar todo ese trabajo: *Cuarenta canciones españolas*, *Metodología del Canto y la Música y el Folklore en la escuela*. Por esto utilizamos este espacio para la discusión e intercambio de conocimientos entre la investigación histórico-educativa y la conservación y difusión de su patrimonio, para alcanzar un mayor conocimiento sobre la práctica educativa en el pasado, sobre la necesidad de preservar sus testimonios, y sobre el valor de estos como bienes patrimoniales.

Tanto Torner como Casona valoraron esta experiencia como algo memorable y de la que estaban orgullosos. Lo recordaban continuamente. Misiones Pedagógicas y La Barraca de Lorca coincidieron en el tiempo; La Barraca tenía una significación artística y la otra una finalidad más pedagógica. La dirección del teatro corresponde a Alejandro Casona, y la de los coros a Torner, quien armonizó para ellos canciones populares escogidas y compuso algunas por su cuenta.

Los domingos muy de mañana, recuerda su hermano Antonio, salían a misionar. Estas excursiones servían también a Torner para detectar a veces filones de riqueza folclórica, nuevas melodías y canciones que iban enriqueciendo sus archivos. La obra llevaba buen ritmo. En 1933 había 38 localidades con Servicio de Música y un año después había 66. En Asturias se beneficiaron enseguida pueblos como Besullo, Castropol, La Muñeca, Alevia, en Panes. Había una Delegación en Oviedo. Otro asturiano era el secretario de las Misiones Pedagógicas, Luis Álvarez Santullano. También participó activamente Constantino Suárez «Españolito».

Conocer las prácticas educativas que se desarrollaron en las Misiones Pedagógicas, requiere de la existencia, conservación y uso de nuevas fuentes que sean registros tangibles de esta práctica, como pueden ser los espacios y elementos materiales utilizados tanto en el servicio de la música como en las actuaciones del Coro. El estudio y la conservación de los testimonios de la práctica educativa, tanto en calidad de bienes patrimoniales como de fuentes para la investigación

histórica, deben estar en interrelación. En el ámbito musical, las actividades de las Misiones cubrieron especialmente, aspectos relacionados con la divulgación cultural; aquello que tratan de definir como «*escuela recreativa*» ambulante (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934: p.13). Siempre comenzarán a trabajar en cada Misión con la población rural a partir de su bagaje cultural «*La música, la más inmediata expresión de las emociones: canto, coro, instrumento...*» (Patronato Misiones Pedagógicas, 1934: p. XX).

En la siguiente página encontramos un cuadro realizado por Jesús Gallego Marquina cuando realizó la Misión Pedagógica en Galende (Zamora), la foto me la envió su bisnieta, cuando fue conocedora que estaba realizando una tesis doctoral relacionada con Torner. Da la casualidad de que la imagen siguiente es una foto del libro del Patronato de Misiones Pedagógicas de Sanabria, parece que se trata del mismo lugar, el cual inspiró, sin duda el cuadro de Gallego Marquina.



Figura 40: Cuadro realizado por Jesús Gallego Marquina en Galende (Zamora).
Fuente: Familia Gallego Marquina.



Figura 41: Foto de la misión en Galende (Zamora).
Fuente: Libro del Patronato de las Misiones Pedagógica Sanabria (p. 112).

Cinco años duró esta hermosa experiencia. Más de 500 pueblos rurales fueron sus beneficiarios. Tanto Torner como Casona valoraron esta experiencia como algo memorable y de la que estaban orgullosos. lo recordaban continuamente. La última representación fue en julio de 1936 ya en la Guerra Civil en el hospital de sangre Giner de Los Ríos. El Teatro y el Coro nunca visitarán Asturias.¹⁴¹

¹⁴¹ (A.M.G.C caja 6 documento 74)

CAPÍTULO 12

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y EL CAMPO DE REFUGIADOS DE ARGELÉS

12. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y EL CAMPO DE REFUGIADOS DE ARGELÉS

Acudimos para iniciar el relato de este período de la vida de Torner, al testimonio de Eduardo Martínez Cué, en una entrevista en 1989, hijo del musicólogo ovetense y compañero de trabajo de Modesto González Cobas en Radio Nacional de España (RNE) Oviedo hasta su jubilación. Por mediación de él, conoció y trató a su madre, doña Jovita, que viviendo ya en Londres solía venir a Oviedo en primavera-verano, estancia, que Modesto González Cobas aprovechaba para conversar con ella acerca de su marido, ella sabía de su devoción por él y por su obra. El testimonio del hijo que, literalmente dice, puede dar luz a lo que sucedió a muchos españoles en el momento de salir del país: «Mi gran amigo, Modesto González Cobas, me pide un apunte sobre mi vida en compañía de mi padre, referido al período de la guerra civil y yo, obediente de su requerimiento, me apresto a ello» (Martínez Cué, 1989). El hijo de Torner deja constancia de los recuerdos que tiene de aquel momento: «He de advertir de antemano que mis recuerdos de los últimos años de convivencia con mi padre son un tanto confusos; por un lado, a causa de la distancia del tiempo, y por otro debido a las circunstancias totalmente anómalas en que vivimos todos los españoles en aquella época» (Martínez Cué, 1989).

Empieza explicando que, desde junio de 1936, la familia se separa por enfermedad de su hermana: «En el año 1936 tenía yo quince años. A finales de junio, una infección intestinal de mi hermana fue causa de que mi madre se trasladase con ella a Oviedo, en busca de un clima más propicio, huyendo del calor de Madrid» (Martínez Cué, 1989).

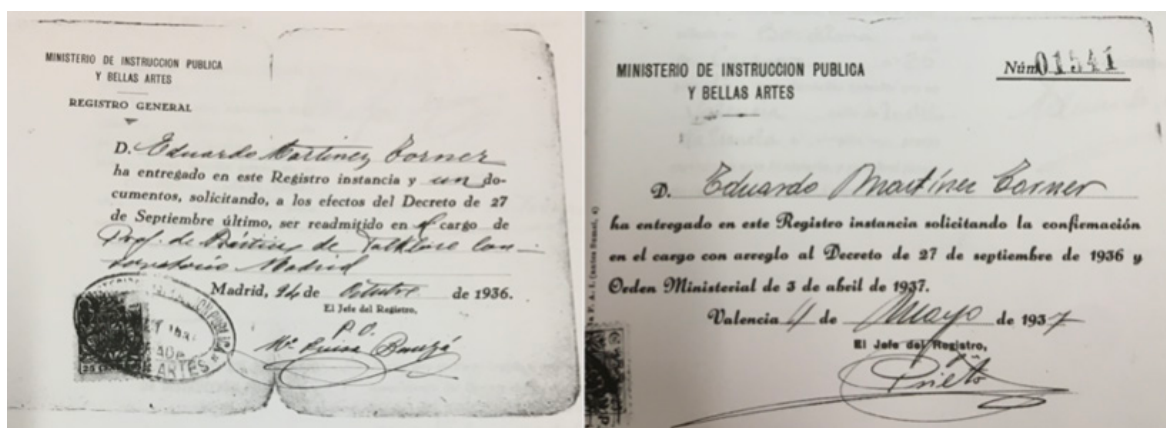


Figura 42: *Solicitud de confirmación en el cargo de Profesor de prácticas de Folklore Conservatorio Madrid.* Fuente: A.M.G.C.

Él hasta finales de julio no podía disfrutar de sus vacaciones. Sus ocupaciones en Madrid estaban repartidas fundamentalmente, entre sus clases de Prácticas de Folklore en el Conservatorio, las Misiones Pedagógicas y el Centro de Estudios Históricos. El inicio de la Guerra Civil el 18 de julio de 1936 sorprendió a la familia Torner separada: su esposa, Doña Jovita, con su hija en Asturias, y él con su hijo Eduardo, de 15 años, en Madrid. Tristemente nunca volverían a estar los cuatro reunidos.¹⁴² El trabajo en de aquel tiempo, lo explica de manera muy gráfica el hijo de Torner:

«Desde que quedamos solo mi padre solía llevarme con él, por las tardes, primero a la *tertulia* que tenía en un café llamado *Granja del Henar*, en la Calle Alcalá, y de allí a su despacho en el *Centro de Estudios Históricos*, en donde yo me entretenía ordenando un enorme fichero que contenía el material de varios años de trabajo, destinado a la confección del *Romancero de Menéndez Pidal*, y a una *bibliografía musical* cuya publicación preparaba mi padre. Lamentablemente, todo esto desapareció en la barahúnda de la guerra. Yo estoy seguro de que alguien se benefició de ello» (Martínez Cué, 1989).

Por las tardes, Torner antes de ir al Centro de Estudios Históricos pasaba por la tertulia de la Granja del Henar, en la calle Alcalá, a la que acudían como fijos su hermano Florentino, Alejandro Casona, Constantino Suárez «Españolito», Tomás Navarro Tomás, Jesús Gallego Marquina, Jesús del Bal y Gay y el músico Salvador Barcarisse entre otros, con menos asiduidad Federico García Lorca y Rafael Martínez Nadal. Quizá, una buena explicación de la labor de Torner en Madrid y a lo que se dedicaba en aquella época: «Las actividades de mi padre en el Conservatorio, Misiones Pedagógicas y en Centro de Estudios Históricos, no le permitían empezar el verano hasta la última decena de julio, de modo que el 18 (fecha del Alzamiento) pilló a la familia separada: mi madre y mi hermana en Asturias y mi padre y yo en Madrid. Tristemente, nunca volvimos a estar todos reunidos» (Martínez Cué, 1989).

Cabe destacar que Eduardo Martínez Torner, estuvo propuesto para ingresar en la *Real Academia de la Historia*, una institución encargada del estudio de la Historia de España en todos sus campos que tenía su sede en Madrid. Kurt Schindler, al que enseñaba su labor en el Centro de Estudios Históricos le extrañaba al contemplar toda aquella riqueza, que cómo era posible que con todo aquello, no fuera mucho más conocido en el extranjero, ya que él mismo con mucho menos, lo era ya en Japón.¹⁴³

La llegada del verano y el estallido de la guerra civil mermaba día a día la tertulia, que terminó desapareciendo. Torner siguió acudiendo a su trabajo en el Centro de Estudios Históricos y a última hora de la tarde a la sede de las Misiones Pedagógicas. Aquí como hemos visto llevaba la dirección del coro, incluso componía, armonizaba y se ocupaba de las grabaciones gramofónicas del mismo.

¹⁴² (A.M.G.C caja 4 documento 13)

¹⁴³ (A.M.G.C caja 2 documento 47)

Al acercarse el frente de guerra a Madrid y ante el temor de que la ciudad quedase cercada y fuese tomada, Torner, con su hijo, su hermano Florentino, Alejandro Casona y Constantino Suárez «Españolito» se refugiaron en la embajada de México. Pocos días después el Gobierno determina el traslado a Valencia, y Torner en un coche puesto a su disposición por el *Ministerio de Instrucción Pública*, emprende también su salida de Madrid camino de Valencia, nueva capital de la Segunda República en 1937. Se supone que el coche en el que viajaba iba cargado con todos sus «papeles» de anotaciones y partituras manuscritas. En palabras del hijo de Torner, y contando su relato habla de la estancia en Valencia: «fue en cierto modo agradable, pues como se ha comentado en alguna ocasión, la guerra aún no se había hecho sentir demasiado, únicamente al final algunos bombardeos desde el mar hicieron recordar que se había dejado Madrid. En Valencia permanecieron justo un año» (Martínez Cué, 1989).

En Valencia había tranquilidad, la guerra todavía no había llegado. De temor y pesimismo, se pasaba al optimismo. Torner fue alojado en la Residencia del Instituto Escuela de Valencia, junto con otros refugiados procedentes también de Madrid, entre los que se encontraban Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato, su esposa quien además era escritora y traductora, empezó a trabajar en el Centro de Estudios Históricos y colaboró como profesora en la Residencia de Estudiantes en diferentes cursos de verano.



Figura 43: Placa conmemorativa de la Casa de la Cultura republicana en la calle de la Paz de Valencia. Fuente: Elaboración propia.

Torner en Valencia repartía su actividad entre el Ministerio de Instrucción Pública y la Casa de la Cultura, donde un grupo de intelectuales, como Dámaso Alonso y Tomás Navarro Tomás, intentaban continuar en la medida de lo posible, la labor investigadora y creadora del Centro de

Estudios Históricos. Torner contaba con buena parte de material que se había hecho trasladar desde Madrid. Eduardo Martínez Cué, hijo de Torner, se atreve a realizar la siguiente descripción de su padre:

«Era un hombre comunicativo, bastante extrovertido, y por eso, para él, el tiempo que destinaba a la tertulia. Tenías una conversación amena no exenta de humor y defendías sus opiniones con calor, pero sin llegar a ese punto en que la conversación se convierte en discusión, Jamás le vi discutir acaloradamente con nadie. Esa afición a la charla se había convertido, creo yo, casi en una necesidad, algo con que combatir el sentimiento de soledad, que con frecuencia le invadía por la ausencia de mi madre y mi hermana y que se hacía más presente cuando su mente dejaba de estar ocupada en su trabajo. Por eso, a poco de llegar a Valencia, ya había formado un grupo con algunos profesores del Instituto Escuela, que vivían con nosotros en la Residencia para hacer tertulia nocturna; que a veces se prolongaba hasta la madrugada y a la que se nos permitía asistir solamente como oyentes y videntes a un reducido grupo de estudiantes internos¹⁴⁴» (Martínez Cué, 1989).

De todo ello, da cuenta Salazar Chapela en su obra *«En aquella Valencia»* sobre la que empezó a escribir en 1961. Una novela donde rememora sus vivencias en la capital provisional de la Segunda República entre enero y marzo de 1937. El narrador se sitúa en Londres donde por parte de sus personajes creados Sebastián Escobar y Mary Serrano dan comienzo al relato ocurrido en Valencia. Gracias al personaje creado, Salazar Chapela intenta explicar con dos hilos argumentales lo que ocurre en la guerra y en su estancia en Valencia. Por una parte, Escobedo participa en los servicios del Ministerio de propaganda, así describe la España en guerra, tanto en los frentes como en la retaguardia valenciana. Por otra, el asunto sentimental vivido al mismo tiempo que se celebra el otro con Mary Serrano. Según el autor, el único componente de la novela no tiene un origen autobiográfico. El resto de la narración, parte de la experiencia vivida para adaptarla a la novela. También existe un gran número de personajes que van participando en el relato de *«En aquella Valencia»*. Muchos de ellos hacen recrear el ambiente vivido en Valencia durante aquel periodo. personalidades de la política, de la diplomacia y del mundo intelectual y artístico de aquella época entre ellos participan con su propio nombre e identidad como de los poetas Antonio Machado, Rafael Alberti o del músico Rodolfo Halffter, como señala Francisca Montiel Rayo en el prólogo de esta edición del 2001. Ya una vez en la misma lectura del libro, podemos observar diferentes escenas que ocurren en una parte de la ciudad de Valencia reconocido por todos los que alguna vez la han visitado: «A la hora del aperitivo por mi querencia a la calle de la Paz. Ello no tanto por esta calle per se cómo porque en ella encontraba indefectiblemente a muchas de mis relaciones madrileñas. Bastaba entrar en aquella calle para topar a cada paso con amigos y conocidos» (Salazar Chapela, 2001 p. 89). Sigue describiendo la manera en la que se reunían en grupo formando tertulias: «Yo iba a tomar mi aperitivo al *Ideal Room*, uno de los cafés más concurridos de la calle de la Paz, seguro de que nunca lo tomaría solo sino en tertulia» (Salazar Chapela, 2001 p. 89). En otro fragmento, los dos protagonistas se encuentran con los

¹⁴⁴ (A.M.G.C caja 6 documento 228)

escritores Rafael Alberti y su mujer Maria Teresa León: «Íbamos ese día los dos por camino de Miguelete por la calle de la Paz... ¡Salud!, ¡Salud! Era el gran poeta Rafael Alberti, acompañado de su bella mujer, María Teresa León, asimismo gran escritora. Los Alberti estaban aquí de visita, ellos seguían residiendo en Madrid» (Salazar Chapela, 2001 p. 104).

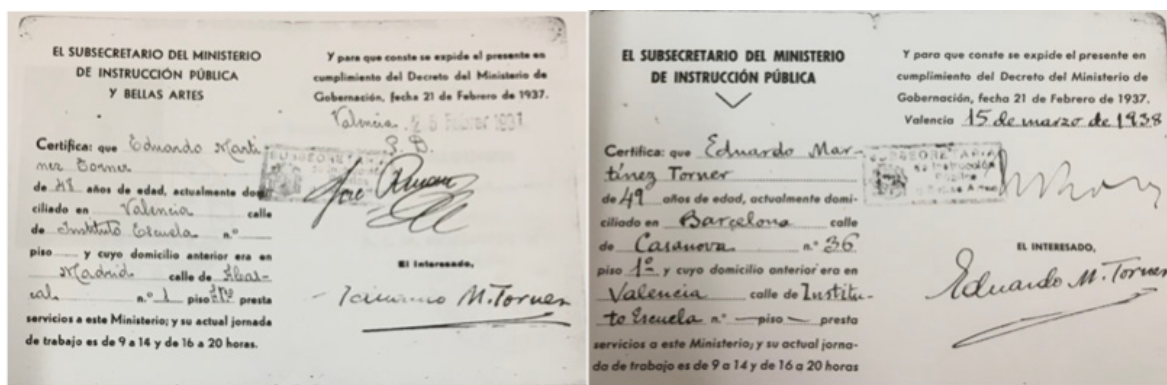


Figura 44: Documentación relativa al trabajo de Torner para el Ministerio de Instrucción Pública en Valencia y Barcelona. Fuente: A.M.G.C.

A principios de noviembre de 1937, el Gobierno se traslada a Barcelona y él y su padre, también. Eduardo Martínez Torner centra ahora su actividad en el Consejo Central de la Música, que dependía del Ministerio de Instrucción Pública, y que preside Salvador Bacarisse. Dicho Consejo centraliza toda la actividad musical. Durante este periodo tiene Eduardo Martínez Torner una relación bastante estrecha con el músico y compositor Ernesto Halffter, miembro también del citado Consejo. Imparte algunas charlas radiofónicas, precursoras de las que más tarde realizaría en la *BBC* en su exilio en Londres y, aunque casi todo el material del Centro de Estudios Históricos que había conseguido llevar a Valencia no llegó a Barcelona, al menos bajo su control, continúa su labor de investigación con el material que pudo reunir. Del estado que se encuentran Barcelona y sus reuniones con Antonio Machado, su hijo nos cuenta que:

«Barcelona estaba bastante más afectada por la guerra que Valencia. Los bombarderos eran más frecuentes e intensos, tanto por el aire, como desde el mar, y conforme se iba acercando al final la cosa se deterioraba cada día más- El Ministerio se instaló en un edificio de la Plaza de la Bonanova, y nosotros pudimos encontrar alojamiento en una calle próxima. Cerca, también en una torre o chalet se había instalado el poeta Antonio Machado con su madre. Casi todos los intelectuales que la guerra había concentrado en Barcelona tomaron la costumbre de reunirse en casa de Don Antonio. Ni que decir tiene que mi padre pasó muchas horas en aquella casa, y yo, a pesar de mi juventud, también» (Martínez Cué, 1989).¹⁴⁵

Recordemos de pasada que Torner publica en Barcelona en 1938 «*Danzas Valencianas*» (dulzaina y tamboril) que comprende una introducción y 25 danzas y bailes. Y en la revista mensual «*Música*» editada en Barcelona en 1938 por el *Consejo Central de la Música* se publican

¹⁴⁵ (A.M.G.C caja 6 documento 228)

estos dos trabajos, «*La rítmica en la música tradicional española*» (enero de 1938) y «*Música y Literatura. Tres esquemas filológicos*» (marzo de 1938) que dedicó a Tomás Navarro Tomás, su compañero en aquel Archivo de la Palabra al que Torner había aportado auténticos tesoros folclóricos, entre otros dos mil discos gramofónicos de canciones, melodías de romances y ritmos populares y tradicionales.

La Revista «Música» la editaba el *Consejo Central de la Música*, dependiente de la *Dirección General de Bellas Artes*. Era entonces ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández. En el Archivo de Modesto González Cobas hay una carpeta con «Seis canciones corales españolas de la época de Cristóbal Colón». Entre los «papeles» de nuestro ilustre musicólogo hay un mensaje que Torner dirige a Jonh Brande Trend, hispanista y profesor en Cambridge, viejo conocido suyo desde los tiempos de la Residencia de los Estudiantes, de Madrid. En esta nota de gran interés, le dice que tenía a punto ya en la imprenta el trabajo que había realizado. Quiere esto decir que Torner estuvo trabajando allí hasta el último momento. Ciertamente no esperaba un desenlace tan rápido, por esto dejó en Barcelona más de tres mil fotografías de códices musicales de los siglos XV, XVI y XVII y varios trabajos más que estaban ya listos para imprimir. La nota en concreto dice:

«El título de este “Cuaderno”, Sr. Trend, obedece a que estaba destinado a la propaganda de la antigua cultura española en la reciente Exposición Universal celebrada en EE.UU. de América. Por esto el Prefacio va en los tres idiomas universales. He retirado las pruebas de imprenta para corregirlas dos días antes de la entrada de los fascistas en Barcelona, razón por la cuál las tengo ahora en mi poder, pues ya no tengo tiempo para devolverlas. Quiere decir esto que hemos trabajado allí hasta el último momento, con la nerviosidad y el ansia que Vd. puede suponer. A este «Cuaderno» iba a seguir, con el mismo fin, el de las danzas de la época de Cervantes. ¿Que por qué teníamos estos proyectos tan al final de la guerra? Porque no esperábamos un desenlace de rapidez tan vertiginosa. Por esto he dejado en Barcelona más de tres mil fotografías de códices musicales de los siglos XV, XVI, XVII y varios trabajos que estaban ya en la imprenta. La huida fue tan rápida que puedo decir que entraban los fascistas por una puerta y salía yo por la otra...» (Torner, 1939).

Se refiere Torner a *Seis canciones corales españolas* de la época de Cristóbal Colón, transcritas de los códices originales por él (Ediciones Españolas. Barcelona, 1939). Como se recordará el Cuaderno de las danzas de la época de Cervantes fue editado en Londres, patrocinado por su amigo y paisano, Carlos Priero en 1947.

La nota de Torner a Trend, es de gran relevancia ya que esta misma pregunta que nos hacíamos la podemos aplicar a otros muchos trabajos de Torner que estaban listos para la impresión en julio de 1936 y de los que nunca más se supo. Sobre estos temas le habló Doña Jovita Cué, viuda de Torner en varias ocasiones a Modesto González Cobas¹⁴⁶. A partir de aquí, el llamado exilio, un punto sin retorno para muchos: «Al romperse el frente de Tarragona, a

¹⁴⁶ (A.M.G.C caja 6 documentos 228 y 295)

últimos del mes de enero de 1939, el avance de las tropas franquistas fue ya incontenible, iniciándose entonces el éxodo hacia Francia. El Ministerio consiguió algunos autocares para trasladar a los funcionarios que no quisieron permanecer en Barcelona» (Martínez Cué, 1989). Finalmente, su llegada a la frontera, donde como veremos será uno de los momentos más duros de su vida y recuerdo¹⁴⁷:

«En medio de aquel Sálvese quien pueda no fue fácil conseguir un sitio en uno de ellos, pero estos autocares no pasaron de Gerona, y a partir de allí cada cual tenía que valerse de sus propios medios y los únicos medios que se disponía eran las propias piernas. Así pues, maleta al hombro y carretera por delante hasta la Junquera. Una caminata de cerca de 50 kilómetros que anduvimos en dos días con frío, hambre, miedo, a veces lluvia, y sobre todo fatiga. Fatiga en el cuerpo y fatiga en la mente de pensar constantemente en lo que dejábamos atrás y lo que encontraríamos delante. Después de dos días de espera en la Junquera pudimos cruzar la frontera por el puesto de La Perthus y llegar a Boulou, primer pueblo francés, que había quedado desbordado por aquella imponente masa de españoles que de pronto se le había venido encima» (Martínez Cué, 1989).¹⁴⁸

12.1. DE BARCELONA AL CAMPO DE REFUGIADOS ESPAÑOLES DE ARGELÈS, FRANCIA

El Gobierno francés había dispuesto un control de la cantidad de gente que iba llegando, seleccionándolas por edades y sexo. Los hombres de edad militar eran conducidos a los campos de refugiados y las mujeres, niños y ancianos a otros lugares. La edad militar estaba fijada entre los 18 y los 50 años. A Eduardo hijo le faltaban tres meses para cumplir los 18 y a Torner padre le faltaban tres meses para cumplir 51. Inocentemente, padre e hijo declararon sus edades sin sospechar lo que iba a ocurrir: que a Torner lo mandaron al campo de Argelès, cerca de Perpiñán y al hijo, a un pueblo de la costa de Normandía, con toda Francia por el medio.

Posteriormente ya gestionaron su entrada en Inglaterra. Padre e hijo no volverán a verse. Eduardo Martínez Cué le envió este relato a su amigo y compañero Modesto González Cobas fechado el 3 de mayo de 1989 en Madrid con este final: «Toda la vida me ha acompañado el recuerdo del rostro de mi padre, demudado por el abatimiento, la amargura y la tristeza. Y digo que toda la vida me ha acompañado esta imagen porque fue la última vez que le vi, y aún hoy, medio siglo después, conservo nítida esa visión» (Martínez Cué, 1989).

Algunos días después de llegar Eduardo hijo a su destino pudo saber por la embajada de España en París, que todavía estaba en manos del Gobierno de la Segunda República, que su padre se encontraba en el hospital de Perpiñán aquejado de una grave disentería. Había sido rescatado del campo de concentración de Argelès en muy mal estado por el Comité Inglés de Ayuda a los Refugiados Españoles (Asensio, 2022). Cuando estuvo en condiciones de abandonar el hospital, le llevaron a un Residencia que habían montado en Carcassonne y después gestionaron su entrada en Inglaterra.

¹⁴⁷ (A.M.G.C caja 2 documento 82, caja 6 documento 228)

¹⁴⁸ (A.M.G.C caja 2 documento 44)

Así fue como llegó Torner a Londres. Su hijo Eduardo mantuvo contacto con él por carta, hasta que las vicisitudes de la guerra fueron dificultando esta posibilidad cada vez más, y llegó un momento como afirma: «en que ni yo recibía sus cartas y, según supe después, tampoco él las mías. Como digo anteriormente, nunca volví a ver a mi padre. Ahí terminó nuestra convivencia»¹⁴⁹ (Martínez Cué, 1989).

Respecto al campo de refugiados de Argelès, que le tocó en «suerte» a Torner, pudo coincidir con muchos asturianos. Uno de ellos era el poeta y escritor llanisco Celso Amieva, que escribió un libro autobiográfico, *«Asturianos en el destierro. Francia»* (1977) de él extraemos estas líneas: «Decíase que de Port-Vendres ya salían barcos de refugiados, rumbo a Veracruz. Y que, a un asturiano ilustre, el musicólogo Eduardo Martínez Torner lo reclamaba Inglaterra por obra nada menos que de Lloyd George. El famoso político gales, según rumores, era un erudito celtista, muy admirador de Torner, que había dado a conocer al mundo tanto folklore musical de Asturias y Galicia» (Amieva, 1977. p. 28).¹⁵⁰

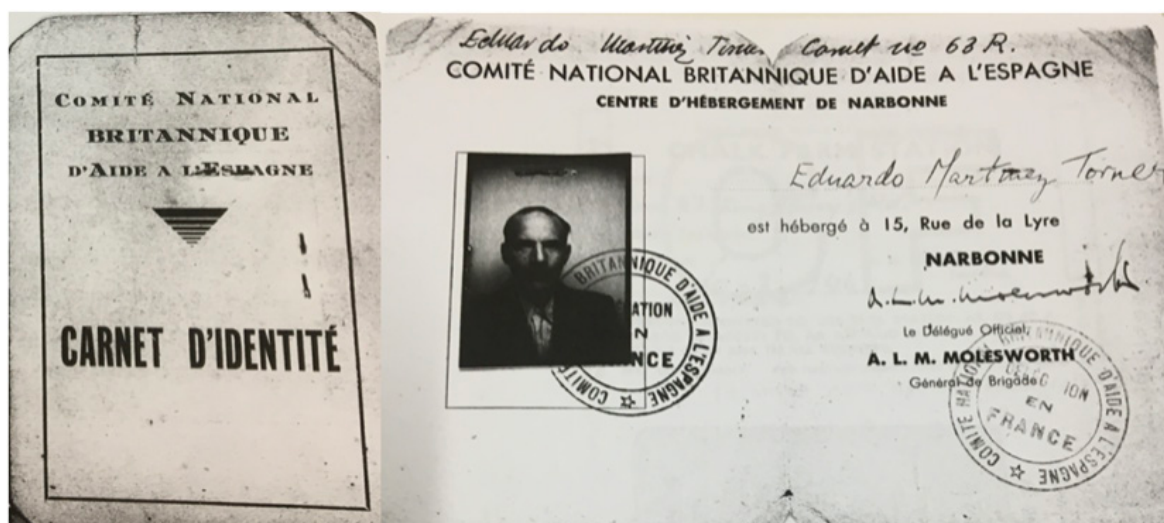


Figura 45: Carné del Comité Nacional Británico de ayuda a España. Fuente: A.M.G.C.

12.2.CONFERENCIA EN EL CAMPO DE REFUGIADOS DE SAINT CYPRIEN

Tras salir de España el año 1939 por la Guerra Civil, Torner se encontraba en Francia. Torner estaba en los comienzos de su exilio, un exilio sin retorno, con resultado de muerte por enfermedad en 1955, y sin retorno, porque ya no volverá en vida a su querida Oviedo. Como hemos visto, comienza en un campo de concentración en Argelès. Las condiciones de vida de estos campos son de sobra conocidas. Por eso es tan de admirar que nuestros intelectuales hayan sabido elevarse por encima de esas condiciones y llevar a cabo una impresionante actividad intelectual en tales circunstancias. Monique Alonso en *«Las actividades culturales en*

¹⁴⁹ (A.M.G.C caja 2 documentos 2 y 82, caja 6 documento 228 y 247, caja 7 documento 89)

¹⁵⁰ (A.M.G.C caja 2 documento 6 y 82, caja 6 documento 296)

los campos de concentración» dentro del Congreso Internacional: «*El exilio literario español de 1939*», celebrado en Barcelona el año 1991, describe entre otras, las actividades llevadas a cabo en el *Campo de Saint Cyprien*, a 6 kilómetros de distancia del Campo de Argelès, y menciona el boletín hecho por los profesionales de la enseñanza de este Campo.

En el Archivo de Modesto González Cobas y conservado con el mismo amor con que el propio Torner lo conservó hasta su muerte, tenemos el ejemplar N° 22 de la Hoja de información diaria¹⁵¹, la cual anuncia que Torner va a dar la primera conferencia programada por estos profesionales de la enseñanza, en el campo de refugiados de Saint Cyprien a 6 kilómetros de Argelès. En primer lugar, describe de esta manera lo que allí está ocurriendo: «Hemos iniciado nuestros actos culturales. El primero de ellos, sencillo, pero de un profundo significado. El espíritu tradicional de la F.E.T.E., de los profesionales de la Enseñanza, se manifiesta allí donde hay una posibilidad, aunque ésta sea tan pequeña como la que podemos encontrar en la playa donde vivimos» (Hoja de información diaria, 1939, n° 22, p. 1). Fue el 4 de abril con el título de «*El ritmo de los estudios literarios*» y se hace una recensión amplia. El boletín comienza presentando de esta manera a Torner: «El primer conferenciante, el mejor iniciador de esta labor, nuestro estimado Eduardo Martínez Torner, que nos dejará próximamente para ocupar una cátedra de Música Española en la Universidad de Cambridge. Sus esfuerzos de tantos años encuentran ahora el premio merecido. Escuchamos con verdadero deleite su disertación atrevida, profunda, producto de una preocupación y un trabajo constante de muchos años» (Hoja de información diaria, 1939, n° 22, p. 1). Finalmente acaba diciendo sobre el autor y sobre la función que están realizando sobre una cultura española que se tiene que realizar en cualquier parte pero con mucho respeto y admiración de un país que sienten suyo:

«Como exaltador de las virtudes de nuestro pueblo le hemos considerado y estamos seguros de que —sintiendo siempre en español— seguirá actuando intensamente en la nación a donde vaya. En estos arenales hemos vuelto a considerarnos, por unos momentos, otra vez en la civilización. Este acicate hacia la superación lo debemos a uno de los mejores valores de la España verdadera y seguirá animándonos en la tarea que emprendimos. Seguirán organizándose otras reuniones culturales; continuará nuestro trabajo. Aunque alejados de España, no podemos olvidar que somos españoles y que siempre fue la superación propia y la de nuestro pueblo lo que más nos preocupe a través de todos los tiempos» (Hoja de información diaria, 1939, n° 22, p. 1).

Después de la conferencia terminó el acto con un recital de poesía a cargo de Luis Iniesta quien reproduce un fragmento «*La Encerrada*» de Rafael Alberti (1926) que dice:

¹⁵¹ (A.M.G.C. caja 2 documento 6, caja documentos 120, 147 y 228)

Tu padre es el que dicen te encierra.
 Tu madre es la que guarda la llave.
 Ninguno quiere que yo te vea,
 que yo te hable,
 que yo te diga que estoy muriéndome
 por casarme.

Sé que montas a caballo;
 que te da el sol,
 al campo, a caballo, amor.
 Ay, malhayan los morillos
 que en esta gloria de España
 te han amortajado viva
 detrás de las persianas.
 abajo, amor, las cortinas,
 Una mano,
 al campo, a caballo, amor!

Qué te de el sol, que estas muy pálida
 sólo una por entre los terciopelos
 para regar los claveles;
 ¿por qué no quieres que yo te vea la cara?
 ¿para qué tanto esconderte?
 Y siempre esa mano sola
 como una mano cortada
 para regar los claveles
 ¿Por qué no quieres que yo te vea la cara?
 Porque tienes olivares
 y toros de lidia fieros,
 murmuran los ganaderos
 que yo no vengo por ti,
 que vengo por tus dineros.

(Rafael Alberti, 1926)



Figura 46: El ritmo en los estilos literarios, realizada por Torner y la encerrada de Rafael Alberti.
 Fuente: A.M.G.C.

«Este boletín se confeccionaba en la inhóspita playa de Saint Cyprien, donde fueron concentrados por las autoridades francesas unos setenta mil españoles huidos de la patria al terminar la guerra contra la reacción con el triunfo de ésta. A pesar de las inhumanas condiciones de vida en este y en los demás campos de concentración los exiliados agrupados por profesionales procuraron organizar actos de tipo cultural y de recreo. El hambre, el frío y la miseria hacían... más soportables sobre aquellas tristes arenas»¹⁵² (Torner, sf.).

En el Archivo de Modesto González Cobas, encontramos una carta del Comité Nacional Católico en la que contestan a Eduardo Martínez Torner sobre la petición que había cursado en la carta el 8 de agosto en la que pedía que su hijo le acompañara a Inglaterra; la contestación dice que su hijo, no podrá acudir de momento allí con él.¹⁵³



¹⁵³ (A.M.G.C caja 2 documento 271)

Torner pudo finalmente salir de Francia por mediación del *Comité National Britannique D'Aide a l'Espagne* (Comité Nacional de Ayuda a España) que se encontraba en el Centro de Alojamiento Británico en la C/de la Lyre en Narbona. Así queda autorizada su estancia en Inglaterra y vive en Londres los 16 años siguientes, los de su exilio. Su llegada coincide con el desencadenamiento de la guerra de Europa y pronto con los terroríficos bombardeos de la *Lutwaffe* en los cuales salvó la vida milagrosamente.¹⁵⁴

¹⁵⁴ (A.M.G.C caja 7, documento 87)

CAPÍTULO 13

LLEGADA Y DESEMPEÑO DE SUS DIFERENTES OCUPACIONES EN LONDRES

13. LLEGADA Y DESEMPEÑO DE SUS DIFERENTES OCUPACIONES EN LONDRES

En uno de los últimos trabajos de Susana Asensio Llamas nos habla del exilio de Torner en Londres, una época en la que se enfrentó a la imposibilidad de avanzar en su profesión como musicólogo como lo había hecho con anterioridad en España. Podemos considerar esta época de Londres como un período en el que apreciar al Torner erudito y reflexivo. Se analizan y contextualizan a continuación sus trabajos académicos en Londres para descubrir la creación de un espacio promovido por su trabajo anterior, y así entender cómo Torner vuelve a temas que había abandonado tiempo antes de salir de España. Para ello su hija Jovita será la última fuente destacable en la historia oral de los supervivientes de Torner. Esta época poco conocida de la historia de la musicología española exiliada sitúa en perspectiva la historiografía de la evolución de la disciplina en la segunda mitad del siglo XX. El trabajo de Torner en Londres arroja luz sobre la temporalidad del exilio y el papel que juegan la historicidad y la nostalgia (Asensio, 2022).

Torner se llevaría consigo manuscritos de sus trabajos y notas bibliográficas al salir de España, pero alguno de ellos se quedará en posesión de Higinio Anglés, personaje fundamental de esta época. Un sacerdote y musicólogo catalán que emergió como la principal figura de la musicología española a través de su cargo directivo en el Instituto de Musicología del CSIC y que, después que Torner no se adhiriera al nacional catolicismo, fue despreciado y boicoteado por los organizadores del tercer congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en 1936. El punto de no coincidencia (Asensio, 2002) era que para Anglés la música antigua española deriva de la música religiosa, mientras que Torner estableció teorías sobre la interrelación de la música antigua con la música y poesía popular. Sus prácticas revelan que el uso de fuentes y metodologías de investigación no podían ser más diferentes. Anglés se involucró en el nuevo Consejo Superior de Investigaciones Científicas que sucedería a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Esos materiales aparecidos tanto en Madrid como en Barcelona, según declaraciones de su propia hija Jovita Martínez Cué, fueron utilizados en varias ocasiones sin citar a su autor, Eduardo Martínez Torner.

Mientras, en España, terminada la Guerra Civil, los profesores del Conservatorio de Madrid fueron depurados, sancionados o destituidos definitivamente, Torner estaba entre estos y fue despojado de su cargo por decreto. La dictadura realizó mediante la depuración profesional su control sobre todos los ámbitos, especialmente en lo referente a la función formativa. Por ello se crearon comisiones específicas para informar sobre aspectos políticos, actitudes religiosas, las actuaciones públicas y profesionales de todo tipo de docentes (Zubillaga, 2009).

En el apartado docente cabe recordar que más de 61.000 maestros fueron depurados, sobre 16.000 represaliados o sancionados; de entre estos, 6.000 separados definitivamente del servicio y otros 3.000 apartados temporalmente (Morente, 1997).

El Conservatorio de Madrid fue una de las instituciones más castigadas con un balance de ocho profesores de música sancionados entre los que figuran Óscar Esplá, Julián Bautista o Eduardo Martínez Torner (Pérez Zalduondo, 2002). Así el Conservatorio de Madrid orientó en su última época una actividad enfocada políticamente y que había resistido al golpe militar (Contreras, 2009). Sobre las acusaciones encontramos denuncias por parte de sus propios compañeros: «La mayoría denunciaron la politización que experimentó el Conservatorio durante los años de guerra. En dichos formularios se acusaba a Óscar Esplá, Julián Bautista Cachaza y Eduardo Martínez Torner de transformar el Conservatorio en un antro marxista más de la ciudad de Madrid» (Zubillaga, 2009).

Además, a Torner se le había incoado un expediente debido a la militancia masónica realizado por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo, un hecho que cabe añadir al cese definitivo de su función mediante resolución del Ministerio de Educación Nacional, *Orden de 23 de marzo de 1942*:

«Vistos los expedientes de depuración instruidos por la Comisión Depuradora C) de las provincias que se indican, con arreglo al Decreto núm. 66, de 8 de noviembre de 1936, Ley de 10 de febrero de 1939 y Orden de 18 de marzo del mismo año; Examinados los expedientes, las propuesta de la Comisión Superior dictaminadora de expedientes de depuración y el informe de la Dirección General de Bellas Artes, Este Ministerio ha resuelto: 5º. Separar definitivamente del servicio a los señores siguientes: D. Eduardo Martínez Torner, Profesor del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid; D^a Julia Bautista Cachaza, ídem íd; D. Oscar Esplá, ídem íd.; D. Gumersindo Iglesias, ídem, íd; D. Lucio González Malpartida, ídem íd; D^a Herminia García Peñaranda, ídem íd» (*BOE 4 de mayo, núm. 124*).

La llegada de Torner a Londres no debió ser fácil para él. Un país extraño, con una lengua casi desconocida para él, sólo, separado de los suyos, de sus libros, de sus «papeles» y archivos y de varios trabajos listos para pasar a la imprenta en junio de 1936 (González Cobas, 2000b). A pesar de todo eso, Torner en Londres trabaja, estudia, investiga, publica y colabora en revistas especializadas, da clases en el *Instituto Español* y la Fundación «Luis Vives». Fue un calificado colaborador de la «BBC» y, por su autoridad y prestigio, tuvo un papel destacado y reconocido en la programación en lengua española de aquel Londres que hablaba por la «BBC» al mundo entero acerca de asuntos folklóricos¹⁵⁵. Dio clases en la Fundación «Canyn House» de literatura avanzada española. La última clase la dará el 3 de enero de 1955. Siguió contando como colaborador en el *Centro de Estudios Hispánicos* en la *Universidad de Syracuse* en New York como continuación del extinguido *Centro de Estudios Históricos de Madrid* y en su revista «*Symposium*» donde, en

¹⁵⁵ (A.M.G.C caja 2 documento 23)

palabras de Homero Serís, enseñó y publicó varios artículos y dos libros. Cabe recordar que hasta 1947 no pudo reunirse en Londres con su esposa y su hija Jovita.¹⁵⁶

Tenía 51 años de edad, llegaba a su destino definitivo un 3 de septiembre de 1939 «con lo puesto». Con grandes trabajos y estrecheces consiguió sobrevivir. Empieza aquí esta etapa en la que el alejamiento de las cuestiones musicológicas centrales resulta crucial para su identidad académica en el exilio (Asensio, 2022).

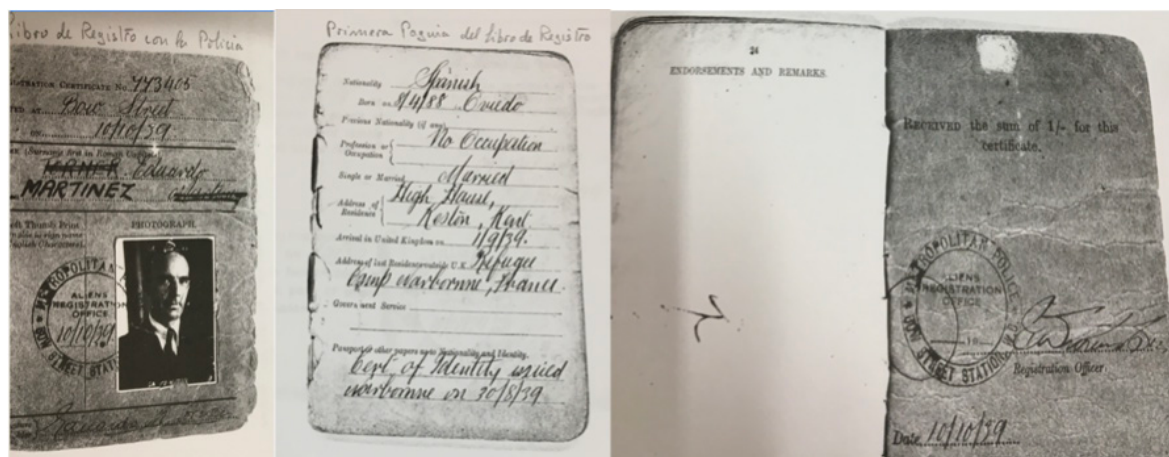


Figura 48: Libro de Registro de Torner a su llegada a Londres. Fuente: A.M.G.C.

El *Comité Nacional Británico Para Ayuda a Refugiados de España*, le hacía llegar un pequeño subsidio. Hasta el otoño de 1940 vivió con una humilde familia, de allí consiguió sacarlo Pablo de Azcárate, que lo llevó a su casa de Taplow, y que narra los hechos de la siguiente manera:

«En Londres vivió oscuramente con una modesta familia inglesa gracias al subsidio que le abonaba el Comité, hasta que en el otoño del año 1940 (el 16 de noviembre para ser preciso) y cuando los aviones alemanes llevaban ya varios meses bombardeando a Londres, me avisó el Comité que Torner se había negado a ser evacuado con la familia en la que vivía y se había quedado sólo en la casa medio en ruinas, en uno de los barrios de Londres más duramente castigados por los bombardeos» (Azcárate, 1971).

En estas condiciones, cuenta Azcárate, en qué situación encontró a Torner, y cómo lo debía estar pasando:

«La tarde del mismo 16 de noviembre (no olvidaré fácilmente la fecha) y tras muchas vueltas y revueltas entre las ruinas completamente desiertas del barrio, logré encontrar a Torner sólo y resignado a aceptar su suerte con la absoluta pasividad que le caracterizaba, en cuanto no se tratara de algo relacionado con su trabajo y sus preocupaciones intelectuales y artísticas. No sin esfuerzo logré convencerle de que viniera a mi casa de Taplow, y sin darle más tiempo que el indispensable para que recogiera algunos libros y sus manuscritos. Tomamos lo más rápidamente posible el camino a Taplow, porque corríamos el serio riesgo de que las sirenas anunciaran el

¹⁵⁶ (A.M.G.C caja 6 documentos 58, 158 y 246)

primer bombardeo nocturno de Londres, lo que hubiera obligado a pasar la noche en el refugio más próximo de los instalados en las estaciones del metro» (Azcárate, 1971).

Durante su estancia en el pequeño pueblo de Taplow una de sus obligaciones era realizar la guardia de noche y, si fuese necesario dar la alarma, también tenía un permiso de entrada al refugio en el *Metro de Chalk Farm* durante los bombardeos. En Taplow quedó instalado en casa familiar de Azcárate formando parte de su familia hasta el otoño de 1943, contribuyendo muy eficazmente con su conservación siempre interesante y su carácter bondadoso, comprensivo y optimista mantener en ella, contra viento y marea, un ambiente de confianza y una buena moral.

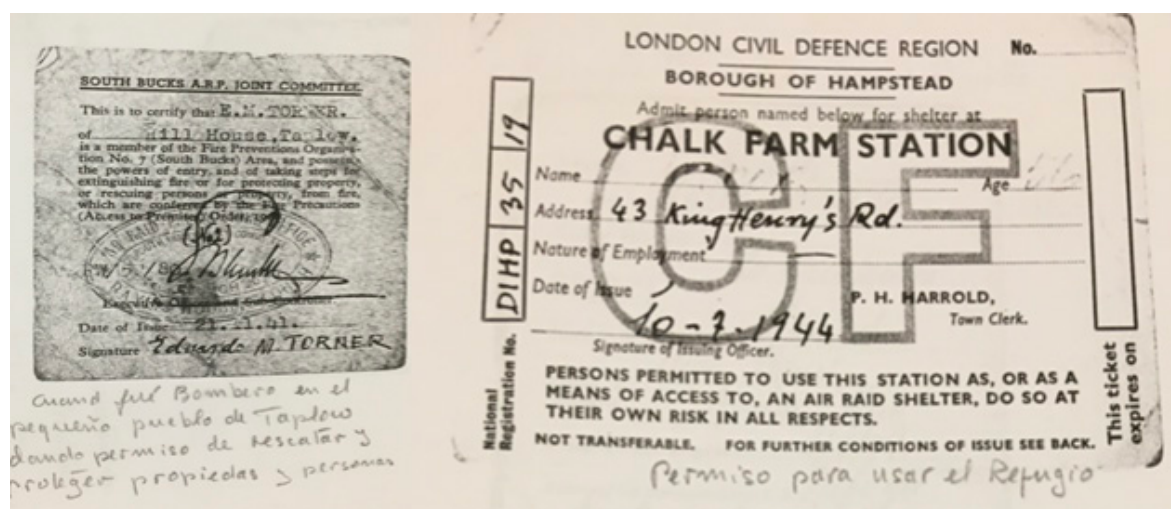


Figura 49: Documentación relativa a Torner en Taplow. Fuente: A.M.G.C.

Hacia finales de 1943, Torner inicia su vida en Londres, para instalarse en el 43 de King Road Henry 's de manera independiente:

«Creo recordar que la razón principal por la que de común acuerdo decidimos que Torner volviera a organizar una vida independiente en Londres (teniendo en cuenta además que la intensidad de los bombardeos alemanes, a fines de 1943, habían disminuido sensiblemente) fue la necesidad de poder disponer de materiales necesarios para terminar los tres libros que tenía comenzados durante su estancia en nuestra casa de Taplow, y que según la carta que me escribió el 28 de enero de 1946, eran los siguientes: “Estudio sobre música popular española”, “Metodología para la transcripción de la música popular” y “la onomatopeya y el oído idiomático español”. Para la realización de ese trabajo la “Fundación Juan Luis Vives”, le concedió una beca y a su término, en mayo de 1946, Torner, que ya había participado en las actividades del Instituto Español con varias conferencias y clases en sus cursos de vacaciones, ingresó en su equipo oficial dirigiendo las relativas al arte y muy especialmente la música tales como conciertos y recitales (Azcárate, 1971).

En esta segunda etapa del exilio todas sus aportaciones, artículos, ensayos, materiales pedagógicos y divulgativos evitan intencionalmente cualquier ideologización. Torner desarrollará su propio método para interpretar tablaturas de música antigua española en su

manuscrito «*Ritmo musical hispánica*» donde explica que la transcripción del ritmo debe estar informada por fuentes orales y escritas, ya que las tablaturas antiguas no lo hacen con precisión (Asensio, 2022).

Para reflejar el carácter de Torner y en homenaje a la memoria de la familia de Pablo de Azcárate reproducimos parte de la carta que le escribió el 25 de noviembre de 1945, en agradecimiento al periodo vivido junto a ellos:

«Querida familia: Tengo que empezar esta carta diciendo que admito todo cuánto Vdes. digan acerca de mi explicable insociabilidad; todo menos que me he olvidado de los grandes beneficios que debo a la generosidad de Vdes. Me conocieron suficientemente en los dos años y medio de convivencia y no les coge de nuevas este retraimiento patológico; pero lo de ahora sobrepasa todos los cálculos, no sólo por el tiempo transcurrido, sino principalmente, por la calidad moral del deber que no he cumplido. Esta idea es mi obsesión diaria y sin embargo dejo y dejo el tiempo pasar. A veces creo explicarme esta conducta achacándole a la poca importancia que debe tener el que yo sin importancia alguna, haga o no acto de presencia en la vida. Porque si no escribo no es por pereza, ya que paso el día escribiendo y haciendo cuentas con las vocales, los ritmos, etc. Tampoco es por apatía y por mucho menos por desinterés, porque ya ven que en estos momentos estoy haciendo esfuerzos por disculparme y hacerme perdonar. Menos puede decirse que sea «descuido de artista», pues entonces sería yo más grande que Beethoven y Velázquez juntos, pero, por lo que sea, lo cierto es que no sé conducirme como debo y que siempre estoy condenado a sufrir esta acusación de la conciencia. ¿Valdrá esta declaración de mea culpa para que Vdes. me perdonen? Estén seguros de que en 43 King Henry's Road, hay un casi anacoreta ansioso alcanzar de Vdes. esa gracia y dispuesto a rectificar su conducta. No duden del cordial, aunque silencioso afecto de Eduardo M. Torner» (Torner, 1945).

El mismo Pablo de Azcárate escribe en la *Revista Insula* (1971) sobre la fundación del Instituto Español en Londres, señalando el protagonismo de Esteban Salazar Chapela, que había sido Cónsul General de España en Glasgow durante la última parte de la guerra civil y a su término desempeñó con gran brillantez un lectorado de español en la Universidad de Cambridge. Al fundarse el Instituto Español, en 1944, se pensó inmediatamente en él como la persona más indicada entre los republicanos españoles refugiados en Inglaterra para ocupar el puesto de secretario general, demostrando así colaborar en la obra política y humanitaria de ayuda a los refugiados españoles, sobre todo en el campo de la educación y al desarrollo de las relaciones culturales entre España e Inglaterra:

«El Instituto Español de Londres se fundó el 20 de enero de 1944, bajo un Consejo de dirección presidido por el profesor Gilbert Murray, de la Universidad de Oxford, la más alta autoridad de la época en historia, literatura, y lengua griegas clásicas, y del que formaban parte el Profesor J.B. Trend, de la Universidad de Cambridge, Miss Isabel Henderson, de la Universidad de Oxford, Mr. Wilfrid Roberts y el Dr. Fletcher, miembros de la Cámara de los Comunes, Mr. Vernon Butler, escritor y como miembros españoles, Negrín, Méndez Aspe, Casares Quiroga, Salazar Chapela (secretario) y Pablo de Azcárate» (Azcárate, 1971).

Según la nota que aprobó su Consejo directivo en su primera sesión, celebrada el 20 de enero 1944:

«Las actividades del Instituto Español tendrán un carácter predominantemente cultural y artístico; unas, dirigidas por hacia los ingleses e inspiradas en el propósito de difundir en la sociedad inglesa un conocimiento más amplio y más profundo de los diversos aspectos de la vida española presente y pasada; y otras, dirigidas a los españoles y destinadas principalmente, aunque no exclusivamente, a asegurar o completar su cultura en materias de carácter específicamente nacional (historia, geografía, lengua, y literatura española), así como facilitar el conocimiento del inglés» (Azcárate, 1971).

A continuación describe el tipo de actividades desarrolladas por el Instituto:

«En el mes de enero de 1944 se organizaron las clases para españoles con 47 alumnos las generales (gramática, historia, geografía) y 33 las de inglés. Y en el otoño del mismo año se inauguraron las conferencias, con dos del profesor Arturo Duperier sobre “Geografía astronómica” y física de la tierra, otras dos del doctor Vázquez López sobre “Cajal y la Ciencia española” y “Miguel Servet y la circulación de la sangre”, cuatro de Esteban Salazar Chapela sobre “el Siglo de Oro”, y tres de Pablo Azcárate sobre “Historia del siglo XIX español” (Azcárate, 1971).

El Instituto Español de Londres tuvo una vida de seis años de existencia hasta que el 31 de diciembre de 1950 hubo de poner término a sus actividades por haberse agotado los recursos económicos de que dispuso para su creación y funcionamiento. Las conferencias se establecieron los viernes de cada semana, con una asistencia media de unos doscientos oyentes españoles e ingleses, cifra significativa si se tiene en cuenta que necesariamente las conferencias habían de celebrarse al final de la tarde antes de que empezaran los terribles bombardeos nocturnos que Londres fue víctima durante aquellos años:

«Los conferenciantes se clasificaban en tres grupos: representantes diplomáticos en Londres de países hispanoamericanos, hispanistas ingleses y españoles. Durante los años 1946 a 1950 se dieron en el Instituto 59 conferencias, de las cuales las correspondientes al otoño de 1947, consagradas a conmemorar el cuarto centenario de nacimiento de Cervantes, estuvieron a cargo de los profesores Entwistle, Ines Macdonald y Trend (de la Universidades de Oxford y Cambridge), de Eduardo Martínez Torner y de Pablo Azcárate. Las demás conferencias de aquel mismo curso de 1947 estuvieron a cargo del profesor Augusto Pi y Suñer (de paso en Londres), María Martínez Sierra sobre “Arte y milagro: el teatro y el cine” Antonio Espina “Cánovas, Alfonso XII y la regencia de doña María Cristina”, etc. En cuanto a los representantes diplomáticos hispanoamericanos, todos ellos, sin excepción, ocuparon por lo menos una vez la tribuna del Instituto. Y terminaremos estas breves Indicaciones sobre las conferencias con algo que podrá parecer baladí a quien no conozca la profunda significación que tienen los convencionalismos en la vida inglesa: todos los viernes el “Times” anunciaba las conferencias del Instituto español entre los actos científicos y culturales de la capital, lo que implicaba una especie de certificado de seriedad e importancia a favor del Instituto y de sus actividades» (Azcárate, 1971).

Las clases también experimentaron un muy apreciable desarrollo, no sólo por el aumento de sus alumnos, sino por la decisión de los departamentos de español de varias universidades inglesas (Oxford, Cambridge, Londres, Edimburgo, Sheffield, Belfast, etc.) de celebrar en el Instituto sus cursos de vacaciones para estudiantes de escuelas secundarias, una iniciativa sin precedentes en Inglaterra hasta entonces. Y para complementar, algunas de las actividades realizadas por el Instituto Español de Londres:

«Once conciertos y recitales organizados en 1946 a 1950 con una asistencia aproximadas 200 personas; tres exposiciones de pintura; la exposición del libro hispanoamericano para la cual se obtuvo la colaboración de 29 editoriales de la República Argentina, Chile, Méjico, Venezuela, etc. que enviaron 500 volúmenes; la creación de una biblioteca circulante que alcanzó en junio de 1946 la cifra de 1833 volúmenes y en mayo de 1950 había llegado a 2623, que tenía en circulación un promedio de 200 a 250 libros por semana, y en la que se instaló, a principios del año 1949, una librería dedicada exclusivamente a la venta de libros españoles (cosa que hasta entonces no existía en Londres) con una venta el mes de diciembre de 1950, de 320 libros, con un valor de 175 libras esterlinas; el convenio celebrado entre el Instituto y la gran casa editorial de Londres, George G. Garrap, con el objeto de hacer aparecer una serie de libros que se publicarían por dicha editorial, con el epígrafe: “*Publicaciones dirigidas por el Instituto Español de Londres*”, y con el ex-libris del Instituto; en fin, en el año 1949, los alumnos del Instituto representaron tres obras teatrales» (Azcarate, 1971).

Para la difusión de todas estas actividades se creó el Boletín del Instituto Español, a cargo de Salazar Chapela:

«La creación y publicación del Boletín del Instituto Español, destinado muy especialmente a dar cuenta de sus actividades, reproduciendo íntegras o en resumen las conferencias de los viernes, a parte de artículos originales, de un noticiario de carácter artístico y literarios y de una original sección, en la que bajo el título de “Traducción ejemplar”, se reproducen traducciones famosas de textos ingleses al español. El Boletín publicó doce números entre el mes de febrero de 1947 y el mes de octubre de 1950. En el mes de octubre de 1949, es decir un año antes de su desaparición, contaba el Boletín con 1233 suscriptores. (Azcarate, 1971).

Más adelante comenta quienes fueron sus mayores colaboradores, entre los que se encuentra Martínez Torner, entre otros:

«Entre sus colaboradores figuraban los profesores Entwistle, Trend, Walton y Pierce, de las Universidades de Oxford, Cambridge, Edimburgo y Sheffield; los «lectores»; Helen Grant, Inés McDonald y Janet H. Perry, de las Universidades de Cambridge y Londres; el profesor Augusto Pi y Suñer; el doctor Pedro Salinas, de la Universidad John Hopkins de Baltimore; Ángel del Río, de la Columbian University de Nueva York; doctor Enrique Vázquez López; los escritores: Antonio Espina, Antonio Ramos Oliveira, Luis Cernuda, Esteban Salazar Chapela, María Martínez Sierra, José García Lora, Eduardo Martínez Torner, el coronel de Estado Mayor Federico de la Iglesia, Alfonso Reyes, el profesor Ricardo Latchamn, de la Universidad de Santiago de Chile, don Andrés Rodríguez Azpurúa, embajador de Venezuela, etc.» (Azcarate, 1971).



Figura 50: *Un grupo de profesores y alumnos del Instituto Español en el que se encuentra Torner, a la izquierda en la primera fila. Fuente: A.M.G.C.*

Torner es consciente en esta tercera época de intentos de establecer un nuevo comienzo, así como de la necesidad de retomar su obra anterior para rescatar sus ideas del olvido. Durante sus últimos años siguió realizando conferencias, artículos, reseñas de conciertos y libros, en el *Boletín del Instituto Español* de Londres hasta 1950. A partir de aquí colaboró con el *Third Program de la BBC* una de las principales fuerzas culturales e intelectuales de Gran Bretaña. Torner participó y fue el responsable de un programa semanal dedicado a la cultura española y que daba a conocer el folclore español (Asensio, 2022). En dos ocasiones la radio británica (BBC) en sus emisiones españolas, hizo mención del *Boletín del Instituto Español*. El 24 de abril de 1947 decía lo siguiente:

«Acaba de publicarse el primer número del Boletín del Instituto Español. En él se recogen artículos del maestro Martínez Torner sobre Manuel de Falla y resúmenes de las conferencias pronunciadas en el curso del invierno por Don Antonio Espina, doña María Martínez Sierra, don Luis Cernuda y el embajador de Venezuela en Gran Bretaña, señor Rodríguez Azpurúa entre otros. El Boletín refleja las actividades del Instituto Español y registrará todos los actos relacionados con la cultura española que tengan lugar en Gran Bretaña» (BBC, 1947).

Y el primero de abril de 1950, una emisión de carácter general sobre el interés que existía en Inglaterra por las manifestaciones del arte y la cultura de países extranjeros, contenía los párrafos siguientes:

«Se trata del Boletín del Instituto Español. Como ya va indicado en su título, esta publicación es una consecuencia de las labores del Instituto Español que se dedica con gran celo a difundir la cultura hispánica en Gran Bretaña. Es dito que en sus páginas se reproducen preferentemente las conferencias que se han dado en dicho Centro; pero además tiene el Boletín otras secciones propias que contribuyen a realizar su interés...En resumen: tan solo nos resta consignar el dato

significativo de que esta Revista cuenta con más de 1.200 suscriptores en estas Islas, que para una publicación enteramente en español constituye una circulación elevada. Y añadiremos que en ella se enaltecen y difunden nuestra cultura durante los y nuestro arte con tal ecuanimidad y corrección, que únicamente puede merecer elogio» (BBC, 1950).

Una de las personas que más y mejor trató a Torner en Londres fue el conocido escritor y novelista Esteban Salazar Chapela. Nos habla de su asturianismo, de su amor a Asturias y de su orgullo de ser español y no haberse planteado nunca tener otro pasaporte que no fuera el de España.¹⁵⁷ En su obra *Perico en Londres* (1947) reeditada en 2019, encontramos una serie de personajes de carne y hueso, todos ellos emigrados o exiliados, que habían salido de España como consecuencia de nuestra guerra civil.

Salazar Chapela hace un retrato inconfundible de Torner (en la novela aparece con el nombre de «Forner») y cuenta su intervención en una tertulia con otros distinguidos exiliados, reuniones que mantenían estos españoles en Londres. La intervención de «Forner» en esta tertulia fue, precisamente, la que abrió el debate más movido. La tesis que Torner fue expuesta con más o menos estas palabras: «Un domingo, en esa reunión estaba el maestro Forner perteneciente al Centro de Estudios Históricos, renombrado folklorista, hombre de unos 50 años, de perfil de pájaro oscuro, muy silencioso siempre, que se restregaba a veces las manos como si se las estuviera lavando» (Salazar Chapela, 2019, p. 279). El detalle de restregarse las manos como si se las estuviera lavando, lo había heredado su hijo Eduardo Martínez Cué. El mismo, contestando a la curiosidad del mismo Modesto González Cobas le dijo que eso de frotarse las manos lo hacía siempre su padre. Más tarde continúa narrando de lo que hablaban y discutían en aquellas reuniones: «en esa reunión dominguera, se hablaba y discutía de lo siempre: España, la cultura de dentro y de fuera de España, los problemas del exilio, la República española y sus políticos, etc. Aquel domingo, «Forner» se lavó las manos con más precipitación que la acostumbrada; parecía sentir con la cabeza; su aire era como si los presentes estuvieran hablando desde muy lejos y él prestara a todo ello un oído atentísimo, pero él estaba sin abrir el pico, desde que saludara al entrar» (Salazar Chapela, 2019, p. 280).

De pronto intervino con una observación. Salazar Chapela recoge la intervención de Torner de esta manera: «Si el talento político español fuera sólo de izquierdas, no habría parecido la República» (Salazar Chapela, 2019, p. 289). Esta frase causó malentendidos y discusiones, debiendo aclararlo mejor y expresándose a continuación con mayor claridad:

«¿Habría perecido la República si antes de la guerra, desde el 31 que se proclama hasta el 36 que se sublevar los fascistas se hubiera realizado una reforma a fondo y colocado el régimen en una pose firme y sólida? ¿Qué decían los amigos de la tímida reforma agraria? ¿Qué de la vida la intemperie que llevaba el régimen: sin ejército republicano, sin policía republicana, sin diplomacia republicana; sin prensa ni propaganda siquiera republicana? Es decir, se había dado

¹⁵⁷ (A.M.G.C caja 6 documento 246)

el caso de que una república aplastantemente popular, con una mayoría abrumadora desde su advenimiento, había sido entregada, no por traición, también era verdad, si no por torpeza, por falta de acometividad y mano firme, en las garras de sus enemigos, que además se podían contar con por los dedos. ¡Qué insensatez!» (Salazar Chapela, 2019, p. 290).

Comenta Salazar Chapela que Torner no veía talento político en los líderes de las izquierdas: Azaña, Largo Caballero, Prieto... Veía, eso sí, un instinto popular genial en cómo el pueblo había demostrado resistencia a la sublevación, y termina: «...tan demoledores de la República fueron los años Azaña con los socialistas como los años de los católicos con los héroes del estraperlo» (Salazar Chapela, 2019, p. 291). El debate estaba servido. Le replicaron todos los contertulios. Torner sonreía y ya no volvió a hablar: «Esa es otra cuestión – dijo Filomeno, pasándose en seguida con armas y bagajes al lado del maestro – Ahí no le discuto. La República fue muy tonta» (Salazar Chapela, 2019, p. 291). El maestro Torner («Forner»), el gran folklorista del Centro de Estudios Históricos, contestó lapidariamente: «La pobre fue tonta de nacimiento – y callose mientras se lavaba las manos. Quizás no hablaría más hasta el momento de despedirse. Pero sus afirmaciones fueron seguidas de un reguero de discusiones» (Salazar Chapela, 2019, p. 291).

Decíamos nosotros anteriormente, que Torner era un republicano nato. Lo recogido por Salazar Chapela nos lo confirma plenamente. Torner se duele del naufragio de la República y explicó en esta reunión dominguera sus razones. Mas, sobre su republicanismo, añade que el maestro «Forner» firmó con otros distinguidos españoles emigrados: profesores de Universidad, diplomáticos, etc. la constitución de la *Unión de la Emigración Republicana Española en Gran Bretaña* (Salazar Chapela, 2019, p. 356). Buscaron un local, una casa en Chelsea, que hubo que reparar bastante y una vez terminadas las obras se anuncia un ciclo de conferencias: «La primera la dio Torner, que disertó con su habitual amenidad y su erudición fascinante sobre el Folklore Musical Español de los Siglos XIV, XV y XVI. Los ejemplos fueron cantados por las sopranos españolas Isabelita Alonso y Marina de Gabarain» (Salazar Chapela, 2019, p. 361).

En este sentido, estamos de acuerdo con J. L. Aranguren en «*La evolución espiritual de los españoles en la emigración*» cuando afirma:

«Los exiliados han vivido escindidos entre el recuerdo, el regreso imposible y la adaptación a las nuevas circunstancias. Es un no poder vivir plenamente ni allí, en el destierro, ni aquí, en la patria. Allí saben que ellos no pueden echar raíces. Todos los exilios tienen carácter negativo, arrancan al hombre de su suelo para zarandearlo por el mundo, desligarle de los suyos y sumergirle en una circunstancia dentro de la cual continuará siendo, para siempre, un extraño un desarraigado» (Aranguren, 1953).

En opinión de Modesto González Cobas, Torner fue un republicano convencido, un republicano puro, idealista, liberal como todos los intelectuales, pero un republicano de la mejor ley: «Yo no conozco ninguna intervención política suya ni he visto nunca ninguna reseña en la que se destacara esta actividad. Los cargos ocupados por él en España todos estuvieron relacionados

con su vocación de investigador del folclore musical de España, de la música histórica, de la composición musical» (González Cobas, 1999).

Según nos habla Modesto González Cobas sobre el destino de Torner: «fue una víctima más de aquella tremenda diáspora movilizada por la guerra civil (1936-1939) que alejó de España, algunos para siempre, a tantos compatriotas, humildes y anónimos, unos; otros con nombres y apellidos de prestigio o que llegaron a tenerlo, reconocido, en el mundo de la cultura, del arte, de la investigación...» (González Cobas, 1999). Con razón había dicho su amigo filólogo y bibliotecario, Lorenzo Rodríguez Castellano, que Torner:

«No era feliz en Londres, y no ya por aquello de que el pan del exilio sea siempre amargo, sino porque su temperamento generoso, en muchos aspectos quijotesco, no armonizaba bien con el frío utilitarismo inglés. En alguna ocasión descubrí a Torner como un hombre tímido e indeciso, espíritu muy sensible, romántico y quijotesco, proclive a nutrirse con la melancolía y la soledad, viviendo a su manera el hoy y soñando con un mañana que nunca llega. Asturiano y «carbayón» de buena ley sentía nostalgia de Asturias y le tiraba Oviedo. A Torner — llegué a escribir también había que haberlo traído incluso sin consultarle». (Rodríguez Castellano, 1955).

En el archivo de Modesto González Cobas hay constancia de actividades culturales y artísticas realizadas en Londres. En 1946 la Fundación «Luis Vives» publicó «*El ritmo interno en el verso de romance*» y ven la luz «*Canciones inéditas de los Siglos XV y XVI*» y «*Dos fandangos*», transcripción de códigos originales: 1. La gaita asturiana y 2. La flauta leonesa. Salazar Chapela comenta los dos libros publicados por Torner en estos años londinenses: el «*Cancionero musical español*» (1947a) editado por Harrap, obra que llegó a figurar en todas las escuelas inglesas donde se enseñaba español y «*Ensayos sobre estilística literaria española*», editados en Oxford por Gili en 1953.

Entre 1945 y 1950 Torner publica en la revista *Symposium* una serie de siete escritos con el título: «*Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna*». La revista *Symposium* la editaba el Departamento de Lenguas Románicas y el Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Syracuse, de New York. Esta importante publicación lleva una dedicatoria especial: «*Para mi mujer y mis hijos. En ausencia larga y lejana ocasionada por la guerra*». Este trabajo lo había comenzado en España hacía años y lo terminó en Londres bajo las indicaciones del «*Juan Luis Vives Scholarship Trust*»¹⁵⁸.

Aclaremos que paralelamente a índice literario había ido formando otro musical, que esperaba poder publicar en breve pero que no pudo acabar. El archivo de Modesto González Cobas posee el ejemplar con las correcciones y ampliaciones, que conoceríamos bastantes años más tarde como «*Lírica Hispánica*» que representa más del doble de temas incluyendo además de lo español, lo portugués, lo hispanoamericano y lo sefardí.

¹⁵⁸ (A.M.G.C caja 2 documento 43)

En 1952 conoce y colabora con el etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax en la BBC, el cual venía de España y había recogido canciones de la música popular española. Torner se convierte asimismo en colaborador de la Biblioteca Mundial de Música Folk y Primitiva de Columbia de Lomax.

Como se recordará esta «*Lírica Hispánica, Relaciones entre lo popular y lo culto*» lo editaría Castalia en 1966, con prólogo de Homero Serís. La viuda de Torner por derechos de autor recibió 50 ejemplares de esta obra.

En el número especial de la revista «Residencia», publicado en México en 1963, para conmemorar el cincuentenario de la Residencia de Estudiantes de Madrid, figura un artículo del profesor de la Universidad de Syracuse, Homero Serís sobre Eduardo M. Torner. A este propósito Torner decía lo siguiente en su carta de 28 de enero de 1946:

«Le adjunto la última carta recibida de la Syracuse University, en la cual me dice el Profesor Serís que esperan «con ansiedad» mi nuevo libro sobre Metodología para la transcripción de la música popular, solicitado por ello a fin de orientar técnicamente a los folcloristas hispanoamericanos. Este nuevo manuscrito lo tiene en su poder hace ya algún tiempo el Prof. Entwistle y su envío a América está pendiente de la redacción definitiva de las últimas páginas... Creía yo, hace meses, que la publicación de esta universidad de mi libro anterior (estudios sobre la poesía popular española, anunciado para sacarlo a la luz después del de Navarro Tomás, coincidiría con la terminación de mi beca y que ello me proporcionar ingresos para seguir viviendo; pero se conoce que estos calamitosos tiempos no permiten a ese Centro moverse con la rapidez deseada»¹⁵⁹ (Torner, 1946).

También compuso obras para piano e inspiradas pinceladas musicales en las emisiones radiadas de varias obras de Lorca, como Yerma, La casa de Bernarda Alba, Bodas de Sangre, etc. Juan del Encina y otros: En la representación de «El Burlador de Sevilla» en Kings Collage (Universidad de Londres) Torner preparó asimismo las bellas canciones que eran propias de la obra.¹⁶⁰ En 1947 verían a la luz «Cuatro danzas españolas de la época de Cervantes editadas en Londres con el patrocinio de D. Carlos Prieto, viejo amigo y paisano Torner. Fueron estrenadas en Londres por la pianista uruguaya Mercedes Olivera, colaboradora de Torner.¹⁶¹

13.1. LOS GUIONES RADIOFÓNICOS DE TORNER EN LA BBC DE LONDRES

Como colaborador fijo de la BBC tuvo a su cargo el espacio «*Spanish Programme*» de 45 minutos semanales de contenido folklórico. Aquí desarrolla una serie interesantísima de charlas sobre la música popular desde la Edad Media hasta nuestros días. Los jueves explicaba literatura en las llamadas «*Charlas del Oyente*». Interviene además en el «*Three programme*», que era el espacio de más altura de dicha emisora.

¹⁵⁹(A.M.G.C Caja 6 documentos 44, 77, 223 y 321)

¹⁶⁰ (A.M.G.C caja 6 documentos 58,158, 275 y 325)

¹⁶¹ (A.M.G.C caja 1, documento 1)

Durante unos 15 años Torner hablará una o dos veces por semana para comunicar sobre la riqueza de nuestro folclore. Hablaba los lunes o jueves, en programas con temática de música y canciones, poesía y tradiciones. Los comentarios que realizaba eran magistrales. Torner sentaba cátedra en las ondas de la mejor «condición española». Puede hablarse de que hay un antes y un después de Torner en la investigación folclórica musical española¹⁶².

Entre los numerosos programas radiofónicos de contenido folklórico musical de Torner emitidos durante años por la «BBC», algunos están íntegramente relacionados con diversas regiones españolas. Como curiosidad, Torner hizo para dicha emisora unas adaptaciones como, por ejemplo, la de «*Bodas de Sangre*», versión inglesa de George Leeson, textual consultant Rafael Nadal (amigo y colaborador) y música compuesta por Eduardo Martínez Torner en programa que se emitió el 16 de mayo de 1949. También adaptó otras obras de Lorca como «*La Casa de Bernarda Alba*», «*Yerma*» o la «*Égloga a la Noche de Navidad*» de Juan del Encina, producida por Jorge Marín (seudónimo del catalán José Manyé) emitida el 25 de diciembre de 1951.

Cabe recordar que la noticia del fallecimiento del profesor Torner la dio la emisora londinense dedicándoles un programa de media hora de duración. El último programa de Torner y tal vez la última página suya escrita para la «BBC», se titulaba «*Curiosidad literaria*» se emitió el lunes 21 de marzo de 1955; es decir, un mes y cuatro días después de su muerte. Una colaboración expresamente para «Galician programme», sobre un romance de Lope de Vega en que «alternan, par a par, términos gallegos y castellanos, encontrados en un código autógrafo que poseía Don Agustín Durán». Es el Romance de «*Roldán y Salanzuca*», que imita la forma de los caballerescos y relata el encuentro de estos amantes, separados un tiempo por haber sido Galanzuca cautivada por los moros «*ribereñas de la mar*»¹⁶³

En la presentación de «*Galician Programme*» N° 73 la voz del locutor anuncia: «Pouco antes da súa inesperada morte, o Maestro Eduardo Martínez Torner, que coñecía e amaba a Galiza, escribiu eisoresamenre para este Programa, un traballo titulado «*Curiosidad literaria*», cúa lectura van a escoitar. Inste traballo di así» (BBC, 1955).

La BBC propuso que volviera a España a reanudar la recopilación del folclore, Torner no se decidió a aceptar porque sabía que, metiéndose en harina, ya tendría faena para meses y meses, los residentes Inglaterra no podían estar más de tres meses, él vivía allí de su trabajo. Por eso, finalmente la BBC envió a un joven investigador... Pero es de suponer, por otra parte, que pensara volver más tarde cuando se jubilara y pudiera así, ya con plena libertad poner a punto todo el caudal de sus conocimientos.¹⁶⁴

¹⁶² (A.M.G.C caja 6 documento 281)

¹⁶³ (A.M.G.C caja 6 documentos 23 y 67)

¹⁶⁴ (A.M.G.C caja 2 documento 41, Caja 7, documento 23)

Siendo así es fácil imaginarse, por ejemplo, su intensa emoción cuando recibió en la «BBC» la visita del *Coro Santiaguín*¹⁶⁵, a su regreso de competir en Llangollen. El Coro Santiaguín grabó allí unas canciones de su repertorio, canciones que luego empleó Torner para ilustrar programas suyos. Estos fueron los temas: 2 asturianos («*No te peines*» y «*A la mar*») 2 vascos («*Maite*» de Sorozabal y «*El adiso de Iparraguirre*» de Benedito) una canción catalana («*Juventud*» de Lluís Millet).

Los siguientes programas están en el Archivo de Modesto González y están transcritos en el anexo:

- «*Spanish Folk Music*» BBC R.P. Library N°1 Introduced by Dr. E. Martínez Torner
- «*Aspectos del Cancionero español*», 24 noviembre de 1947.
- «*Aspectos del Cancionero Español II*», 22 diciembre 1947.
- «*Cantos de Mayo*», mayo 1948
- Programa BBC «*sobre la música popular*»
- «*Luís de Narváez*» en la BBC de Londres por el profesor Eduardo Martínez Torner
- «*El cancionero Salmantino*», 15 mayo 1949.
- «*Poetas Asturianos*», Programa N° 57, el 14 de agosto de 1950.
- «Una Misa Asturiana», en junio de 1953.
- «Cantos de boda en Asturias», el 14 junio de 1954.

13.2. TRABAJO DE DIVULGACIÓN EN LONDRES

Tabla 2: Conferencias de Torner en Londres 1941-1955¹⁶⁶

Fuente: Elaboración propia

Fecha	Título
6/1/1941	«Festividad de los Reyes Magos» Auto de los Reyes Magos. Manuscritos de la Catedral de Toledo. 146 versos divididos en 5 escenas
Navidad, 1941	«Antología de Villancicos» (con ejemplos de Santa Teresa de Jesús, Lope de Vega, Luís de Góngora y Gil Vicente)
24/10/1947	«La música española en la época de Cervantes»
1/12/1947	«La canción popular en Ávila» (para el programa regional)
4/4/1948	«La música popular en Murcia» (para el programa regional)
30/5/1948	«La figura musical de Albéniz», análisis de obra y sus fuentes, referencias a Falla
7/6/1958	«La música de la malagueña» (para el programa regional)

¹⁶⁵ Coro de Langreo, Asturias

¹⁶⁶ (A.M.G.C caja 2 documento 186)

Fecha	Título
2/8/1948	«Unidad y variedad del cancionero español» raíces folklóricas comunes en temas literarios, formas y ritmos de las melodías frente al conjunto europeo.
9/8/1948	«¿Es gitano el Cante jondo?» análisis de aspectos tonal y rítmico de la música andaluza antes de que el pueblo gitano apareciese en España.
15/9/1948	«El misterio de Elche» supervivencia del primitivo drama lírico religioso.
20/09/1948	«Cante jondo y cante flamenco» análisis de las interpretaciones de uno y del otro.
20/1/1949	«Joaquín Turina» A propósito de su fallecimiento y sobre un comentario que le dedica <i>The Times</i> .
13/3/1949	«La Dueña» de Roberto Gerhard juicio sobre esta época y su relación con la música española
21/3/1949	«Las fallas de Valencia» (para el programa regional)
16/5/1949	«San Isidro» (para el programa regional) dedicado a Madrid.
Agosto 1949	«Murcia» (para el programa regional)
Agosto 1949	«Lírica antigua castellana de los siglos XV y XVI» escoge temas publicados solamente por Juan Vázquez
28/9/1949	«Tomás Luis de Victoria» lección magistral en torno a esta personalidad
14/10/1949	«La adivinanza»
31/10/1949	«El cuento popular en Andalucía»
29/11/1949	«Refranero castellano»
24/12/1949	«Representación del Nacimiento de Nuestro señor de Gómez Manrique»
6/1/1950	«Los Reyes Magos»
30/1/1950	«Burgos» (para el programa regional)
4/2/1950	«La música en Inglaterra en la primera mitad de siglo» maestro Elgar «maestro indiscutible»
27/2/1950	«La música madrileña» (para el programa regional)
4/3/1950	«Don Quijote en Inglaterra» estreno Ballet «Don Quijote» Roberto Gerhard compositor catalán
22/5/1950 10/6/1950	«Danzas Valencianas» (para el programa regional)
13/7/1950	«El Romancero castellano en Inglaterra» (para el programa regional)
18/9/1950	«Luís Milán Valencia» (para el programa regional)
11/12/1950	«Andalucía» (para el programa regional)
26/12/1950	«Música española en Inglaterra durante 1950» representaciones de «Don Quijote», «El Destino» De Manuel Lazareno, los conciertos de Victoria de los Ángeles, Andrés Segovia, Concepción Badía, actuación de Victoria de los Ángeles, Andrés Segovia

Fecha	Título
19/2/1951 26/2/1951 19/3/1951	«La poesía popular castellana» recalca la importancia que es la existencia del préstamo constante de temas y formas tanto por parte del pueblo a los poetas cultos como estos al pueblo que da a la poesía lírica española «ese sabor de honda y vieja nacionalidad» con mayor constancia que en otros países europeos.
14/5/1951	«Fiestas de canonización de San Isidro» sirve de guía Lope de Vega
27/5/1951	«Centenario del nacimiento de Chapí» repertorio de zarzuelas que refleja con gracia y garbo las costumbres y sentimientos del pueblo.
11/8/1951	«La música de Granados» en el 83 aniversario de su nacimiento, su música es esencialmente española, pero no folklórica» su obra no ofrece la pasión de Falla, ni Albéniz el jondo y el flamenco es más humilde, pero representa ese tercer estilo frente a Albéniz y Falla
22/10/1951	«El folklorista Kurt Schindler» recuerdo de su obra y personalidad
29/9/1951	«El músico Yradier» «Figuras curiosas de la música española» ante la invasión italiana
6/10/1951	«Iparaguirre» creador del zortzico moderno
13/10/1951	«El compositor español Pep Ventura» humilde danza campestre fue transformándose en danza más ciudadana y social que puede ofrecer España
14/4/1952	«La poesía popular en Castilla» (para el programa regional)
16/6/1952	«El carácter diferencial gallego en la prosa de Valle Inclán» establece identidad entre ritmo de muñeira, medidas, acentos y trozos leídos.
24/9/1952	«Entre mis libros» recuerda «Hamlet» de Shakespeare y «Oliver Twist» de Dickens
9/11/1952	«Málaga» (para el programa regional)
Dic. 1952	«La costumbre de silbar en Inglaterra»
17/10/1953	«Antología de la poesía española por Janet Perry» abarca desde las cancioncillas mozárabes de siglo XII hasta Juan Ramón Jiménez a Manuel Altolaguirre
20/2/1954	«La música española en el tercer programa de la BBC» integrada en el plan general de la «herencia de España» que dentro la emisora abarca la música española de todos los tiempos y sirve para hacer un análisis
29/5/1954	«Igor Stravinski homenaje» traído por la Real Sociedad Filarmónica en el festival Hall.
16/6/1954	«Cantos de boda en Asturias» del concejo de Quirós
15/11/1954 29/11/1954 13/12/54	Música popular española en el archivo de la BBC. Charla sobre música Baleares, Vascongadas, y otra de Aragón comparándola con cantos castellanos y con letras maragatas.
	«Una misa asturiana: El Benedictus» colectada en el concejo de Quirós
	«Música y poesía en Soria» conocimiento de la zona y viaje con Kurt Schindler Ampliada con «viaje a Medinaceli y un proyecto de curso para extranjeros sobre música y poesías españolas
	San Isidro, patrón de Madrid» exposición historiográfica sobre el tema.

Fecha	Título
	«La sardana» exposición amplia al margen de aquella monografía sobre el sardinista Pep Ventura
	«La danza en Castilla en el S.XVII se ocupa de las danzas populares y las cortesanas y sus conexiones y penetraciones en Europa. En una segunda charla hace un breve análisis del Romancero castellano.
	«Luis de Narváez» amplía información sobre los vihuelistas españoles del siglo XVI después de su «Delphin de la música»
	«Zamora» (para el programa regional)
	«Galicia» (para el programa regional) conoce perfectamente el tema después de su «Cancionero gallego» con Bal y Gay
	«Aragón (para el programa regional) antológico sobre la Jota.
	«Villancicos gallegos»
	«Villancicos» muestras de varias regiones
	«Andalucía» dos conferencias. Resumen de lo expuesto en su «la canción tradicional española

CAPÍTULO 14

LA MUERTE DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER Y SU REPERCUSIÓN

14. LA MUERTE DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER Y SU REPERCUSIÓN

La muerte cogió por sorpresa a Torner el 17 de febrero de 1955. Cabe recordar que todavía el 3 de enero de 1955 impartió en Londres un ciclo de 6 conferencias sobre *folklore español* y preparaba otro sobre los *instrumentos típicos españoles*. También sorprenderá saber que el 21 de marzo de 1955, la BBC de Londres emitió para el programa en lengua gallega un trabajo especial de Torner titulado «*Curiosidad literaria*», sobre un tema de romance gallego. Hacía más de un mes que había fallecido Torner, pero se emitió en la fecha programada. La noticia de su muerte pasó casi desapercibida en Asturias. A pesar de su constante trabajo, Torner apenas tenía recursos para subsistir en Londres. Numerosos proyectos y calamidades que finalizan la gélida noche londinense y recién nacido el día 17 de febrero de 1955, en un Hospital de la Beneficencia Inglesa, hecho dramático frecuentemente ignorado¹⁶⁷. Sabemos por su familia de sus proyectos continuados de regresar a España, concretamente a Oviedo, donde incluso se había hablado de una cátedra en el Conservatorio de Oviedo. Lorenzo Rodríguez Castellano, a propósito de su muerte, escribió en el Boletín del Instituto de Estudios Asturianos (IDEA), aclarando que no era necesario una biografía de Torner como distinguido ovetense: «Nos interesa únicamente dejar constancia de nuestro dolor y adherirnos al sentimiento de pésame de la provincia por su separación definitiva, con él ha perdido Asturias a uno de sus hijos más ilustres y España al mayor musicólogo contemporáneo» (Rodríguez Castellano, 1955).



Figura 51: Esquela publicada en *La Nueva España* de Eduardo Martínez Torner, 18 febrero 1955, p. 12. Fuente: Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España.

¹⁶⁷ (A.M.G.C Caja 6, documento 246 y Caja 2 documento 46)

Así, nos cuenta la última época de Martínez Torner su amigo Lorenzo Rodríguez Castellano, quien estuvo con él en Londres unos meses antes de morir:

«Apenas han transcurrido cinco meses desde que estuve con él en Londres, y no podré olvidar como sus ojos vivaces relampagueaban de emoción al hablar de Asturias y al cambiar con él impresiones las posibilidades de su retorno a la patria. Porque Torner no era feliz en Londres, y no por aquello de que el pan del exilio sea siempre amargo, sino porque su temperamento generoso, en muchos aspectos quijotesco, no armonizaban bien con el frío utilitarismo inglés» (Rodríguez Castellano, 1955).

Sobre el trabajo que estaba realizando y sus planes a corto-medio plazo, escribe lo siguiente:

«Varias obras tenía el profesor Torner, si se realizaba el sueño dorado de encontrarse otra vez en Oviedo. Entre otras deseaba publicar una nueva edición del *“Cancionero popular asturiano”*; un *“Estudio histórico de las danzas y bailes de la provincia, y la historia de la lírica tradicional en Asturias”*. Sospechamos que ya tenía muchos materiales reunidos para estas obras; si es así, confiamos que el Instituto de Estudios Asturianos (IDEA) sabrá llegar a un acuerdo con sus familiares para editarlas con decoro en Asturias. Este sería el mejor homenaje que una institución cultural asturiana puede tributar a un hijo preclaro de la provincia y a la vez el mejor monumento a su memoria»¹⁶⁸ (Rodríguez Castellano, 1955).

José Fernández Buelta, en el diario *«La Nueva España»* de Oviedo escribía el 29 febrero de 1955 lo siguiente:

«La personalidad del ilustre folclorista y musicólogo, don Eduardo Martínez Torner, era suficientemente acusada para que hoy haya circulado la noticia de su fallecimiento por las emisoras de todo el mundo, y es seguro que el mundo artístico no quedará indiferente, porque la labor de Torner como musicólogo, folclorista, investigador y compositor con ser mucha, toda ella fue de la mayor categoría por lo honrada y concienzuda. Aseguramos, sin temor a producir ni el menor gesto dubitativo, que Eduardo Martínez Torner fue el mejor y más fecundo colaborador del sabio español, don Ramón Menéndez Pidal, a quien, sin duda, puede extenderse el pésame que desde estas columnas damos a los hermanos del finado artista» (Fernández Buelta 1955).

Fernández Buelta prosigue esta necrológica realizando un pequeño recorrido sobre las cuestiones en las que hasta fecha de su muerte había ido trabajando:

«A pesar de lo mucho que trabajó al lado de Don Ramón Menéndez Pidal para ofrecerle materiales para la ingente obra del sabio director de la Real Academia sobre todo en el campo de la lírica y, en consecuencia, del Romancero. No se limitó, empero, a Eduardo Torner, a la compilación de la lírica popular y a darle arquitectura arqueológica, convirtiéndose en el más preciso documento lírico de Asturias. Enamorado de la polifonía en las masas corales ha compuesto un buen número de canciones para varias voces. Inéditas deja Torner muchas obras: varios cuartetos y muchas transcripciones de música religiosa, entre ellas la *“Misa de Quirós”* que constituye un magnífico fondo para el *«Oratorio Asturiano»* (Fernández Buelta 1955).

¹⁶⁸ (A.M.G.C Caja 2, documentos 79 y 152; Caja 6, documento 30)

Finalmente habla de Jovita Cué, su mujer y de Eduardo Martínez Cué hijo de ambos que ya se había trasladado de Oviedo a Madrid hacía unos años:

«Su viuda, Doña Jovita Cué, también ovetense, recibirá sin duda expresiones de pésame y, entre ellas, deseamos que vaya la nuestra, que hacemos extensiva a su hijo Eduardo, residente en Madrid desde hace varios años; y es de esperar que reciban el consuelo de que les sea ofrecido el concurso de algún organismo o de cultura de Asturias para que pueda ser salvado, editándolo cuanto guarden de la producción científico- artístico del finado» (Fernández Buelta 1955).

En el Archivo de Modesto González Cobas, hay un documento de la BBC fechado el 21 de marzo de 1955 sobre el fallecimiento de Torner con el testimonio de varios oyentes que quisieron darle a la familia un sentido pésame¹⁶⁹.

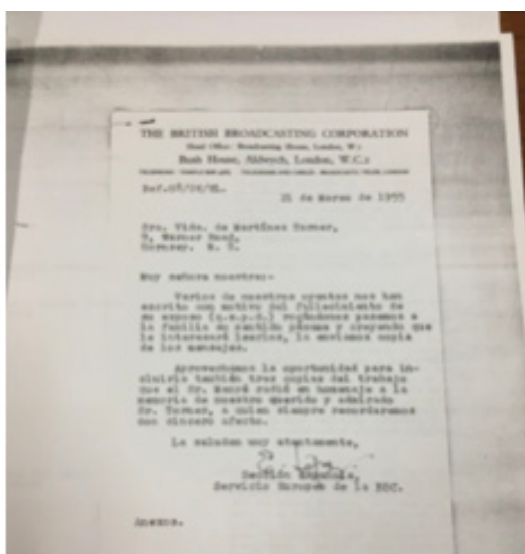


Figura 52: Documento «BBC» Varios oyentes dan pésame a la familia de Martínez Torner.
Fuente: AMGC

Algunos de estos oyentes escribieron los siguientes mensajes de pésame, algunos de los cuales pasamos a transcribir a continuación, como, por ejemplo, el de Isaac Alonso Sacristán (Valladolid) el cuál dice: «Sentimos muy sinceramente la muerte del profesor Martínez Torner que tan ameno y erudito se mostraba siempre en sus magníficas emisiones folclóricas» (BBC, 1955). Puig Collado, otro oyente de Madrid escribe: «Ante todo deseo testimoniar a la familia del Sr. Martínez Torner, el sentimiento que me ha causado la noticia de su fallecimiento... Siento de corazón lo ocurrido y echaré de menos la voz que con sus inflexiones y tono me pareció siempre que debía ser persona grata y bondadosa. Estoy seguro de que Vds. lo han sentido mucho y quiero asociarme a sus sentimientos» (BBC, 1955). Fermín Sabugo García, también de Madrid, deja el siguiente comentario:

«A través de su emisión de esta noche me entero del fallecimiento del ilustre profesor Sr. Martínez Torner, cuyas disertaciones he seguido siempre con sumo placer e interés y quiero testimoniar

¹⁶⁹ (A.M.G.C caja 2 documento 276)

a la BBC, y de modo especial a su familia, así como a los compatriotas que ahí trabajan, como este radioescucha habitual participa de su justo dolor. Para los amantes de la música y para los españoles todos, la muerte del profesor Torner representará en mucho tiempo recuerdo doloroso y cuyas documentadas charlas echaremos muy de menos» (BBC, 1955).

Carlos Rodríguez de Barcelona añade:

«En la emisión, 18 Feb. En la primera emisión de la BBC para España oímos la noticia del fallecimiento del Profesor Martínez Torner, noticia que nos afectó a todos los de la casa, ya que oíamos con interés y agrado a Don Eduardo cada vez que intervenía en los programas. Quiero hacer constar el pesar de mi familia y mío... ruego a la Sección Española de la BBC que acepte nuestro humilde pero sincero pésame y lo haga extensible a la familia de Don Eduardo Martínez Torner¹⁷⁰» (BBC, 1955).

Como hemos visto con anterioridad, una de las personas que mejor conoció a Torner en Londres fue el escritor y novelista Esteban Salazar Chapela, que fue colaborador de la BBC y secretario del Instituto Español de Londres. Aquí un fragmento de la necrológica a la muerte de Torner, carta de Londres para «*Información*» en marzo 1955: «Su muerte ha sido muy sentida por todos los españoles que vivimos en Londres, pues todos éramos sus amigos y todos le debíamos una cosa sumamente estimable cuando se vive en tierra ajena: que Torner con sus finas maneras y sus grandes conocimientos musicográficos ponía muy alta la patria donde quiera que se encontrase: en la Universidad, en la sala de conferencias, en la sala de conciertos, en la «BBC» (Salazar Chapela, 1955). De esta manera explica, Salazar Chapela, cómo disfrutaba de sus conferencias y charlas, y cómo Torner hace referencia a la Oviedo en tiempos de «Clarín»:

«Daba gusto oírlo en público, oírle una conferencia. Daba gusto oírle igualmente en la intimidad sobre temas musicales... También era encantador oírle hablar de Asturias, su región natal, región que adoraba. Él nos ilustró mucho sobre la vida intelectual de Oviedo en tiempos de “Clarín”, sobre tantas y tan valiosas personalidades asturianas de fines de siglo pasado y de este siglo, pues Asturias es comparativamente la región española que ha dado desde Jovellanos mayor figuras eminentes...» (Salazar Chapela, 1955).

Finalmente, para dar la importancia que Torner tiene escribe:

«Con el fallecimiento de Torner desaparece aquí y desaparece allá, en España, una personalidad de verdadero prestigio. Lo excelente del prestigio de un hombre no está solo en que este prestigio recaerá siempre sobre quien supo crearlo, también está en que ese prestigio proyecta una luz benefactora, elevadora, prestigiosa sobre sus coterráneos. Al desaparecer Torner perdimos aquí esa luz, luz de muchos merecimientos, perdemos aquí también al buen amigo y perdemos con todo ello lo más grato y fina representación patria que teníamos en Londres»¹⁷¹ (Salazar Chapela, 1955).

Doña Jovita, esposa de Eduardo Martínez Torner, residía en Londres desde el 18 abril de 1947 y hacía frecuentes viajes a España, concretamente a Oviedo, su ciudad natal, donde entonces

¹⁷⁰ (A.M.G.C Caja 2, documento 275)

¹⁷¹ (A.M.G.C Caja 2, documento 138)

vivía su hijo Eduardo, compañero de Modesto González Cobas en Radio Nacional de España en la capital asturiana. La entrevista estuvo relacionada con el homenaje que se le rendiría a la memoria de su marido en octubre de 1967. Así la describe:

«Esta gran señora, toda bondad y sencillez, nos fue refiriendo con entusiasmo y emoción los más diversos aspectos de la trayectoria humana, cultural y artística de su inolvidable esposo. Su felicidad de ayer había pasado a ser veneración y culto a su recuerdo, vivo y presente, en incesante retorno. Estaba próxima su vuelta a Londres, pero ella ya estaba pensando su regreso a Oviedo en octubre, como huésped de honor de nuestra ciudad» (González Cobas, 1966b).

En las conversaciones con la viuda de Torner, sobre su marido y por su hijo Eduardo, sabía que Modesto González se dedicaba a recoger todo sobre Torner, explica:

«Hablándole yo de la necesidad de que se reeditase el “Cancionero” asturiano y de la posibilidad de lograrlo a través del Instituto de Estudios Asturianos, me pedía Doña Jovita, que si lo conseguía fuese yo el prologuista, porque «ese hubiese sido el deseo de mi marido si viviera». El cancionero fue reeditado en 1971 pero Doña Jovita ya había fallecido. Su petición, por mi parte, fue cumplida con íntima satisfacción» (González Cobas, 1966b).

Repaso desde el tiempo que se conocían, su paso por París, su Cancionero y sus excursiones en busca de folclore:

«Lo conocía desde niña, cuando él terminó su carrera en el conservatorio de Madrid y marchó a París en el año 12, ya éramos novios, Al estallar la I Guerra Mundial tuvo que abandonar París y regresó a Asturias. Aún, me parece que le estoy oyendo hablar de Debussy, de Ravel, de Dukas, de Saint Saenz, de Falla, de Albéniz, de Turina, de su gran maestro Vincent d’Indy. Para esos viajes por toda Asturias , solía utilizar una vestimenta que estaba muy semejante a la de los exploradores. No dejó ningún rincón de la provincia que no visitase, unas veces solo, otras en compañía de algún amigo, desde los pueblos de la marina a los de las montañas, el campo, el valle, la mina, las brañas, las romerías, las esfoyazas, endechas...» (Jovita Cué Landa, 1966).

Su llegada y trabajo en Madrid lo describe de la siguiente manera, cuando empieza con las conferencias-conciertos:

«Ya por el año 16 la fama de Torner se había extendido por toda España culta y sensible ingresa en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Da conferencias en la capital del reino, Sevilla y en otras provincias. Las Castillas, León, Extremadura, Andalucía, Galicia... conocen y reconocen la intensa labor y estudio que el ilustre musicólogo ovetense realizaba en el folclore. Y el sabio filólogo D. Ramón Menéndez Pidal lo tenía como colaborador musical de su proyectado «Romancero», por expreso encargo de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas» (Jovita Cué Landa, 1966).

Sobre su vida en Madrid, casados en septiembre 1920 y la vida familiar que llevaban y los encuentros que tenían con otros amigos:

«En cuanto nos casamos fuimos a vivir a Madrid en una casa de la calle Bretón de los Herreros. Mi marido era un hombre muy casero y amante en extremo de la familia. Muchos domingos salíamos a cenar fuera, si nos encontrábamos con amigos o conocidos yo ya sabía que tenía que hablar por los dos, a menos que la conservación discudiese sobre temas que le interesaban. Y no era porque quisiera desentenderse de la conversación, sino porque estaba concentrado en lo suyo. Cuando le sacábamos de su ensimismamiento se manifestaba con un sentido del humor realmente maravilloso, y como buen asturiano hasta era bastante socarrón» (Jovita Cué Landa, 1966).

En cuanto a la obra que empezó a darle más nombre, Doña Jovita dice: «Yo creo que el «Cancionero» asturiano y el «El Delphin de Música» de Narváez (Jovita Cué Landa, 1966). Es curiosa la contestación a la hora de decir cuál sería la obra que tuviera mayor predilección por parte de su marido, ella piensa que: «el «*Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*» le había dado inicialmente nombre, pero su ilusión la tenía puesta en la «*Lirica Hispánica*». Por esta razón, en medio de mi tristeza, este libro que ahora ve la luz me trajo un poco de consuelo» (Jovita Cué Landa, 1966).

Sobre el homenaje que se estaba preparando a la memoria de su marido en Oviedo en 1967 dice: «No sé cómo agradecerles a Vds. ese homenaje, estoy emocionada y aunque ya sé que llegado el momento mi presencia en los actos va a estar nublada por el dolor y por su recuerdo siempre vivo y actual, no eludiré la coyuntura y deseo verlo y oírlo todo. Será un tormento para mi sensibilidad, pero se lo dedicaré a su memoria¹⁷²» (Jovita Cué Landa, 1967). En este mismo sentido, añade:

«Me siento realmente impresionada por el homenaje que se le quiere tributar a mi marido, Eduardo fue siempre un gran español y un gran asturiano, y toda su labor en Inglaterra giró en torno a la literatura y a la música española. De no haber sobrevenido su muerte hubiese vuelto a España de su obra lamenta la desaparición del Cancionero Gallego y el retraso de la publicación del Romancero Español, en el que mi marido había puesto un gran amor, también había puesto últimamente mucha ilusión en la lírica Hispánica» que por fortuna pudo editarse después de su muerte. En vida, Eduardo no hubiese nunca aceptado ningún homenaje porque iba en contra de su manera de ser, sencilla y modesta en extremo. Hoy desaparecido él este homenaje lo agradezco en el alma y lo ofrezco como veneración y culto a su recuerdo siempre vivo y presente en mí» (Jovita Cué Landa, 1967).

Sobre que se hiciera en Oviedo, ciudad natal de Eduardo Martínez Torner: «Gracias a todos y muy complacida en que el homenaje se le rinda en Oviedo, su pueblo, al que tanto quiso y del que tanto nos acordamos en muchas tardes de niebla en Londres» (Jovita Cué Landa, 1967). Estas palabras de Doña Jovita Cué fueron incorporadas como cierre del programa «*La Asturias Popular*» de Modesto González Cobas, que se emitía diariamente por Radio Nacional de España 15 noviembre de 1967.¹⁷³

A continuación, recogemos tres juicios valorativos importantes y significativos, por tres

¹⁷² (A.M.G.C. caja 2 documentos 40 y 77; caja 6 documentos 23 y 244)

¹⁷³ (A.M.G.C. caja 2 documento 70; caja 6 documento 245)

grandes personalidades de la música y la literatura sobre la trayectoria de Torner: Ramón Menéndez Pidal, Óscar Esplá y el Padre Sopena.

Como vimos, la vinculación de Torner con D. Ramón Menéndez Pidal fue muy temprana a través del Centro de Estudios Históricos de Madrid, donde se formaron los grandes maestros de la generación de Torner:

«Mi relación con Torner fue muy intensa. Cuando le conocí tenía miles de versiones de romances inéditos recogidos en Europa, Asia y África, pero les faltaba la música que es un factor importantísimo en la recitación oral de los romances. Torner acudió a esta tarea con la laboriosidad y el entusiasmo que le distinguían. Él y Manrique de Lara me dieron centenares de melodías que verán la luz a lo largo de la publicación del *Romancero Tradicional*. Ellos me han ayudado al trabajo muy minucioso sobre la métrica del verso octosílabo... Muy afectuosamente» (Menéndez Pidal, 1967).

Oscar Esplá, quien había sido profesor suyo y compañero, a propósito del homenaje a Torner escribe por su parte:

«Celebro muy sinceramente que se le rinda a Eduardo Martínez Torner el homenaje que merece y al que desde luego me adhiero con todo mi entusiasmo. Su obra como folklorista fue de las más serias y provechosas para la cultura española en esa actividad. Si las fechas de los actos en honor de mi predilecto discípulo en composición lo permitieran, con mucho gusto asistiré a uno de ellos; cuando me envíen Vds. Según el programa de dichos actos como me anuncian en su carta, les diré concretamente si puedo o no asistir a cualquiera de las manifestaciones organizadas. Me es grato con este motivo saludarle atentamente» (Esplá, 1967).

Asimismo, en la breve recensión que hace de la «*Lírica Hispánica*» la «*Revista de Occidente*», el Padre Sopena comenta sobre Torner:

«Cuando yo empecé la Universidad me llamó inmediatamente la atención el que los alumnos procedentes del Instituto- Escuela no sólo eran los únicos capaces de tomar bien los apuntes, sino también los únicos que a la hora de la excursión sabían canciones populares, la causa tenía un hombre: Eduardo Martínez Torner. Fue un folklorista único por su exigente formación musical y por su calidad exquisita de investigador universitario. Cuando cantábamos sus canciones editadas por la «Residencia de Estudiantes», cuando leíamos al piano sus versiones de Narváez, cuando aprendíamos su primer sistema sobre la canción popular española, Torner era el maestro. El Padre Sopena añade: 17 de febrero del 55 tuvo en España muy poco luto»¹⁷⁴ (Sopena, 1967).

Otro compañero de Torner en la BBC fue Jorge Marín, pseudónimo del escritor catalán Josep Manyé. De él son estas palabras que le dedicó en el suplemento literario de «*The Times*» al publicar la recesión de la «*Lírica Hispánica*»:

«Español de naturaleza, de temperamento y de espíritu, se sintió siempre extranjero en Inglaterra y recuerdo que cuando le enterramos, en una fría mañana de febrero, me pareció injusto que se le dejara en una tierra que no era la suya. Solo el verde césped que le cubría recordaba la campiña

¹⁷⁴ (A.M.G.C. Caja 6 documento 18)

asturiana que le vio nacer. Sólo el eco de las palabras de García Lorca – que tanto le debió – parecían atenuar con su «verde que te quiero verde... verde viento, verdes ramas». El neopopularismo de Lorca en este incansable andariego de canciones de todos los puntos cardinales de la piel de toro, una mina inagotable para sus poéticas elucubraciones. En Inglaterra se le llamaba MAESTRO» (Marín, 1967).

Pablo de Azcárate recuerda el fin de su relación con Torner, y escribe sobre la convivencia que mantuvieron entre los años 1940 y 1943 con estas bonitas palabras:

«Mi marcha a Nueva York y Palestina, a finales de 1947, puso término a mis relaciones con Torner; pero no el grato recuerdo que han dejado en mi espíritu nuestros tres años de convivencia diaria, entre 1940 y 1943, que me permitieron descubrir en él, no sólo la ejemplar y excepcional modestia de su carácter, sino su inteligencia, su bondad y su extensa cultura en el campo de la historia, la lengua y la música popular española, que hicieron de Torner justificadamente uno de los más auténticos conocedores del folklore musical español» (Azcárate, 1971).

Para Azcárate, la figura de Torner queda consolidada y clasificada como:

«Eduardo Martínez Torner, considerado como una de las más altas autoridades, si no la más alta, sobre el folclore musical español, formó parte con Américo Castro, Federico de Onís, Navarro Tomás, Antonio A. Solalinde, y tantos otros. del admirado grupo de historiadores y filólogos que bajo la dirección de don Ramón Menéndez Pidal se formaron durante el primer tercio del siglo XX en el “Centro de Estudios Históricos”, a mi modo de ver la institución que, con las pensiones del extranjero, más honda huella ha dejado en el desarrollo científico de España de todas las creaciones de la «Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas» (Azcárate, 1971).

Constantino Suárez Fernández «Españolito» define a Torner como: «...Rara virtud la de Torner: un investigador, un erudito sin vanidad ni egolatría. Virtud rara si no fuese normal en El Centro de Estudios Históricos» (Suárez, sf.). Según el Sr. Gallego Marquina, pintor y compañero suyo en la Residencia de Estudiantes: «Los que fuimos amigos suyos, Torner fue un hombre bueno, modesto y sobre todo cordial y le admiramos por todas sus cualidades y conocimientos»¹⁷⁵ (Gallego Marquina, sf.). También, el conocido hispanista John Brande Trend¹⁷⁶, educado en la Universidad de Cambridge y que estudió con frecuencia en España, principalmente investigando la música en los archivos y bibliotecas de Madrid y Sevilla, define a Torner como «El maestro de los estudios folclóricos españoles», en expresión del ilustre profesor «Londres iba a ser su destino, pero no su mejor destino» (Trend, 1955). De otro lado, según Lorenzo Rodríguez Castellano, la figura de Torner fue más que destacable:

«Pertenece Torner a ese tipo de hombres para quienes no cuenta la vanidad ni el miedo personal. Atento sólo a su obra musical, en especial a aquella de raigambre popular, vivía en una posición espiritual tal que él podía decirse no era «ni envidioso ni envidiado», quienes le hemos conocido

¹⁷⁵ (A.M.G.C. caja 6 documento 129)

¹⁷⁶ (A.M.G.C. caja 2 documento 86)

y aún convivido con él en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, sabemos mucho de su manera de ser, de su simpatía personal, su asturianismo depurado y hondo, y de su gran sabiduría en el campo de su especialidad» (Rodríguez Castellano, 1955).

Modesto González Cobas escribía también sobre Eduardo Martínez Torner sobre su obra inédita: «Quisiéramos volver a confiar ahora en la aparición de su obra inédita. Tanto en la elaborada hasta su salida de España en 1939 como en la hecha durante su estancia casi 16 años en Londres, hasta ese fatídico 17 de febrero de 1955 en que nuestro hombre sale silenciosamente de escena por el foro de la eternidad (González Cobas, 1999). Finalmente aparece de nuevo la idea de poder haber regresado a su Oviedo natal y que tanto echaba de menos:

«Los que trataron y conocieron a Torner nos dicen que pudo haber venido a su ciudad natal, para seguir trabajando en lo “suyo”. Pero Torner era hombre tímido e indeciso. Añoraba España, sentía nostalgia de Asturias y le «tiraba» Oviedo... y había que «traerlo» incluso sin «consultarle». Estas actitudes se dan con frecuencia en espíritus sensibles, románticos y quijotescos, tan proclives a nutrirse con la melancolía» ¹⁷⁷ (González Cobas, 1999).

El más directo familiar que quedaba de Torner era su hija Jovita, que vivía en Londres, casada con un alemán. Le comentó por teléfono a Modesto González Cobas que de las cosas de su padre en Londres se estaba ocupando Rafael Martínez Nadal, amigo de Torner y colaborador de la «BBC». Dispone del listado de lo que tiene Jovita de su padre y del listado de «papeles» que conserva Martínez Nadal.

Estas palabras fueron escritas por Modesto González Cobas¹⁷⁸ en Oviedo en diciembre del año 1999: «Tenemos una deuda grande con Eduardo Martínez Torner. Como dice el refrán: «Nunca es tarde si la dicha es buena» En otras palabras, Ya es hora de saldar esta deuda. Lo que ocurrió a la hora de la muerte de Torner aquel 17 de febrero de 1955 fue muy penoso. En España apenas hubo luto, pero en Asturias tampoco» (González Cobas, 1999).

Cabe recordar que desde hace años los restos mortales de Torner reposan en tierra asturiana, junto a los de su mujer y su hijo. Se conservan en el panteón familiar del cementerio de El Salvador de Oviedo. Torner murió con pasaporte español, lo que le valió fuertes presiones, pasiones y considerables perjuicios económicos. Allí era el Maestro Torner, el Profesor Torner, pero viviendo con tremendas estrecheces y muriendo en un hospital de la beneficencia¹⁷⁹ (González Cobas, 1999).

¹⁷⁷ (A.M.G.C. caja 6 documento 230)

¹⁷⁸ (A.M.G.C. Caja 6 documento 57)

¹⁷⁹ (A.M.G.C. Caja 2, documento 138)

14.1. REEDICIÓN DEL CANCIONERO DE TORNER REALIZADO POR MODESTO GONZÁLEZ COBAS

Allá por los años 60, Modesto González Cobas, tuvo de compañero en Radio Nacional de España en Asturias a Eduardo Martínez Cué (hijo de Eduardo Martínez Torner), gracias a él conoció que tenía una hermana que vivía con su madre en Londres, Doña Jovita Cué, viuda de Torner. Doña Jovita solía viajar a Oviedo y pasar en casa de su hijo, más o menos, un mes. Fue entonces cuando Modesto la conoció. Cuenta que ella tenía veneración por su marido y por su obra. Habían contraído matrimonio el día de Covadonga de 1920 en la iglesia de San Juan el Real de Oviedo. Ella fue su primera y única novia, la esposa ideal de un hombre idealista y soñador (Cobas, 1971, p.16).

Fueron unas cuantas conversaciones. Le contó muchas cosas con nombres y apellidos, como si su memoria se hubiese detenido en el tiempo que estaba relatando: la etapa anterior a la Guerra Civil, que fue para los dos la más feliz; la guerra, que fue la más negra, y la del exilio, que fue la más amarga, ya que hasta 1947 no pudo reunirse en Londres con su marido y allí tampoco fueron felices. Cuando Doña Jovita llegaba a Oviedo, siempre le dejaba «algo»: guiones sobre folklore musical español, emitidos en la «BBC»¹⁸⁰.

Y es que como cuenta en varios sitios la admiración que siente Modesto González Cobas por Torner viene de muy atrás. Al paso del tiempo, le dedicó numerosas conferencias, muchos programas radiofónicos emitidos por R.N.E. en Asturias, y artículos en prensa. Sabedora Jovita de su interés y cariño que venía prestando a la obra de su marido, y de las gestiones que estaba realizando para que se reeditase el «Cancionero», le pidió que fuera él el que hiciera el prólogo.

Cuando por fin se aprueba la edición, Modesto González le pidió a su amigo Paulino Vicente, un dibujo para la portada. Una espléndida acuarela, pareja de gaitero y tamborilero, aportación que le agradeció en el alma. Paulino Vicente, que había nacido con el siglo y era, por tanto 12 años más joven que Torner, era amigo suyo y hasta llegaron a encontrarse en aquella Residencia de Estudiantes, de Madrid, en la cual el maestro de la pintura pasó dos cursos seguidos desde 1919 a 1921.

¹⁸⁰ (A.M.G.C. Caja 6, documento 134)



Figura 53: Portada reedición del *Cancionero* realizada por Paulino Vicente. Fuente: BNE.

Y así fue, aunque ella no pudo llegar a verlo, porque falleció en Londres un 25 junio de 1970 y la segunda edición del «Cancionero» vio la luz en 1971. La presentación de la tercera edición del «Cancionero» fue en el *Hotel Principado de Oviedo* el 23 de noviembre de 1986¹⁸¹ con la colaboración de Manuel Fernández de la Cera y la última, con presentación de Javier Fernández Vallina en el año 2000. Los prólogos de las tres últimas ediciones son de Modesto González Cobas.

14.2. EDUARDO MARTÍNEZ TORNER RODEADO DE LOS MEJORES

Se podría decir que Eduardo Martínez Torner pertenece de lleno a la llamada Generación del 27. En la famosa Residencia de Estudiantes, de Madrid, coincidiría y tuvo de compañeros entre otros a Moreno Villa, Luis Buñuel, Salvador Dalí y Federico García Lorca. Dalí ilustró la portada de un libro de Eduardo Martínez Torner: «*Cuarenta canciones españolas*», que algunos llaman «*Cancionero de la Residencia*», libro que glossaría Eugeni D'Ors en ABC de Madrid.¹⁸²



Figura 54: Eugeni D'Ors en el ABC sobre «*Cuarenta canciones españolas*» 26 junio 1924.

Fuente: Hemeroteca digital ABC

¹⁸¹ (A.M.G.C. Caja 6, documento 134)

¹⁸² (A.M.G.C. caja 2 documento 129)

Con Federico García Lorca llegó a tener muy buena amistad. Sin duda uno y otro hablaron durante largo tiempo de nanas, canciones infantiles y añadidas, entre otras canciones. Lorca estudia varias añadidas o canciones de cuna asturianas, que le llamaron poderosamente la atención del «Cancionero» de Torner. Lorca era de los contados escritores que sabía además música. Tocaba el piano, como también otro de la misma Generación del 27, Gerardo Diego.

Comenta Modesto González Cobas que, a pesar de haber manejado muchos papeles manuscritos de Torner, nunca encontró ninguno que aludiera a Lorca, la mejor prueba está en que en 1949 y 1950 Torner puso música a varias obras de Lorca, como se ha comentado en alguna ocasión. Según cuentan de él, era, por encima de todo, una persona de silenciosos afectos y retraimientos patológicos. Todo ello dentro de la ejemplar modestia de su carácter, de su inteligencia, de su bondad y su extensa cultura en el campo de la historia, de la lengua, de la literatura y de la música popular, que hicieron de él, justificadamente «el maestro de los estudios folklóricos españoles», como le había calificado John Brande de la Universidad de Cambridge.

En enero de 1928 Lorca ya tenía terminado la «*Zapatera prodigiosa*» y estaba con la «*Oda al Santísimo*» y prepara la conferencia que daría en la Residencia de Estudiantes sobre el «*Patetismo de la canción de cuna española*». Había impartido también una conferencia en el Vassar College, Universidad privada en el estado de Nueva York titulada: «*Las Nanas infantiles*». En 1933 en Buenos Aires, Argentina, realizó 5 conferencias sobre las nanas infantiles, en primavera de 1939 realizó una conferencia en Cuba invitado por la institución hispano cubana de cultura y en 1942 Guillermo de Torre publicó «*Las Nanas infantiles en la obra completa*» (según texto publicado por Félix Lizas)¹⁸³.

En un documento de Modesto González Cobas, una comunicación de *Cursos de La Granda (Avilés)* en agosto de 2005 dice: «Lorca y Torner, Torner y Lorca: dos nombres que pocas veces aparecen relacionados y que sin embargo se relacionaron personalmente en una etapa importante de sus vidas dos y ambos fueron marcados por un triste destino: exilio para uno y trágica muerte para el otro» (González Cobas, 2005). Pero en la segunda vida, la vida de la fama, que dice Jorge Manrique, corrieron diversa suerte: «Lorca es uno de los escritores más conocidos en el mundo en sus diversas facetas. Y de Torner, casi se desconoce su ingente labor. En su propia tierra parece conformarse con saber que es el autor del «Cancionero» y de media docena de obras corales» (González Cobas, 2005). Curiosamente, una de las personas que ha contribuido a este silencio sobre Torner fue Federico García Lorca:

«El porqué de ese silencio repetitivo de Lorca respecto a Torner es una pregunta sin respuesta. Lo que sí sabemos es que a Torner no le ha preocupado ni lo más mismo. Torner era como era, un hombre de una modestia increíble, un soñador perenne, aunque iba por la vida en éxtasis perpetuo. Vueltos los ojos y atento el oído a las imágenes íntimas y a la música interna que estaba lleno su corazón»¹⁸⁴ (González Cobas, 2005).

¹⁸³ (A.M.G.C Caja 6 documento 80)

¹⁸⁴ (A.M.G.C caja 7, documento 2)

Federico García Lorca era, como Eduardo Martínez Torner, un enamorado también de la música. Lorca y Torner pronto se entenderían hablando de canciones y ejecutándolas al piano uno y otro o a 4 manos en aquel piano de la Residencia de Estudiantes. La buena relación entre Lorca y Torner durante los años de convivencia en la Residencia de Estudiantes, se puede decir que fue muy buena; ambos, además estaban unidos por el amor que sentían por la canción popular, especialmente, en el caso de Lorca, por la singular atracción de las nanas infantiles que iba recogiendo por todos los sitios de España. También participarán en alguna tertulia de Madrid junto a otros compañeros.

Lorca hablaba de nanas y Torner de añadas. El 19 de febrero de 1922 pronunció una conferencia en el Centro Artístico de Granada bajo el título *«El Cante jondo, primitivo canto andaluz»*, allí Lorca expone sus tesis también sobre las analogías y diferencias entre el cante jondo y el canto asturiano. Más tarde realizaría la bellísima conferencia sobre *«Nanas Infantiles»* y para ello acudirá a las añadas del Cancionero de su amigo y compañero de Residencia Torner.

Lorca quería saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de España, ya que para él: «En la melodía, como en el dulce, se refugia la emoción de la historia, su luz permanente sin fechas ni hechos. El amor y la brisa de nuestro país vienen en las tonadas o en la rica pasta del turrón, trayendo vida viva de las épocas muertas, al contrario de las piedras, las campanas, las gentes con carácter y aun el lenguaje» (Lorca, 1922). Al cabo de un tiempo recibió la impresión de que usaban sus melodías para teñir el primer sueño de sus hijos. Así lo explica: «No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida» (Lorca, 1922).

Lorca, en dicha conferencia, echa mano de varias añadas del «Cancionero» de Torner. Las «fórmulas» que emplea son de este tenor:

I) -En Asturias se canta esto en el pueblo de Navia:

Este neñín que teño nel collo (p. 52)

Esta es la añada nº 139 del «Cancionero» de Torner.

II) -Solamente conozco dos tipos bautizados en el ámbito de la nana:

Pedro Neleira, de la villa de Grado (p. 56)

Esta es la añada nº 476 del mismo «Cancionero»

III) -En Trubia se canta a los niños esta añada que es una lección de desencanto:

Crióme mi madre/feliz y contentu/ (p. 58)

Esta es la añada nº 165 del mencionado «Cancionero»

IV) -El marido viene golpeando la puerta, rodeados de hombres borrachos, en la noche cerrada...

Todos los trabajos son / para las probes mujeres (p. 62)

Esta es la añada nº 15 del citado «Cancionero»

V) -La madre asusta al niño con un hombre que está en la puerta. La variante de Asturias dice:

El que está en la puerta/ que non entre agara/ (pp. 62-63)

Y esta añada nº373 del «Cancionero» de Torner.

En la página 64 de «*Las Nanas Infantiles*» dentro de las Obras Completas editadas por Aguilar en Madrid (1957) Lorca hace la siguiente mención: «Hay un bolero auténtico en Llanes, recogido por Torner¹⁸⁵.

Torner, viviendo en Londres hizo una serie de adaptaciones para la BBC de más altura cultural: «*Bodas de Sangre*», «*La Casa de Bernarda Alba*», «*Yerma*» o la «*Égloga a la Noche de Navidad*». A estos episodios hay que sumar otro más, que tampoco tiene explicación. Se refiere a la música perdida de «*Bodas de Sangre*». Esta obra, que para Gerardo Diego es una ópera y, por supuesto, el más musical de los dramas lorquianos, tiene el tercer acto un trío para voces femeninas: la «*Canción de las Hilanderas*» que viene a ser una adaptación de la «*Texedora*» tema 268 del «Cancionero» asturiano de Torner, con el que Lorca estaba familiarizado desde los años de la Residencia de Estudiantes y por el trato con Torner.¹⁸⁶ En el diario «*ABC*» de Madrid del 6 de agosto de 1993 Roger Tinnell publicó un artículo con este título: «*La música perdida de Bodas de Sangre*». Durante más de 50 años, dice Tinnell, la música que García Lorca hubiera querido para la escena de la muerte de sus «*Bodas de Sangre*», ha quedado olvidada anotada en el margen del tercer tomo del «*Cancionero musical popular español*» de Felip Pedrell, que todavía se conserva en la «*Fundación Federico García Lorca*» en Madrid.



Figura 55: Roger Tinnell «La música perdida de Bodas de Sangre» «ABC» 6 de agosto de 1993.

Fuente: Hemeroteca digital ABC.

¹⁸⁵ (A.M.G. C Caja 2 documento, 90, 96 Caja 6, documentos 21y 56 Caja 7, documentos 6 y 43)

¹⁸⁶ (A.M.G.C caja 6, documento 59)

Lorca, como afirma Jorge Guillén era un genio y era como un imán que todo lo atraía, bromeando y estudiando él se situaba entre Falla y Adolfo Salazar, de quien el poeta siempre con admiración. Recordemos que con admiración hablaba y escribía Adolfo Salazar de Torner. Jorge Guillén habla de Federico como del elegido, el predestinado, el niño de veras que juega a los versos divinos.¹⁸⁷ Manuel de Falla, otro compañero de la Residencia de Estudiantes que tanto se interesó por el folclore musical español, con especial devoción por el andaluz, dedicó al de Asturias tempranos estudios. El mismo Lorca en «Las Nanas Infantiles» manifiesta que:

«Hace años, Manuel de Falla venía sosteniendo que una canción de columpio que se canta en los primeros pueblos de Sierra Nevada era de indudable origen asturiano. Las varias transcripciones que le llevamos afirmaron su creencia. Pero un día la oyó cantar él mismo y al transcribirla y estudiarla notó que era una canción con el ritmo viejo llamado epitrito y que nada tenía que ver con la tonalidad ni con la métrica típicas de Asturias. La transcripción, al dislocar el ritmo, la hacía asturiana. No hay duda de que Granada tiene un gran acervo de canciones de tono galaico y de tono asturiano, debido a una colonización que gentes de estas dos regiones iniciaron en la Alpujarra; pero existen otras infinitas influencias difíciles de captar por esa máscara terrible que lo cubre todo y que se llama carácter regional, el cual confunde y nubla las entradas de las claves, sólo descifrables por técnicos tan profundos como Falla, quien, además, posee una intuición artística de primer orden» (Lorca, 1922).

El interés de Falla por la música asturiana quedaría reflejado en el tema de esta región, «*Arrimeme a un pino verde*», que titula la «*Asturiana*» en sus siete canciones populares de 1914. Interesantes son, por otra parte, las reflexiones que sobre la cuestión en Lorca y Falla hace Álvarez-Buylla, en «*La canción asturiana*» en 1977 sobre este paralelismo entre la música popular andaluza y asturiana y la posibilidad de una herencia flamenca en las asturianadas.¹⁸⁸

En «*El último viaje de Antonio Machado*», relato de Matea Monedero, cuñada del poeta y única superviviente de la familia que acompañaron a Machado en el éxodo y le asistieron en su muerte, en Colliore (Francia), un artículo de José María Moreiro en ABC del 26 febrero de 1976 habla de cómo Torner mantuvo relación con uno de los más grandes poetas de la literatura española:

«...abandonaron Barcelona, lo que contribuye a atizar la confusión. Ya no hay quien sea capaz de controlar esa moral en derrota que todo invade. Miles de personas abarrotan los vehículos o se lanzan a pie con los enseres imprescindibles en dirección a Gerona. Para don Antonio y sus contertulios, se ha vencido el tiempo de aquellas reuniones dominicales en su casa con Navarro Tomás, Torner y tantos otros. Poco importa ya si en ese invierno crudo no hay una gota de carbón con que atizar la chimenea. Aquellas palabras suyas: ¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza, ¡cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia! Caen ahora en el oído como el encajar de una pesada, dramática e irreversible losa: la guerra se ha perdido. Ahora se acerca lo más doloroso y

¹⁸⁷ (A.M.G.C caja 6, documento 65)

¹⁸⁸ (A.M.G.C caja 2 documento 129)

humillante de todo: Abandonar España (¡El que no quería tan siquiera abandonar aquel Madrid sitiado!) (Moreiro, 1976).

CAPÍTULO 15

OBRA MUSICAL Y MUSICOLÓGICA DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

15. OBRA MUSICAL Y MUSICOLÓGICA DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Asturias siempre contó con importantes y laboriosos folkloristas, en cambio no tuvo investigadores de su folklore musical. La barrera era el pentagrama, que acotaba los campos entre el músico y el folklorista como pertenecientes a dos mundos distintos y aislados. Decía Pedrell que los músicos en general no figuraban para nada en el despertar del folklore. En Asturias, la excepción se llama Eduardo Martínez Torner. Es decir, en esta materia hay un antes y un después de Torner, incluso viviendo este en Londres entre los años 1939-1955, sabemos que tenía varias obras en proyecto, si se realizaba el sueño dorado de volver a su Oviedo natal: publicar un «*Estudio histórico de las danzas y bailes de la provincia*» y la «*Historia de la lírica tradicional en Asturias*» (Cobas, 2000a).

Algunos folkloristas asturianos recorrieron pueblos y más pueblos de su tierra, hablaron con sus gentes, recogieron cantares y romances, vieron trenzar danzas y bailes, anotaron en sus cuadernos sabiduría popular en los campos de la verde Asturias. El caso más notorio fue el de Aurelio de Llano, que nutrió todos sus libros de auténticas vivencias, de lo que vio y le contaron «*In situ*» en sus incontables andaduras por la senda de la Asturias tradicional como hizo Torner con su «*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*» (1920). El pueblo nunca dejó de cantar «*lo suyo*», de danzar y bailar lo que tenía como propio en sus fiestas tradicionales, alrededor de la capilla o de la ermita, en torno a la hoguera... Esta afición, que es querencia o amor a un acervo propio, es lo que en cierto modo hizo posible la supervivencia de lo que llegó hasta nuestros días. Parafraseando a Menéndez Pelayo, podemos decir que: «si alguna reliquia de los cantos poco históricos puede rastrearse, no estará en las palabras ni en los sonos, que se han extinguido hace muchos siglos, si no en los acompasados movimientos de ciertas danzas de carácter muy arcaico, que pueden ser vestigio de costumbres mucho más antiguas»¹⁸⁹ (Menéndez Pelayo, 1944). A este respecto, Adolfo Salazar en «*La música contemporánea en España*» comenta que:

«Los compositores regionales han realizado un esfuerzo importante, merced al cual en España se ha ido formando un mapa musical perfectamente delimitado, «bien definido en sus contornos, consciente de lo que es cualidad de raza o de tradición en cada región, y esto es un primer paso de avance para los compositores que les sucedan y que, no queriendo ceñirse a los límites locales, ansían volar más lejos de ellos. Por la labor de esos compositores, modestos muchos de ellos y en quienes un gran amor por su región compensa de la falta de alcance de su reputación, España es actualmente una de las naciones europeas que mejor ha sabido dar forma artística, distinguida

¹⁸⁹ (A.M.G.C caja 2, documento 130)

y digna de todo aprecio, al color musical regional, al sentido peculiar de cada una de nuestras regiones, tan vivo y caracterizado»¹⁹⁰ (Salazar, 1972).

Modesto González Cobas, que dedicó parte de su vida y que se aficionó a esa clase de estudios, siempre ha afirmado, que la obra de Torner, apenas traspasaba el mérito de ser el autor del famoso «*Cancionero Asturiano*». En un intento serio de ofrecer un primer conjunto de bailes y danzas de Asturias, como punto de partida, sorprende comprobar el enorme vacío que dejaron los antecesores en esta materia. En buena medida tal vez haya sido por el evidente divorcio entre el folklorista y el musicólogo. «Folkloristas los hemos tenido, y muy competentes. Musicólogos, anotamos tan solo el nombre de Eduardo Martínez Torner, con la gran suerte además de que Torner, era folklorista» (Cobas, 2000a).

Recordemos que Torner, se inicia como investigador en Oviedo, tiene que formarse fuera, primero en la famosa *Schola Cantorum* con Vincent d'Indy y con Tiersot en la *Escuela de Altos Estudios Sociales* en París y posteriormente en Madrid en los centros científicos más acreditados. Luego viene la Guerra Civil española en 1936 y Torner acaba residiendo en Londres, tras su paso por Francia en los campos para refugiados. Por estas circunstancias, Torner no pudo dedicarse en exclusiva a los temas de Asturias.

No existe un catálogo definitivo de su obra, por hallarse ésta muy dispersa, por las circunstancias del propio autor durante la guerra civil española (1936-1939), con continuos traslados de Madrid a Valencia y finalmente a Barcelona; seguidamente su paso por los campos de refugiados en Francia durante ocho meses y su llegada y exilio en Inglaterra en los primeros días de septiembre de 1939. Y aquí, de inmediato otra guerra, la Segunda Guerra Mundial donde la aviación alemana con sus pavorosos bombardeos, estuvo a punto de acabar con su vida. Torner en Londres se vio solo, partiendo de cero y sin conocer el idioma.

No es de extrañar que todavía a estas alturas no se cuente siquiera con un listado fiable de toda su producción, que, por lo que sabemos, no es poca. Pero antes digamos que algunos de sus trabajos quedaron inéditos, como la aportación al *Archivo de la Palabra* junto con Tomás Navarro Tomás, logró reunir unos 2000 discos gramofónicos de canciones, melodías de romances y ritmos populares y tradicionales. Elaboró una Bibliografía Musical Española, compuesta por unas 4000 fichas, que se hallaban listas para la imprenta en 1936 y que se perdieron o extraviaron en la evacuación en la guerra civil española.¹⁹¹ Tampoco se sabe nada de las *mil canciones asturianas* que pensaba incluir en la 2ª edición del *Cancionero musical de la lírica asturiana* (Cobas, 2000b).

Y a todo esto hay que sumar la poca disposición de Eduardo Martínez Torner para ordenar sus materiales. Capítulo aparte merece sus obras inéditas, conferencias, estudios y trabajos, como los dedicados a la *Bibliografía del Folklore musical español*, que formaba un capítulo dentro de la

¹⁹⁰ (A.M.G.C Caja 6, documento 313)

¹⁹¹ (A.M.G.C Caja 6, documento 36)

Musicología española, obra de gran extensión: «en la que procuro agotar el Índice bibliográfico de la investigación española de todos los tiempos y en todos los aspectos de la música, tanto popular como artística» (Torner, 1935 pp. 87-88). En esta obra Torner empieza agrupando los trabajos de carácter general; después, como temas concretos las investigaciones referentes a los antiguos dramas líricos, a los *cantos de la Sibila y Ultreya* y a las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*; a continuación, la biografía regional, incluyendo en la de Galicia las «Canciones de amor» de Martín Codax, del S.XIII y, por último, la que trata de los instrumentos musicales.¹⁹²

En el discurso pronunciado por Modesto González Cobas «*De Musicología Asturiana. La Canción tradicional*» en el acto de su solemne recepción como miembro en el Instituto de Estudios Asturianos¹⁹³, afirma: «La musicalidad del pueblo asturiano, pero hasta donde alcanza la información que posee, de esa región no se han consagrado figuras de la talla de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Conrado del Campo, Pahisa, Guridi, Esplá o Mompou. Y en el campo de la investigación musicológica, la excepción sólo tiene este nombre: Eduardo Martínez Torner» (González Cobas, 1975).

Así, encontramos diversos autores que han realizado alguna referencia en forma de clasificación, o simplemente un listado de la obra musical de Torner, cronológicamente encontramos a Constantino Suárez «Españolito» (1956), Muñiz Toca (1961), Homero Serís (1966), Mallo (1980), Gómez (1986, 2006), González Cobas (2000a) y por último un listado facilitado por Víctor de Pliego de Andrés con todas las canciones de la obra de Torner. A continuación, sin ánimo de exhaustividad, a modo de ilustración del amplio catálogo de la obra de Torner, recogemos algunos de estos listados.

15.1. LISTA DE OBRAS PUBLICADAS SEGÚN «ESPAÑOLITO»

Lista de obras publicadas según «Españolito» (Luis Álvarez Santullano) quien en su «Escritores y artistas asturianos», Vol. V de 1956 hace esta clasificación.

En Volumen:

- I. Teatro Campoamor: Concierto de música asturiana vocal e instrumental (Oviedo, 1915; opúsculo)
- II. Cancionero musical de la lírica popular asturiana (Madrid, 1920).
- III. Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances (Madrid, s.a. en opúsculo con el estudio «Romances que deben buscarse en la tradición oral» de Doña María Goyri de Menéndez Pidal) *Revista de Filología*. tx, 1923.

¹⁹² (A.M.G.C Caja 6, documentos 24 y 121)

¹⁹³ Instituto de Estudios Asturianos, en 1992 pasa a ser RIDEA

- IV. Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Estudio y transcripción de las ediciones originales. I, Narvaez el Delphin de la Música. 1583 (Madrid, 1923; dos cuadernos en folio; edición del Centro de Estudios Históricos.
- V. Cuarenta canciones españolas armonizadas (Madrid, 1924; edición de Publicación de la Residencia de Estudiantes).
- VI. Bibliographie du folklore musical espagnol.
- VII. Bibliographie du Folklore Musical Espagnol (1928) Congreso de Artes Populares de Praga. Citado por Hoyos Sainz en su «Manual de Folklore». Madrid, 1928, p. 298.
- VIII. «Estudio de la obra de Francisco Asenjo Barbieri y catálogo metódico de manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional (Un trabajo ímprobo que sigue inédito, según «Españolito») 1928.
- IX. Cancionero musical: selección y armonización (Madrid, 1928; vol. III de la Biblioteca Literaria del Estudiante.
- X. Temas folklóricos: música y poesía (Madrid, 1935), un tomo en 4 con ilustraciones musicales.
- XI. Metodología del canto y de la música (Madrid, 1935, folleto en 4º con ejemplos musicales: en la colección de Cuadernos de Cultura de la Revista de Pedagogía).
- XII. El folklore en la escuela. La escuela activa (Madrid, 1936).
- XIII. Ensayos sobre estilística literaria española (Oxford, 1935. Contiene: ritmo en la prosa, ritmo del romance, juego de sonidos vocálicos en prosa y verso, suavidad y lirismo del asturiano y gallego, rimas del poema del Cid y libro del buen amor; Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Lope, Valle Inclán, Rubén Darío) Recensiones por A. Carballo Picazo en las pp. 73-74 del num. 30, nov-dic. 1954 de «Clavileño», Madrid. Y A. Nougwen «Bulletin Hispanique», Burdeos LVII, 1955, p. 197).

Sin formar volumen:

- I. De folklore español: Persistencia de antiguos temas poéticos y musicales En el Bulletin of Spanish Studies (Liverpool, marzo y junio, 1924).
- II. Ensayo de clasificación de las melodías de romances (En el t. II de homenaje a Menéndez Pidal: Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos. (Madrid, 1925).
- III. Elementos populares en las poesías de Góngora (En la Revista de Filología Española. Madrid, octubre-diciembre, 1927, t. XIV).
- IV. La canción tradicional española (En el T.II de la obra «Folklore y costumbres de España», Barcelona, 1931, pp. 1 a 166).

- V. El Folklore Musical en Terra de Melide en colaboración con Bal y Gay. 36 melodías. Seminario de Estudios Gallegos, pp.561-564. Compostela, 1933. (Publica 36 melodías, 10 romances, 8 aguinaldos, 4 alalás, 2 berces, 4 cántigas, 4 bailes, 4 conjuros infantiles).
- VI. Cómo se enseña el canto (En la obra de varios autores: «Libro-guía del maestro». Madrid, 1936).
- VII. Música y literatura. Tres esquemas filológicos (En Música. Barcelona. Nº 3, 1938, p.7 y ss).
- VIII. El ritmo interno en el verso de romance (En bulletin of the Juan Luis Vivers, Scholarship Trust, Londres, abril 1946).
- IX. Poesía popular española. Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna (En «Symposium, revista de la Syracuse University, tomos de 1947 a 1949).
- X. La rítmica en la música tradicional española (En Revista Nuestra Música, México. Enero 1948, suplemento) Los nº X (de obras publicadas en volumen) y 5,6,7,8 y 9 (de trabajos sin formar volumen) se deben a la actualización de la obra de «Españolito» por Cachero...

15.2. SEGÚN HOMERO SERÍS

Según Homero Serís la obra folclórica y musicológica de Torner comprende 46 títulos, de 1919 a 1953, pero en este censo o recuento, no se incluye el «*Cancionero Gallego*» ni, entre otras, las obras de música histórica que están en el Archivo de Modesto González Cobas. Tampoco se mencionan la serie de conferencias, ni los extensos trabajos publicados en la Revista de Filología Española, dos de ellas dedicadas a Góngora de la Generación del 27. Tampoco se hace referencia a los centenares de programas emitidos en la «BBC» de Londres desde 1941 a 1955.

- 1910 La copla.
- 1920 Cancionero Musical de la lírica popular Asturiana.
- 1920 Características de la música popular asturiana.
- 1923 Colección de Vihuelistas españoles del Siglo XVI. Narváe, el Delphin de la música.
- 1924 Cuarenta canciones españolas (Seleccionadas y arm, por Torner).
- 1925 Ensayo de clasificación de las melodías de romance.
- 1928 Cancionero musical (antología antigua y moderna).
- 1935 Temas folklóricos: Música y poesía.
- 1938 Danzas Valencianas (Barcelona).

- 1946 El folkllore en la escuela.
- 1946 El ritmo interno en el verso romance.
- 1947 Cuatro danzas de la época de Cervantes.
- 1948 Cancionero musical español (24 canciones populares).
- 1949 Ritmo y color en la literatura española.
- 1953 Ensayo sobre estilística literaria española y una «Bibliografía musical española» (inédita compuesta por unas 4 mil fichas, que se hallaba lista para la imprenta en 1936, que se perdió en la guerra española durante la evacuación de 1939. Igualmente desapareció de un «Cancionero gallego» con 1.200 melodías colectadas en los pueblos en más de 12 meses de exploración directa.
- 1966 Lírca Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto (Prólogo de Homero Seris, Editorial Castalia, Madrid).

15.3. SEGÚN MALLO DEL CAMPO (1980) Y JOSÉ ANTONIO GÓMEZ (1986, 2006)

Según Mallo del Campo (1980) y José Antonio Gómez (1986, 2006) la obra de Eduardo Martínez Torner iría en dos sentidos: Su creación musical y la labor musicológica.

15.3.1. Creación Musical:

A) Transcripciones y arreglos:

De obras antiguas o canciones folclóricas. Ejemplos: sus Cuatro danzas españolas de la época de Cervantes (Zarabanda, Marizápaolos, Villana, Canario)

Próxima a esta órbita está su selección de canciones asturianas, armonizadas para canto y piano. Está en la línea de las obras de Hurtado, Fidel Maya, Rodríguez, Lavandera, Manuel del Fresno o Baldomero Fernández (Vº González Cobas, «El folkllore musical asturiano», Ritmo, Madrid. mayo 1984, pp. 25-29)

B) Música Coral:

Es aquí donde Torner alcanza su maestría como compositor, la mayoría de las obras corales fueron compuestas en los años 20, en la línea de la tradición coral iniciada por Anselmo Clavé Camps, fundador del movimiento coral en Cataluña. Se desconoce el número con certeza, que, por cierto, no se corresponde con las inscritas en la Sociedad General de Autores de España. En el Archivo de Modesto González Cobas hay partituras que se desconocían hasta ahora; otras, son obras de gran empeño. algunas completas y también inacabadas; también hay que son apuntes, simplemente.

Vistas en su conjunto pueden ordenarse en tres diferentes grupos:

1) Composiciones para intérpretes y público no cualificado, de técnica muy simple, accesible a los coros asturianos:

- *Bailes y danzas*
- *Chénguere*
- *el Baile*
- *Camín del baile*
- *Vaqueira*
- *Canción de Pandero*
- *El tiruliru*
- *Danza de San Juan*
- *La foguera de San Juan*
- *Fiesta en la aldea**

**Fiesta en la aldea*, poema sinfónico de costumbres asturianas:

1- Cantos de Mozos en la alborada, 2- Fiesta Religiosa, 3- Giraldilla, 4- Danzas, 5- Coplas de ciego y 6- Bailes de gaita.

2) Canciones de mayor creatividad, proyección e intereses musicales, Dos ejemplos:

«*Como la flor*» y «*Suite Llanisca*»

«*Suite Llanisca*»: tiene tres partes: 1- Temas de danza, 2- Pericote y 3- Canciones Marineras. Aquí podemos encontrar enseñanzas de las «Schola Cantorum» de París, ciertos toques impresionistas a nivel sonoro, armónico o temático. En frase de Filgueira Valverde, escritor, investigador y crítico español en lengua gallega donde en el prólogo del «Cancionero gallego», Torner conjuga en ella: «La solidez constructiva con el sentido ingrátido de la frase» (Bal y Gay & Torner 1973)

3) A caballo entre lo regional y una tradición hispana popular y culta:

- *Romance de Gerineldo*
- *Romance del Conde Olinos*
- *Romance del hijo del rey*
- Tres canciones antiguas españolas: «*Cantar de amigo*», «*La zorrilla*» y «*Villancico*»

C) Las grandes obras

La Promesa y La Maragata (Zarzuelas)

La prensa de Madrid, en especial «ABC» y «El Sol» acogieron esta nueva faceta de Torner con entusiasmo y esperanza, al igual que Adolfo Salazar.

15.3.2. Labor Musicológica:

Podría dividirse en tres grandes apartados: El folclore musical, su vertiente más pedagógica y el de la música histórica y la literatura.

A) El Folklore Musical:

- «Cancionero musical de la lírica popular asturiana» (1920)
- «Características de la música popular asturiana» (1920)
- «Ensayo del a clasificación de las melodías de romance» (1925)
- «Danzas Valencianas» (1938)
- «La canción tradicional española» (1944)
- «Cancionero musical español» (1948)
- «El cancionero gallego» (1973)

B) Vertiente Pedagógica

- «Cancionero musical» para la biblioteca del Estudiante, que dirigía Menéndez Pidal: 73 canciones (1928).
- «Metodología del canto y de la música» (1935)
- «El folklore en la escuela» (1936)
- «Temas folklóricos: Música y poesía» (1935)
- «Cancionero musical español» (24 canciones para los profesores de Lengua Española» (1948)

C) Obra histórico - literaria

- «La Copla» (1910) Su primera inquietud por estos temas ya aparece en su primer trabajo
- «Colección de Vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, el Delphin de música (1923) publicó Rogelio Villar en «La Esfera» un efusivo elogio. (Villar, 1924a)
- «El ritmo interno en el verso Romance» (1946)
- «Ritmo y color en la literatura española» (1949)

- «Ensayos sobre estilística literaria española» (1953)
- «Lírica Hispánica, Relaciones entre lo popular y lo culto» (1966) Entre los primeros testimonios favorables está el de Margit F. Alatorre en «Supervivencia a la antigua lírica popular» (En homenaje a Dámaso Alonso, I, Madrid, 1960, p.51)¹⁹⁴

15.3.3. Listado obras dividido en la obra musical y la obra musicológica según Gómez (1986):

A) *La obra musical*

- 1924: -*Cuarenta canciones españolas* (para coro)
- *Selección de canciones asturianas* (para coro)
- *Fiesta en la aldea* (para coro)
- *Bailes y danzas* (para coro)
- *Chengueré* (para coro)
- *El baile* (para coro)
- *Camín del baile* (para coro)
- *Vaqueira* (para coro)
- *Canción de Panderu* (para coro)
- *El tiruliru* (para coro)
- *Danza de San Juan* (para coro)
- *La folguera de San Juan* (para coro)
- *La romería* (para coro)
- *El xiringüelu* (para coro)
- *Baxaben cuatro alleranos* (para coro)
- *El carapiellu* (para coro)
- *Esta noche está paciando* (para coro)
- *Señor San Juan* (para coro)
- *Soy pastor* (para coro)
- *Ayer vite en la fonte* (para coro)
- *Bailes y danzas* (para coro)
- *Suite llanisca* (para coro)
- *Como la flor* (para coro)
- *Romance Gerineldo* (para coro)

¹⁹⁴ (A.M.G.C. Caja 6 documento 302)

- *Romance del Conde Olinos* (para coro)
- *Romance del hijo del rey* (para coro)
- *Tres canciones antiguas españolas* (para coro)
- *La promesa* (zarzuela)
- *-La maragata* (zarzuela)
- *Cumbres* (poema cinematográfico)
- 1947: *-Cuatro danzas españolas en la época de Cervantes* (piano)

B) La obra musicológica:

- 1910: *-La copa*
- 1920: *- Cancionero musical de la lírica popular asturiana*

Características de la música popular asturiana.

- 1923: *-Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, El Delphin de la Música.*
- 1925: *-Ensayo de clasificación de las melodías de romance.*
- 1927: *-Elementos populares en la poesía de Góngora.*
- 1928: *-Cancionero musical*
- 1929: *-Indicaciones prácticas para la notación musical de los romances*
- 1935: *-Metodología del canto y de la música*

Temas folclóricos: música y poesía

- 1936: *-El folclore en la escuela*
- 1938: *-Danzas valencianas (Dulzaina y tamboril). Contribución al estudio del folclore musical de la región.*
- 1944: *-La canción tradicional española.*
- 1946: *- El ritmo interno en el verso de romance.*
- 1948: *- Cancionero musical español.*
- 1949: *- Ritmo y color en la literatura español*
- 1953: *- Ensayos sobre estilística literaria española*
- 1966: *-Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto.*
- 1973: *-Cancionero gallego*

Estudio de la obra de Francisco Asenjo Barbieri.

15.4. MODESTO GONZÁLEZ COBAS

Modesto González Cobas divide el trabajo de Eduardo Martínez Torner en obra musicológica y obra musical incluso atreve a clasificar algunas obras de inspiración asturiana¹⁹⁵ o no asturiana¹⁹⁶:

A) *Obra Musicológica*

- La Copla (1910) Citada por Homero Serís, en su «Manual de Bibliografía de la literatura española» Syracuse, New York. Centro de Estudios Hispánicos, 1948. Prólogo a «Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto» Ed. Catalia, Madrid 1966, p.10 Aparecen 46 títulos en volumen, más su «Lírica Hispánica» (1966) y el rescatado
- «Cancionero Musical Gallego»¹⁹⁷(1973)
- Cancionero musical de la lírica popular asturiana (1920) 1 ed. Establecimiento Tipográfico Nieto y Cia. Madrid 1920. Con mil canciones más que en la 1 ed. de 1920. Lo anuncia en dos entrevistas, una en el diario la «Región» de Oviedo el 3 de julio de 1925 y otra en el diario «El Sol» de Madrid el 9 de julio de 1925¹⁹⁸
 - 2ed Facsimilar 1971 IDEA Gráficas Summa. Oviedo. Prólogo M.G.Cobas
 - 3ed Facsimilar 1986 IDEA Gráficas Summa. Oviedo. Prólogo M.G.Cobas
 - 4ed Facsimilar 2000 IDEA Gráficas Summa. Oviedo. Prólogo M.G.Cobas
- Características de la Música Popular Asturiana. Citada por Constantino Suárez «Españolito» en «Escritores y Artistas Asturianos». índice bio-bibliográfico. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, T.V, 1956, p.207
- Colección de Vihuelistas españoles del siglo XV. Narváez. El Delphín de Música. (1923) Junta de Ampliación de Estudios. Centro de Estudios Históricos Arregladas para piano y para canto y piano. Cuaderno nº1, Madrid 1923
- Indicaciones prácticas sobre la notación de los romances. (1923) En el mismo volumen que los «Romances que deben buscarse en la tradición oral» de María Goyri de Menéndez Pidal. Junta para Ampliación de Estudios. Centro de Estudios Históricos. José Molina, Impresor. Madrid, 1923.
- Cuarenta canciones españolas (Portada dibujo de Salvador Dalí) Cancionero de la Residencia de Estudiantes, Brevario ó libro de Horas. Biblioteca del Estudiante dedicada «A mis antiguos compañeros de la Residencia de Estudiantes». Madrid, 1924. (1924)
- «Del folklore español: persistencia de antiguos temas poéticas y musicales» (1924)

¹⁹⁵ (A.M.G.C. Caja 2 documento 62)

¹⁹⁶ (A.M.G.C. Caja 2 documento 63)

¹⁹⁷ (A.M.G.C. Caja 6, documento 24, 36)

¹⁹⁸ (A.M.G.C. Caja 2, documento 168,169)

- Ensayo de clasificación de las melodías de romance (1925) Centro de Estudios Históricos, Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. T.II. Madrid, pp.391-402, 1925. Muchos de los ejemplos expuestos aquí por Torner los incluye Menéndez Pidal en su *Romancero Hispánico*. Torner en este ensayo estudia la posibilidad de someter a las melodías de romance a una clasificación musical. Concibe la esperanza de poder llegar a separar en varios grupos las 600 melodías de romances donde dice: «Romances que manejo, transcritas en gran parte por mi directamente de la tradición popular en distintos sitios de nuestra península» incluyendo 36 melodías recogidas por Antonio Bustelo entre los judíos españoles que viven en Tetuán... Estudiando este material: «he podido formar hasta ahora 4 grupos representativos de otros tantos tipos melódicos» (Torner 1925b p. 391).

Menéndez Pidal lo califica en 1933 de «esmerado y docto trabajo» tomando de él muchos de los ejemplos melódicos incluidos más tarde en su *Romancero Hispánico* este trabajo está firmado en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Termina este «Ensayo de clasificación» con estas palabras: «Me limito, pues a presentar las formas musicales representativas de las 124 melodías que integran este grupo, señalándoles una inspiración tradicional de probable procedencia andaluza» (Torner, 1925b)¹⁹⁹

- Elementos Populares en la Poesía de Góngora (1927) Revista de Filología de España. T.XIV, Cuaderno nº 4. Madrid, octubre-diciembre, 1927
- Cancionero Musical: Selección y armonización por el Instituto- Escuela, Madrid 1928. Una serie de setenta y tres canciones del cancionero popular de toda España-
- Bibliographie du Folklore Musical Espagnol (1928) Congreso de Artes Populares de Praga. Citado por Hoyos Sainz en su «Manual de Folklore». Madrid, 1928, p. 298.
- «Indicaciones prácticas para la notación musical de los romances» (1929)
- La canción tradicional española (1931) «En Folklore y Costumbres de España». Ed. Alberto Martín, Barcelona, Tomo II 166 pp. en 5 capítulos. 1931
- La Maragata (1931)
- Folklore musical en terra de Melide («Nos» con Bal y Gay) (1933)
- Ilustraciones musicales 2ª Edición de «Flor nueva de romances viejos» (1933)
- Temas folklóricos: Música y Poesía (1935) Un tomo con ilustraciones musicales, Madrid 1935.
- Metodología del canto y de la música (1935) Folleto con ejemplos musicales, en la Colección de Cuadernos de Cultura de la Revista de Pedagogía. Madrid, 1935. Por esta época Torner daba clases en unos cursillos para maestros sobre la enseñanza del canto y la música en la Escuela. Se afanaba en un método para aprender música sin

¹⁹⁹ (A.M.G.C caja 2, documento 36, 50, caja 6 documento 178)

solfeo, que sería una gran solución para los educadores primarios. Este trabajo, nos dice su viuda, quedó iniciado al sobrevenir la guerra.²⁰⁰

- «La Música en la época de Lope de Vega» (Homenaje de España al gran dramaturgo en el tricentenario de su muerte) (1935)
- El folklore en la escuela (1936, 1965) Manejamos la 4ª edición. Losada, S.A. Buenos Aires. Se terminó de imprimir el 16/05/1965. Talleres Gráficos Fanetti. Publicaciones de la Revista de Pedagogía fundada por Lorenzo Luzuriaga, La Escuela Activa tiene como objetivo dar al maestro ejemplos que debe ampliar con la bibliografía citada, o bien recogiendo con su propio estudio los elementos folklóricos (cuentos, leyendas, juegos...) de cada lugar. La propuesta que ofrece para una escuela más activa, y menos memorística es el de trabajar cuentos, canciones y romances, juegos para correr, sedentarios, con gestos y juegos escénicos. Más tarde nos habla de utilizar adivinanzas, danzas y realizar teatro. (Torner 1936)
- Danza Valencianas (Dulzaina y tamboril) (1938). Centro de Estudios Históricos del País Valenciano. La elaboró Torner durante su estancia en Valencia en 1937. Comprende 31 danzas tomadas de varias colecciones anónimas, manuscritas e inéditas. Barcelona, 1938. 1 y 2) Danzas de enanos (Balls del nanos) 3 y 4) Danzas de gigantes (dances dels gegants) 5 y 6) Danza de la granada (Dances de la magrana) 7 y 8) La xáquera vella Baile de Torrente (este es el documento más interesante de la coreografía popular valenciana) 9) Danza del Maestrazgo (los movimientos de esta danza son parecidos a los de la «Hacha» andaluza, que Torner transcribe en la introducción) 10) Danza (La danzá) 11) Danza de Bocairente 12) Danza de Alcoy 13) Danceta de Tibi 14) Danza de del Villar 15) Danza de la Ribera del Júcar 16 y 17) Danzas de Bocairente 18) Ball Pla, de Benasal 19) Danza «Dels porrots» de Silla 20) Danza «dels porrots» 21) Jota, de Cuatretonda 22 a 24) Danza de Palos 25) Danza de las panderetas (Ball de les panderetes) 26) La Muixaranga 27) La Moxiganga 28) Danza 29) Ball Rodó 30) Fandango 31) Bolero Pla
- La Rítmica en la Música Tradicional Española (1938). En «Música», Revista mensual del Consejo Central de la Música, nº1. Dirección General de Bellas Artes. Barcelona, enero 1938, pp. 25-39.
- Música y literatura. Tres esquemas filológicos. Los estilos literarios. (1938)
Dedicado a Tomás Navarro Tomas, en «Música», Revista Mensual nº 3 Ed. Consejo Central de Bellas Artes. Ministerio de Instrucción Pública. Barcelona, marzo 1938, pp. 7-21.

²⁰⁰ (A.M.G.C Caja 6, documento 37)

- «Canciones populares españolas armonizadas para coro» (Valencia) (1938)
(Ed. Consejo Central de la Música) 1) Mira cómo colorea (Castilla) 2) El Dinguillindón (Galicia) 3) La horas del reloj (Santander) 4) El bailes (Asturias) 5) Paloma revoladora (Andalucía) 6) Malo es de Guardar (Castilla)
- «Seis canciones españolas de la época de Cristóbal Colón» Ms. Barcelona (1939)
- «Tesoro de la música española» Ms. Barcelona (1939). Selección y transcripción de manuscritos y ediciones antiguas por Eduardo Martínez Torner. Nº1 (Cuadernos que ponen al alcance de los aficionados a la buena música un considerable número de obras desconocidas o inéditas de nuestro antiguo repertorio de carácter profano. Muy interesante la nota introductoria. Este Cuaderno nº1 contiene: «Cantar de amigo» (Martín Codax Siglo XIII) «Fantasía» (Luis de Narváez, 1538) «Gallarda» (Alonso Mudarra) «Fantasía» (Alonso Mudarra), «Dos Canciones gitanas» (del manuscrito de final del S.XVIII). 1. el Ole, 2. La Bola.
- «El ritmo en de los estilos literarios» (Conferencia, Boletín 4 abril de 1939, Nº 22, Campo de Saint Cyprien) (1939)
- Rítmica Musical Hispana (Universidad Syracuse, N.Y) (1940)
- «Estudio sobre la música popular española. Metodología para la transcripción de la música popular y «La onomatopeya y el oído idiomático español» (1943) Para la Fundación Luis Vives.
- Suite Hispánica (para piano) Obra manuscrita titulada Ritmos. Suite hispánica para piano (Londres 1944) basada en música popular andaluza, gallega y castellana.
- El ritmo interno en el verso de Romance (1946) En «Bulletin of the Juan Luis Vives, Scholarship Trust. Londres, abril 1946
- Índice de las analogías entre la lírica española antigua y la moderna (1946-1950) En la Revista «Symposium». Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Syracuse. New York (1946-1950) en 7 partes y un total de 196 páginas. La crítica lo acogió tan favorablemente que se agotaron los números de «Symposium». Con el fin de satisfacer los pedidos que se seguían recibiendo, el dpto. de Lenguas Románicas y el Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Syracuse, editores de «Symposium» concibieron el proyecto de imprimir una segunda edición de las 7 partes citadas, proyecto que, finalmente, no se llevó a cabo. Torner alentado por el éxito, amplía sus investigaciones en más del doble hasta sumar 283 temas, extendió los ya publicados, insertando, además de lo español, lo portugués, lo hispanoamericano y lo sefardí. Se proponía publicar esta refundición en un libro diferente, que se titularía «Lírica Hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto». Terminó el texto y logró estructurarlo y ordenarlo días antes de su fallecimiento el 17 de febrero de 1955.

El manuscrito, naturalmente, quedó en poder de su viuda, Doña Jovita Cué. A partir de aquí fue el hermano de Torner, Florentino, el que gestionó su publicación. En realidad, quien buscó y encontró editor fue Homero Serís, que prologa la obra. Se pone al habla con D. Antonio Rodríguez Moñino y la Editorial sería Castalia. Se pretendió un epílogo de Jesús Bal y Gay, aquel discípulo de Torner que colaboró con él en el Cancionero musical de Galicia». No fue posible este epílogo.

Fue bastante laborioso encontrar editor, al fin y al cabo, se trataba de un libro para especialistas. La noticia del hallazgo del editor se remonta a 1964 y dos años después la obra está publicada. La editorial Castalia conviene con la Viuda de Torner la entrega de 50 ejemplares a cambio de la cesión de los derechos de autor. (Carta de Amparo Soler del 15 de febrero de 1966, que en nombre y representación de Editorial Castalia le escribió a Florentino Martínez Torner)²⁰¹

- Canciones Inéditas de los siglos XV y XVI (1946)
- Dos fandangos (transcritos de códigos originales: I Gaita Asturiana, II Flauta Leonesa) (1946)
- «Tengo Amare» 4 v.m. (1946)
- «Música para Bodas de Sangre» y «La Casa de Bernarda Alba» (1946) «Bodas de Sangre (de Lorca) versión inglesa de George Leeson , Textual consultant: Rafa Nadal. Música compuesta por Eduardo Martínez Torner. Radio adaptation and production by George Ronald Hill. Transmission wed. 15th june, 1949 (third Prog) y La casa de Bernarda Alba (de Lorca) adaptación para la BBC
- Cuatro danzas españolas de la época de Cervantes (1947) Ed. de Carlos Prieto en honor a su gran amigo y paisano Eduardo M. Torner. Se estrenaron en Londres por la pianista uruguaya Mercedes Olivera, colaboradora de Torner. Londres, 1947
- «Materiales para el estudio de la poesía» (1947)
- Cancionero Musical Español (24 canciones) (1948/6?) George G.Harrap and Company LTD. Printed by Dradford/Dickens. Este cancionero va dirigido a los profesores que fuera de España enseñan el idioma español. London, W.C.1 Spanish Songs by Prof. Torner. 1948. Indice: 1) Embustes 2) Dónde va de mañana 3) Don gato 4) Valenciana 5) De los álamos vengo 6) Ayer te he visto en el huerto 7) Las tres morillas 8) El sol y la luna 9) Bolero 10) EL retrato 11) Como vienes del campo 12) La bola 13) Sevillana 14) Habanera 15) El Olé 16) Jota 17) Caminito de Sevilla 18) Rosalinda 19) El Conde Olinos 20) Canto de boda 21) Malo es de guardar 22) Baile de pandero 23) Canto de Navidad 24) Baile de gaita
- «Ritmo y color en la literatura Española» (1949)

²⁰¹ A.M.G.C caja 2 documentos 43 50, caja 5, documentos 26, 44, 77 y 321)

- Ensayos sobre estilística literaria española. (1953) The Dolphin Book Co. LTD. Oxford, 1953, pp. 132, 4 capítulos y varios apéndices. 1953 otra obra es «Ensayos sobre estilística literaria española» publicada en Oxford en 1953. Se compone de 4 capítulos y varios apéndices. En ellos se trata de la suavidad y lirismo del asturiano y gallego, del ritmo interno del romance; Se ocupa también de la lírica castellana de Gil Vicente y de las coplas de Jorge Manrique: del juego de sonidos vocálicos en prosa y en verso, ejemplificando con Lope, Rubén, Ortega, Azorín y Valle Inclán. Y termina con algunas consideraciones sobre la onomatopeya. Carballo Picazo en «Clavileño» escribió una pequeña recensión; también se ocupó de ella, a raíz de su publicación, A. Nougé en «Bulletin Hispanique». Y el ensayista y erudito gallego Francisco Fernández del Riego en su conferencia sobre «Galicia y Valle Inclán», dice: «El musicólogo Torner que estudió con gran agudeza tal aspecto (se refiere a la acentuación rítmica) señala la que este (Valle Inclán) manifiesta una marcada predilección por el ritmo ternario. Dicho ritmo se muestra con frecuencia formando periodos de cuatro unidades, de modo semejante a la acentuación característica del más popular de los cantos y bailes gallegos: la muñeira. Esta universal medida se conoce universalmente con el nombre de «Ritmo de gaita gallega». Y ya con palabras del mismo Torner: «¿Recurrió Valle Inclán a ese especial ritmo lírico en la elaboración de su prosa, principalmente en aquellas obras cuya acción se desarrolla en Galicia, para conseguir autenticidad de carácter? No lo creo. Más bien hay que pensar que era este de manera subconsciente su ritmo interno predilecto. Aunque en efecto el ritmo de muñeira aparece con mayor frecuencia en las obras de Valle Inclán, que se refieren a Galicia, no está ni mucho menos ausente de las demás».
- Inicia en Londres un ciclo de 6 conferencias sobre el folklore español. Preparaba otra sobre los instrumentos típicos españoles. (1955)
- Lírica Hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto (1966). Prólogo de Homero Seris. Ed. Castalia. Madrid 1966
- Cancionero Gallego en colaboración con Jesús Bal y Gay. (1973) Prólogo de José Filgueira Valverde. Ed. Fundación Barrié de la Maza. Conde de Fenosa. Tomo I Música, Tomo II Textos. La Coruña, 1973. Terminada la contienda, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas se hace cargo de los fondos bibliográficos, ficheros y locales de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas... un buen día alguien avisó al Presidente del Consejo Sr Alvareda, de que en la leñera había muchas hojas de música. Se llama a Higinio Anglés quien reconoce en esas hojas de música al «Cancionero Musical Gallego». Recogió este material y lo guardó en el Instituto de Musicología de Barcelona. Escribió a Torner dándole cuenta del hallazgo. (Aquí empiezan las discrepancias ya que esta versión de Anglés no coincide con la versión de la viuda de Torner). Lo positivo de esta aventura fue

que, al crearse la Fundación Barrié de la Maza, se planteó de inmediato la publicación de este Cancionero Gallego en dos volúmenes en La Coruña 1973.²⁰²

En cuanto a su «*Curiosidad literaria*» fue un trabajo escrito expresamente para «Galiciam Programmme», que hacían unos compañeros suyos de la «BBC» de Londres. por alguna razón esta «Curiosidad Literaria» se emitió en la *BBC* EL 21 de marzo de 1955, cuando Torner había fallecido el 17 febrero anterior. El original de este Programa está en el archivo de Modesto González Cobas). El mismo Modesto González Cobas afirma: «Digamos de pasadas que «Curiosidad literaria» se basa en la música y la letra de un romance recogido en Galicia por Torner cuando exploraba folclóricamente la región y que culminaría en el «Cancionero Gallego», por fin editado en 1973 por la Fundación Barrié de la Maza, en la Coruña con prólogo de Filgueira Valverde (González Cobas, 2000a).

- «Estudio de la obra de Francisco Asenjo Barbieri» (1973)203

B) Obra Musical

Puede producir cierta desazón que en Asturias cuando se refieren a Torner son más los que saben que es el autor de «Cancionero» asturiano, que editó la Diputación provincial de Asturias en 1920 y medio siglo después el Instituto de Estudios Asturianos.

Canciones populares españolas como «Malo es de guardar» (Castilla, S.XV), «La esposa bella» (cancionero Medinaceli), «El Conde de Olinos» (Romance), «El dinguilindón» (Galicia), «El Baile» (Asturias), «Seguidillas manchegas», «Bailes zamoranos», «Ronca segoviana», «Seguidillas sevillanas» etc. fueron estudiadas por Eduardo Martínez Torner y expuestas al público conocimiento, así como incontables conferencias que abarcan desde los primeros referentes a la música en España.

La mayor parte de su música coral corresponde a la década de los 20. Así, en 1927 compone «Fiesta en la aldea» para el Orfeón de Mieres, en 1929 compone «El Chénguer», «La Suite llanisca» y «Como la flor» para el Orfeón de Oviedo. La Academia de Bellas Artes de San Fernando le requiere para hacer un estudio completo de Barbieri. Presenta al Congreso de Artes Populares de Praga la Bibliographie du Folklore Musical Espagnol. La Junta para la Ampliación de Estudios edita el «Cancionero Musical» de Torner; Una antología de melodías populares antiguas y modernas, que selecciona y armoniza. El 9 de abril de 1928 estrena en el teatro de la Latina de Madrid la zarzuela «La Promesa».

- Fue una noche (Balada) para 4 voces Obra obligada del Concurso Regional de Coros. Teatro Dindurra de Gijón, 1920

²⁰²(A.M.G.C caja 2, documneto 113, caja 4 documento 71 y caja 6 documento 229)

²⁰³ (A.M.G.C caja 6 documentos 152, 172, 208 y 210)

- Si vas a Covadonga. Publicada en «Asturias Gráfica» en 1920. Biblioteca Asturiana, Biblioteca pública de Gijón 204
- Fantasía (de Milán) Transcripción y estudio de Torner en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, 1922
- Variaciones sobre un tema popular de Narváez. Transcripción y estudio Centro de Estudios Históricos de Madrid por Torner, 1922.
- Cuarenta canciones españolas (Portada dibujo de Salvador Dalí) Cancionero de la Residencia de Estudiantes, Breviario ó libro de Horas. Biblioteca del Estudiante dedicada «A mis antiguos compañeros de la Residencia de Estudiantes». Así Torner afirma:«que reúno las principales de todas las regiones españolas, armonizadas a tres voces para los estudiantes de Institutos y Universidades, y con esa publicación ha coincidido la difusión de una campaña destinada al cultivo de la música en las escuelas con su ampliación correspondiente en los Institutos como uno de los más valiosos factores morales que puedan cultivarse en el individuo» 205 (Torner, 1924b).
- Selección de canciones asturianas. 14 canciones transcritas y armonizadas para canto y piano. Madrid,1924.
- Los dos pastores Bulletin of Spanish, nº2, vol. 1 Liverpool. 1924
- Fiesta en la Aldea (coral) compuesta para el Orfeón de Mieres:
- Alborada, Fiesta religiosa, Giraldilla, Danzas, Coplas del ciego y Bailes de gaita, a 6 voces.
- Suite Llanisca (coral). Compuesta para el Orfeón de Oviedo, plegaria, pericote y danzas marineras, 4 v.m. 1929
- El Chénguer (coral) 4 v.m 1929
- La Promesa (zarzuela) estrenada en el Teatro la Latina de Madrid el 9/05/1928. Libreto de Fernando Dicenta y Alfredo Escosura. 1928
- La Maragata (zarzuela) estrenada el 3 de marzo de 1931 en el Teatro Fuencarral de Madrid, librero de López de Alarcón y Alfredo Escosura. En su partitura intervino Cases. 1931
- Cumbres (poema cinematográfico) Antes «Rosina» Se desarrolla en la montaña, ambiente vaqueiro 1870. (fecha)
- El Folklore Musical en Terra de Melide en colaboración con Bal y Gay. 36 melodías. Seminario de Estudios Gallegos, pp.561-564.Compostela, 1933
- Ayer vite en la fonte canción dialogada asturiana. Para canto y piano
- El Baile (coral) Para 4 v.m.

²⁰⁴ (A.M.G.C. Caja 6 documento 46)

²⁰⁵ (A.M.G.C. Caja 2 documento 50,74 y 81)

- Bailes y danzas (coral) para 4 v.m
- Baxaben cuatro Alleranos
- Benedictus 4 v.i. Correspondiente a la «misa de Quirós» recogida por Torner en Llanuces y armonizada por él.
- Camín del Baile 4 v.i. («Si quiés que baile contigo»)
- Baile del panderu (4 vm) («Salid mores a bailar»)
- El Garapieyu (Canción dialogada para coro mixto)
- Danza del señor Juan (coral)
- Esta noche atapeciendo (canción dialogada)
- La foguera de San Juan (coral)
- Romance del Conde Olinos
- Romance de Gerinelo
- Romance del Hijo del Rey
- Soy Pastor
- Tres canciones antiguas españolas: Cantar de amigo, La zorrilla y Villancicos a 6 voves de los SS. XIII, XVI Y XVII respectivamente con una armonización de tipo neoclásico.
- El Tiruliru (coral) canción asturiana a 6 vv mixtas y solo de barítono
- El ciego de la zanfona para coro mixto a 8 vv
- Las horas del reloj 4v.i.
- A los campos del rey (coral vv mixtas)
- Al ro ro (canción de cuna)
- Canción de Bodas (Coral)
- Canción de Ronda (Coral)
- Canción de marinero (coral)
- Canción de Navidad (coral)
- Como la Flor (Coral 4 v.i y 4 v.m)
- Danza de los Arcos
- Ea, Ea, Ea (añada)
- Giraldilla (coral)
- Giraldilla en diálogo
- Pastor que estás en el monte (canción dialogada)
- Tu no vayas más a mio casa
- Vaqueiras
- Las horas del reloj (coral a 4 v.i.)

- Paloma del palomar
- La parranda
- Xunce les vaques, Ramona (coral 4v.i)
- Tengo amar 4 v.m.
- El Xiringüelu
- Cuatro danzas Españolas de la época de Cervantes (Zarabanda, Marizápalos, Villano y Canario) Transcripción y arreglo para piano de textos originales). Londres 1947
- Giraldilla para piano
- Sonata nº1 para piano 1947
- Sonata en Fa para piano 1947
- Variaciones para piano
- Sonatina para piano 206
- Rondó para piano 1946
- Piezas breves (Colección de Piezas)
- Allegretto (Pastoral) para dos pianos, violín y piano
- Tema del primer tiempo del concierto para piano y orquesta
- Quien Trajo caballero (S.XVI) (manuscrito)
- Incendio de Roma (S.XVI)
- Tres piezas breves para piano
 - I Preludio
 - II Rondó
 - III Allegretto²⁰⁷
- Danza de Palos²⁰⁸. Se ejecutaba en Oviedo hace años por una comparsa de carnaval. Manuscrito Eduardo Martinez Torner
- Quien te trajo, caballero (siglo XVI) Manuscrito
- Como la Zorra (Burgos)
- Oh qué buen amor (Burgos)

Otra modalidad de la producción de Torner es la de discos de gramófono. Este medio ha popularizado en España y América varias canciones a una voz, a dúo, corales, para las que ha compuesto letra y música inspirándose en motivos populares y entre las que destacan en méritos «Fiesta en la aldea» y «Suite llanica»²⁰⁹

²⁰⁶ (A.M.G.C. Caja 6, documento 53)

²⁰⁷ (A.M.G.C. Caja 6, documento 204-205)

²⁰⁸ (A.M.G.C. Caja 3, documento 6 Partitura, caja 6, documento 53, caja 7 documento 44)

²⁰⁹ (A.M.G.C. caja 6 documento 182)

C) Obras de Torner en discos de pizarra²¹⁰ 1948

- «Esta noche atapeciendo» (Faustina Menéndez)
- «Paloma del palomar» (Faustina Menéndez)
- «Pastor que estás en el monte» (Faustina- Botón)
- «Tú non vayas» (Faustina Menéndez)
- «Danza del Señor San Juan» (Los 4 ases)
- «Xunce les vaques, Ramona» (Los 4 ases)
- «Fiesta en la aldea» (Bailes de gaita) Orfeón ovetense
- «Fiesta en la aldea» (Coplas del ciego) Orfeón Ovetense
- «Suite llanica» (Temas de danza) Parte primera, Solistas (Alonso/López) Orfeón Ovetense
- «El pericote» Solistas (Alonso/López) Orfeón Ovetense
- «Canciones marineras» Solistas (Alonso/López) Orfeón Ovetense
- «Bailes y danzas» Orfeón Ovetense.

D) Grabaciones de Torner por la Polifónica de Gijón

1958 (E. Columbia)

- «Al ro-ro»
- «ea, ea»
- «El chénguer»
- «Danza del señor San Juan»

1963

- «A los campos del rey»
- «Como la flor»
- «Unos ojos negros vi»
- «Vaqueira»
- «Canción de Ronda»
- «Giraldilla en diálogo»
- «Nana»

1966

- «Canción de bodas»
- «Canción de Navidad»

²¹⁰ (A.M.G.C caja 6 documento 187)

E) Poesías:

- Tengo Amare (6/X/1914)
- Balada (13/II/1910)
- Canción triste de un alma (15/VI/1910)
- El nuberu del alma
- Romántica
- Anagramas (8/X/1914)
- Dolora (6/X/1914)

F) Obras en preparación o inéditas

Otro tema fundamental es el de las obras desaparecidas como:

- «**Bibliografía Musical Española**» compuesta de unas cuatro mil fichas; su importante aportación al Archivo de la Palabras, y una obra de gran extensión. Inédita, compuesta por unas 4000 fichas, que se hallaba lista para la imprenta en 1936. Al parecer se extravió en la guerra civil española durante la evacuación de 1939.
- «**Musicología Española**» En la que trató de agotar el Índice bibliográfico de la investigación española de todos los tiempos y en todos los aspectos de la música, tanto popular como artística. «Obra de gran extensión, en la que procuró agotar el Índice bibliográfico de la investigación española de todos los tiempos y en todos los aspectos de la música, tanto popular como artística» (Vº temas Folklóricos, Madrid 1935. p.87)
- **Suite asturiana**
- **Cuarteto en do menor**
- **Piezas líricas**
- «**Estudio Histórico de las danzas y bailes de la provincia**» Lorenzo Rodríguez Castellano estuvo con Törner en Londres cinco meses antes de su fallecimiento y confirma que ya tenía muchos materiales reunidos para esta obra y otras detalladas
- «**Historia de la lírica tradicional en Asturias**»
- En papeles manuscritos de Eduardo Martínez Torner que se han visto, se refiere repetidamente a un «**estudio sobre la gaita**», que tenía muy avanzado.
- «**Conferencias**»²¹¹ Conferencias en Asturias y entrevistas en el diario «Región» sobre «El movimiento orfeonístico de Asturias». El primer domingo de agosto de 1930 se halla Torner en Mieres en compañía de Menéndez Pidal para ver bailar la Danza Prima con el Romance del «Galán d'esta villa» por el Orfeón de Mieres.

²¹¹ (A.M.G.C Caja 2, documento 137)

Torner sigue recorriendo España pensionado por la Junta para la Ampliación de estudios, lleva colectados centenares de Romances tradicionales, algunos sefarditas tomados por él de viva voz de unas estudiantes búlgaras alojadas en la Residencia de Estudiantes.

- **Torner y el Romancero Asturiano**

Por un extenso trabajo publicado en la Revista de Dialectología y tradiciones populares (T.XLVII, Madrid, 1992) titulado *La Tradición moderna y la elección del Romancero Hispánico. Encuestas promovidas por Ramón Menéndez Pidal en Asturias (1911-1920)*. Jesús Antonio Cid nos confirma «que los materiales sobre el Romancero Asturianos colectados por Torner se conservan completos, salvo lagunas mínimas, y que los originales y copias del Archivo Menéndez Pidal permiten reconstruir por entero las encuestas del gran musicólogo asturiano».

Lástima que esa información no la hubiera conocido doña Jovita Cué, viuda de Torner. En una de mis conversaciones con ella se quejaba amargamente de que no acababan de ver la luz los «dos tomos que D. Ramón le había prometido a mi marido, con todos los romances que había recogido, primero en Asturias y León y posteriormente en diversas provincias españolas».

Doña Jovita falleció en 1970 con la duda de que todo ese material hubiese desaparecido.

15.5. LISTADO DE CANCIONES DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, FACILITADO POR VÍCTOR PLIEGO DE ANDRÉS

En 2012 realizó una edición del «*Cancionero Popular de la Institución Libre de Enseñanza*». El listado de canciones aparece ordenado alfabéticamente y la publicación de su procedencia.

- ¿Adónde tienes las mientes?, Anónimo (siglo XVI), 3 voces, ver Seis canciones españolas del siglo XVI, Cuarenta canciones españolas, 1924
- ¿Cómo quieres que no tenga? (Santander), 2 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- ¿Dónde va de mañana? (Santander), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- ¿Quién quiere entrar conmigo en el río?, lecciones de música de Torner a Cobos
- A la llum matidina, ver Alborada (Valencia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- A la orilla del mar (Burgos), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- A las puertas del palacio, ver Rosalinda (León), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- A los árboles altos (Santander), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924

- A luna via indo alta, ver Ronda (Galicia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Adiós castillo de flores, ver Malagueña (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Adiós non ti, ver Alalá (Galicia), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Adiós ríos, ver Despedida del soldado (Cuenca), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Aire que viene del alto (León), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Al alba venid, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Al monte voy a por rama (León), grabación del Coro de Misiones, 1932
- Al ro ro, canción asturiana a tres voces blancas y solista, grabación de Columbia, 1954
- Al salir el sol dorado (Extremadura), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Alalá, «Adiós non ti» (Galicia), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Albada, «Canta el gallo» (Aragón), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Alborada, «A la llum matidina» (Valencia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Alborada, «Ya viene marzo con flores» (Aragón), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Alegres mudanzas, ver Canción de Navidad, siglo XVIII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Amores me dio la niña (Salamanca), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Amores que te olvidaron, lecciones de música de Torner a Cobos
- Andregeya (La prometida), poesía de Edmond Guibert «Gauerdi da herrico» (Vascongadas), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Arada, «Levantaivos gañanes» (Salamanca), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Atiendan, que canta Gila, Durango, siglo XVII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Aunque la macha tenga, ver Seguidillas (Ciudad Real), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Axuntabense, canción asturiana a voces viriles, grabación de Columbia, 1955
- Ay de la labradora (Valladolid), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928

- Ay mis niñas, las tres garridas, ver Danza (Asturias), 3 voces Cuarenta canciones españolas, 1924
- Ay ondas que eu vin venir, ver Cantar de amigo, Codax, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ay, linda amiga (Santander), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; grabación de Novia, 1988
- Ay, que non ay, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ay, triste que vengo, Encina (siglo XVI), 4 voces, ver Seis canciones españolas del siglo XVI, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Ayer te he visto en el huerto (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Ayer vite en la fonte, catálogo de J.A. Gómez
- Baila nena, ver Muñeira (Galicia), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Baile de gaita, «No quiero que me cortejes» (Asturias), coro de 2 voces, piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Baile del pandero, «Este pandero que toco» (León), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Baile, «El día que tu naciste» (León), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Baile, «No quiero que me cortejes» (Asturias), 4 voces, Canciones populares españolas, edición del Ministerio de Instrucción Pública
- Bailes de gaita, AMA
- Bailes de gaita, de Fiesta de aldea, catálogo de J.A. Gómez
- Bailes y danzas, AMA C 27-20; catálogo de J.A. Gómez
- Baxen cuatro alleranos, catálogo de J.A. Gómez
- Benedictus: Misa popular asturiana, AMA
- Bolero, «El baile del bolero» (Sevilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Bolero, «Pajarillo amoroso que estas llamando», siglo XIX, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Camín del baile, catálogo de J.A. Gómez
- Camina don Bueso, ver Don Bueso (León), 2 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; lecciones de música de Torner a Cobos
- Caminando el buen Jesús, ver Saeta (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928

- Caminito de Sevilla (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Canción de bodas, canción asturiana a tres voces blancas y solista, grabación de Columbia, 1954
- Canción de camino (León), citado en las Memorias de Misiones
- Canción de Navidad, «Alegres mudanzas», siglo XVIII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Canción de pandero, catálogo de J.A. Gómez
- Canción de Ronda, «Las estrellas corre» (Salamanca, Segovia), grabación del Coro de Misiones, 1932; citado en las Memorias de Misiones
- Canciones de baile (Zamora), citado en las Memorias de Misiones
- -Canciones marineras, de Suite Llanisca, catálogo de J.A. Gómez
- Canciones populares (Galicia), citadas en las Memorias de Misiones
- Canta el gallo, ver Albada (Aragón), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Canta tú y cantaré yo (Salamanca), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantar d'o pandeiro, «Vena o pandeiro» (Galicia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantar de amigo, «Ay ondas que eu vin venir», Codax, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantar de amigo, «Mandad'ei conmigo», Codax, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantar de amigo, de Tres canciones antiguas, catálogo de J.A. Gómez
- Cantaréis pajarillo nuevo, Álvaro de los Rios, 2 voces, siglo XVII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantiga de Santa María, «O que pola Virgen leixa», Alfonso X, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantiga de Santa María, «Porque trobar», Alfonso X, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantiga serrana, del Arcipreste de Hita, citado en las Memorias de Misiones
- Canto de boda, «El novio le dio a la Novia,» (Salamanca), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Canto de Navidad, «Dinguilín, tocan campanas» (Santander), coro 2 voces, piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948

- Canto de segadores, «Ya se va poniendo el sol» (Aragón), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Canto de trilla, «Por detrás de los montes» (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Cantos de alborada, de Fiesta de aldea, catálogo de J.A. Gómez
- Cantos de boda (Salamanca), citado en las Memorias de Misiones
- Charrada (Salamanca), grabación de Novia, 1988
- Charrada, «Ya se murió el burro» (Salamanca), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Chenguere, catálogo de J.A. Gómez
- Chichirinchín, «Si es cierto lo que me dices» (Asturias), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; grabación de Novia, 1988
- Como la flor (coral asturiano), citado en las Memorias de Misiones; AMA C 3-20;
- Como la flor, canción asturiana a cuatro voces viriles, grabación de Columbia, 1954; catálogo de J.A. Gómez
- Como vienes del campo (Castilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Conde Olinos, «Madrugaba el conde Olinos» (León), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; citado en las Memorias de Misiones
- Coplas de ciego, de Fiesta de aldea, catálogo de J. A. Gómez
- Coplas de Jorge Manrique, Recuerde el alma dormida, Mudarra, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Córta me un ramito verde, canción asturiana a 4 voces blancas y bajos, Fonográfica Asturiana, 2001
- Cuando sales al campo (Burgos), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928; -Cuando al campo florido sale mi niña, lecciones de música de Torner a Cobos
- Danza de San Juan, catálogo de J.A. Gómez; grabación de Columbia, 1930; grabación de Columbia, 1955
- Danza, «¡Ay mis niñas, las tres garridas!» (Asturias), 3 voces Cuarenta canciones españolas, 1924
- Danza, «De buscar mi amor» (Asturias), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Danzas, de Fiesta de aldea, catálogo de J.A. Gómez
- De buscar mi amor, ver Danza (Asturias), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928

- De laurel es la rama (La Mancha), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- De los álamos vengo (Antigua), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- De los álamos vengo, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- De rosas y claveles, ver Seguidillas (Madrid), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Delgadita de cintura, ver Sevillana (Andalucía), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Despedida del soldado, «Adiós ríos» (Cuenca), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Dinguilín, tocan campanas, ver Canto de Navidad (Santander), coro 2 voces, piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Don Bueso, «Camina don Bueso» (León), 2 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; citado en las Memorias de Misiones
- Don Gato (Castilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Donde va de mañana (Santander), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- El baile del bolero, ver Bolero (Sevilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- El baile del pandero, «Este pandero que toco» (Galicia), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- El baile, catálogo de J.A. Gómez
- El canto más popular, ver Jota (Aragón), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- El carapiellu, catálogo de J.A. Gómez
- El Conde Olinos (León), grabación de Novia, 1988; piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- El día que tu naciste, ver Baile (León), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- El dinguilindín (Galicia), 4 voces, Canciones populares españolas, edición del Ministerio de Instrucción Pública
- El novio le dio a la Novia, ver Canto de boda (Salamanca), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948

- El ole, «Ole con ole» (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- El pañuelo a la moda, ver Giraldilla asturiana, grabación del Coro de Misiones, 1932
- El pastor desesperado, citado en las Memorias de Misiones
- El pastorcillo (Santander), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- El pericoto, de Suite Llanisca, catálogo de J.A. Gómez
- El prisionero, «Mes de mayo» (León), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- El retrato, «Tu retrato pinté» (Castilla, piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- El sol y l aluna (Asturias), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- El tiruliru, catálogo de J.A. Gómez
- El xiringüelu, catálogo de J.A. Gómez
- Els rtes tambors, «Si n'eren rtes tambors» (Cataluña), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Embustes, «Quien dirá que ha visto» (Castilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- En Belén tocan a fuego, ver Villancico (Burgos), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- En la huerta valenciana, ver Valenciana (Valencia), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- En la raya del monte (Zamora), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- En lo alto de aquella montaña (Ávila), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- En lo alto del puertu, ver La enamorada (Asturias), 1 voz Cuarenta canciones españolas, 1924
- En Samir de los caños (Zamora), grabación del Coro de Misiones, 1932
- Ene izar maitia, ver Gabazco Cantua (Vascongadas), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Entra mayo y sale abril, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Esta calle es un jardín (Asturias), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Esta noche está paciando, catálogo de J. A. Gómez
- Esta si que es siega, ver Labradores de Castilla, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928

- Estaba la aldeana, ver La aldeana, Juan Blas, siglo XVII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Este pandero que toco, ver Baile del pandero (León), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928; ver El baile del pandero (Galicia), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Fiesta de aldea (Asturias), citado en las Memorias de Misiones; catálogo de J.A. Gómez
- Fiesta religiosa, de Fiesta de aldea, catálogo de J.A. Gómez
- Gabazco Cantua (Serenata), poesía del Vizconde de Bulsunze, «Ene izar maitia» (Vascongadas), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; grabación de Novia, 1988
- Gauzerdi da herrico, ver Andregeya (La prometida) (Vascongadas), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Gernikako Arbola (Vascongadas), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Giraldilla asturiana, «El pañuelo a la moda», grabación del Coro de Misiones, 1932
- Giraldilla en diálogo, canción asturiana 3 voces blancas, Fonográfica Asturiana, 2001
- Giraldilla y danza del pandero, Benedito y Torner, AMA C 16-3
- Giraldilla, de Fiesta de aldea, catálogo de J.A. Gómez
- Habanera, «Hacía tus playas, Cuba florida», piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Hacía tus playas, Cuba florida, ver Habanera, piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Jota (Aragón), grabación de Novia, 1988
- Jota, «El canto más popular» (Aragón), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Jota, «Viva Aragón» (Aragón), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- L'esquerpa, «Per mes que'm cantes» (Cataluña), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- L'hereu Riera, «Pera Sant Anto» (Cataluña), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- La aldeana, «Estaba la aldeana», Juan Blas, siglo XVII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- La bola, «Todos los sabios del mundo» (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- La cadena del amor (Santander), 3 voces Cuarenta canciones españolas, 1924
- La condesita, citado en las Memorias de Misiones
- La dama y el caballero, citado en las Memorias de Misiones

- La enamorada, «En lo alto del puertu» (Asturias), 1 voz Cuarenta canciones españolas, 1924
- La espigadera (Salamanca), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- La foguera de San Juan, AMA; catálogo de J.A. Gómez
- La loba parda, citado en las Memorias de Misiones
- La mañana de San Juan, ver Romance (Aragón), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- La molinera, canción popular asturiana, Columbia, 1930
- La pastora, «Sota'l bosc hi hauna» (Cataluña), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- La pastoreta, «Que li donarem a la pastoreta» (Cataluña), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- La pescadora inocente, Antonio Guerreiro, siglo XVII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- La praviana (Asturias), grabación de Novia, 1988; «Soy de Pravia» (Asturias), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- La romería, catálogo de J.A. Gómez
- La zorrilla, de Tres canciones antiguas, catálogo de J.A. Gómez
- Labradores de Castilla, «Esta si que es siega» siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Las estrellas corren, ver Canción de Ronda (Salamanca, Segovia), grabación del Coro de Misiones, 1932; ver Rondas (Salamanca), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Las horas del reloj, «Si quieres que te cante» (Santander), 4 voces, Canciones populares españolas, edición del Ministerio de Instrucción Pública
- Levantaivos gañanes, ver Arada (Salamanca), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Los mayos, «Ya estamos a treinta» (Murcia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Madruga el conde Olinos, ver Conde Olinos (León), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Malagueña, «Adiós castillo de flores» (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Malagueña, «Que tienes por mi persona» (Andalucía), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924

- Malo es de guardar, «Rosa y viña, peral y habar», siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928; «Rosa y viña» (Antigua), coro 2v Cancionero del Instituto Español, 1948
- Mandad'ei conmigo, ver Cantar de amigo, Codax, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Más de cantar a viera, ver Muñeira (Galicia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Más hermosa eres que el sol (Santander), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Más vale trocar, Encina (siglo XVI), 4 voces, ver Seis canciones españolas del siglo XVI, Cuarenta canciones españolas, 1924; Más vale trocar, Encina, siglo XVI, grabación del Coro de Misiones, 1932
- Menga del Bustar, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Mes de mayo, ver El prisionero (León), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Mi pensamiento (Burgos), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Mira cómo colorea (Castilla), 3 voces, Canciones populares españolas, edición del Ministerio de Instrucción Pública
- Míralo por allí, ver Saeta (Andalucía), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Misa de amor, citado en las Memorias de Misiones
- Montanyes de Canigó (Cataluña), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928; 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; grabación de Novia, 1988
- Muñeira (Galicia), grabación de Novia, 1988
- Muñeira, «Baila nena» (Galicia), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Muñeira, «Mas de cantar a viera» (Galicia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Muñeira, citado en las Memorias de Misiones
- Na y alma se me clavou, ver Ronda (Galicia), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- No quiero que me cortejes, ver Baile (Asturias), 4 voces, Canciones populares españolas, edición del Ministerio de Instrucción Pública; No quiero que me cortejes, ver Baile de gaita (Asturias), coro de 2 voces, piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- No te canses en cantar, ver Polo, Francisco de Borja, siglo XIX, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928

- O que pola Virgen leixa, ver Cantiga de Santa María, Alfonso X, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ojos morenicos, Escobar (siglo XVI), ver Seis canciones españolas del siglo XVI, 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Ole con ole, ver El ole (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Pajarillo amoroso que estas llamando, ver Bolero, siglo XIX, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Paloma blanca, ver Paloma revoladora (Andalucía), 4 voces, Canciones populares españolas, edición del Ministerio de Instrucción Pública
- Paloma del palomar (Asturias), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Pásame por Dios Barquero, Escobar, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928; 3 voces, ver Seis canciones españolas del siglo XVI, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Pastoral de Juan del Encina, citado en las Memorias de Misiones
- Per mes que'm cantes, ver L'esquerpa (Cataluña), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Petenera, «Si llega hasta ti un suspiro» (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Polo, «No te canses en cantar, Francisco de Borja, siglo XIX, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Por detrás de los montes, ver Canto de trilla (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Por el trébol florido, ver Seguidillas (Murcia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Porque trobar, ver Cantiga de Santa María, Alfonso X, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Pues me dejas el canto (Salamanca), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Que li donarem a la pastoreta, ver La pastoreta (Cataluña), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Quien te trajo, caballero, Encina, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Que tienes por mi persona, ver Malagueña (Andalucía), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924

- Quien dirá que ha visto, ver Embustes (Castilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Quita la mala rucia (Murcia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Recuerde el alma dormida, ver Malo es de guardar, Mudarra, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Riera Pera Sant Anto, ver L'hereu (Cataluña), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Roa y viña, peral y habar, ver Malo es de guardar, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Romance de Gerineldo, catálogo de J.A. Gómez
- Romance del conde Olinos, catálogo de J.A. Gómez; citado en las Memorias de Misiones; grabación del Coro de Misiones, 1932
- Romance del conde Sol, grabación del Coro de Misiones, 1932 (con recitado),
- Romance del hijo del rey, catálogo de J.A. Gómez
- Romance, «La mañana de San Juan» (Aragón), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Romería Asturiana, AMA C 27-29
- Romerico tú que vienes, Encina, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ronda (Segovia), citado en las Memorias de Misiones
- Ronda de Sanabria (Zamora), citado en las Memorias de Misiones
- Ronda, «A luna via indo alta» (Galicia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ronda, «Na y alma se me clavou» (Galicia), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Rondas, «Las estrellas corren» (Salamanca), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Rosa y viña, ver Malo es de guardar (Antigua), coro 2v Cancionero del Instituto Español, 1948
- Rosalinda, «A las puertas del palacio» (Castilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948; «A las puertas del palacio» (León), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Saeta, «Caminando el buen Jesús» (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Saeta, «Míralo por allí» (Andalucía), 1 voz, Cuarenta canciones españolas, 1924

- Sale mi niña al campo, ver Seguidillas, siglo XVIII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Segaba la niña (Salamanca), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Seguidilla (Extremadura), citado en las Memorias de Misiones
- Seguidillas Sevillanas, «Viva Sevilla» (Andalucía), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Seguidillas, «Aunque la macha tenga» (Ciudad Real), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Seguidillas, «De rosas y claveles» (Madrid), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Seguidillas, «Por el trébol florido» (Murcia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Seguidillas, «Sale mi niña al campo, siglo XVIII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Seis canciones españolas del siglo XVI, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Selección de canciones asturianas, catálogo de J.A. Gómez
- Señor San Juan, catálogo de J.A. Gómez
- Serranilla de la Zarzuela, «Yo meiba mi madre», siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Sevillana (Andalucía), grabación de Novia, 1988
- Sevillana, «Delgadita de cintura» (Andalucía), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Sevillana, «Viva Sevilla» (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Si de rama en mara, Antonio Literes, siglo XVII, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Si es cierto lo que me dices, ver Chichirinchín (Asturias), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Si la nieve resbala (Asturias), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Si llega hasta ti un suspiro, ver Petenera (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Si n'eren rtes tambors, ver Els rtes tambors (Cataluña), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Si quieres que te cante, ver Las horas del reloj (Santander), 4 voces, Canciones populares españolas, edición del Ministerio de Instrucción Pública

- Siempre que te vas, me dices adiós, lecciones de música de Torner a Cobos
- Soleá, «Tienes unos ojos, niña» (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Sota'l bosc hi hauna, ver La pastora (Cataluña), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Soy de Pravia, ver Alalá (Asturias), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924; ver La praviana (Asturias), 3 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Soy pastor, catálogo de J.A. Gómez
- Suite llanisca, catálogo de J.A. Gómez
- Tan buen ganadico, Encina, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Temas de danzas, de Suite llanisca, catálogo de J.A. Gómez
- Tienes unos ojos, niña, ver Soleá (Andalucía), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Toda mi vida os amé, Milán, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Todos los sabios del mundo, ver La bola (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Tres canciones antiguas españolas, catálogo de J. A. Gómez
- Tres moricas m'enamoran, Diego Fernández (siglo XVI), 3 voces, ver Seis canciones españolas del siglo XVI, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Tres morillas (Antigua), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948; siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Tu retrato pinté, ver El retrato (Castilla), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Unos ojos negros vi, canción asturiana a cuatro voces viriles, grabación de Columbia, 1954
- Valenciana, «En la huerta valenciana» (Valencia), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Vaqueira, canción asturiana a 7 voces mixtas, Fonográfica Asturiana, 2001; catálogo de J.A. Gómez
- Vena o pandeiro, ver Cantar d'o pandeiro (Galicia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Villancico, «En Belén tocan a fuego» (Burgos), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928

- Villancico, de Tres canciones antiguas, catálogo de J.A. Gómez
- Viva Aragón, ver Jota (Aragón), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Viva Sevilla, ver Seguidillas Sevillanas (Andalucía), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Viva Sevilla, ver Sevillana (Andalucía), piano con canto, Cancionero del Instituto Español, 1948
- Ya estamos a treinta, ver Los mayos (Murcia), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ya los días son cortos (Asturias), 3 voces Cuarenta canciones españolas, 1924
- Ya no va la niña (Santander), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ya se murió el burro, ver Charrada (Salamanca), 4 voces, Cuarenta canciones españolas, 1924
- Ya se va poniendo el sol, ver Canto de segadores (Aragón), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ya se van los pastores (León), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Ya viene marzo con flores, ver Alborada (Aragón), piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928
- Yo me iba mi madre, ver Serranilla de la Zarzuela, siglo XV-XVI, piano con voz, Cancionero del Instituto-Escuela, 1928.

CAPÍTULO 16

REFLEXIONES FINALES

16. REFLEXIONES FINALES

Musicólogo, compositor y concertista. Eduardo Martínez Torner nació en Oviedo en 1888 y murió exiliado en Londres en 1955 a los 67 años. Se dedicó al rescate de las melodías y canciones populares y tradicionales asturianas y de otras regiones, recuperando así una parte importantísima del patrimonio musical español. Fue el primer musicólogo en integrarse en organismos de investigación científica de dimensión nacional e internacional. Además, ya desde primer momento en 1915 empezó a divulgar para todo tipo de público y en diferentes espacios el patrimonio musical recuperado, realizando así una labor pedagógica de primer orden en la España de la primera mitad del siglo XX.

Podemos afirmar que después de observar y manejar toda la documentación del Archivo de Modesto González Cobas situado en el Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA) que estuvo durante gran parte de su vida dedicado a dar a conocer la figura de Torner, casi en solitario. Numerosos guiones emitidos por Radio Nacional de España en Oviedo, bastantes artículos en la prensa, charlas, conferencias y en actos musicales en homenaje a su memoria. Con estos y otros recordatorios, añade que no fue capaz de «ilustrar» al pueblo asturiano su vida y su obra. De Torner se ha escrito muy poco y no siempre con fundamento suficiente. Ha tenido buena prensa, siempre se dijo que era un musicólogo folclorista importante a nivel nacional. Donde, sin pretenderlo, por supuesto, se le ha empequeñecido, fue en su propia tierra. Se cumple aquí una vez más eso de que «nadie es profeta en su tierra». Su trabajo, estuvo siempre relacionado a destacar en Torner, no sólo su parte más regionalista (asturiana) si no su otra labor. La pregunta es inmediata, ¿Por qué? Los asturianos siguen viendo en Torner un músico que ha compuesto unas cuantas obras corales muy conocidas. Los asturianos, en fin, siguen viendo a Torner como autor del Cancionero.

Según González Cobás, la inmensa mayoría de los asturianos cuando se refieren a Torner de inmediato acotan con el autor del «*Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*», como si esta obra fuese la única por él escrita o, en el mejor de los casos, la más importante. Más adelante, continúa afirmando si la cuestión fuese bien distinta si en las bibliotecas estuviera toda o buena parte de la producción de Torner. No se refiere a las piezas corales, que son las más conocidas y muchos coros asturianos aún las llevan en su repertorio. Cabe recordar que en realidad su «Cancionero» asturiano permaneció medio siglo en el olvido, desde 1920 hasta 1971. González Cobás, cree que, sin querer, el pueblo asturiano ha minusvalorado la figura de Torner: «Este es nuestro Torner, el Torner fabricado por sus propios paisanos... Así es como lo hemos empequeñecido. Y yo os digo que si Torner no hubiese sido más que esto, probablemente

estaríamos en presencia de una figura de ámbito regional, muy interesante para nosotros los asturianos...» (González Cobas, 1971).

En todos los documentos cotejados, Modesto González Cobas apunta una serie de aspectos que pueden tener relevancia para entender la importancia de lo que Eduardo Martínez Torner ha significado: «Asturias sigue en deuda con Torner. Y más en deuda Oviedo, por tratarse de un insigne ovetense en verdad singular: el más relevante en su especialidad» (González Cobas, 1986). Para los asturianos el «*Cancionero*» es algo así como un catecismo musical, fuente de información y punto de partida y consulta de cantares regionales y de todos los compositores, asturianos y no asturianos, que han desarrollado y armonizado obras corales de carácter asturiano. Hay quien cree que la armonización de las melodías populares es tarea relativamente fácil y poco meritoria. El tratamiento de las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen y exige (Bartok, 1971), por lo menos, la misma inspiración que la requerida para cualquier composición original. Autores como Haendel, Bach o Stravinski se sirven de temas populares y es que: «todo artista tiene el derecho de basarse en un arte precedente, y hasta el deber de hacerlo» (Bartok, 1971). Más aún, la música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un talento creador consigue penetrar en la música culta y, por tanto, influir sobre ella. En la misma línea encontramos a Pedrell. Podemos encontrar paralelismos desde otro ángulo con la «*Lírica Hispánica de Torner*» ya que es muy ilustrativa. Y es que viene sucediendo en Asturias con el movimiento coral y sus compositores que se han basado en «*Cancionero*» de Torner. Hay que recordar que Modesto González Cobas fue presidente de la Federación Coral de Asturias en varios tramos (1978-1984) y (1994-1998), lo cual le permitió impulsar la reedición del «*Cancionero*».

Afirma (González Cobas, 1986) que sin Torner, Asturias no hubiera tenido su «*Cancionero*». Él fue el que se lanzó a la aventura de recorrer y visitar lugares, puertos de montaña, villas, pueblos, aldeas y brañas, hablar con sus gentes y, por último, hacerles cantar para poder fijar, sobre la marcha, el documento musical correspondiente. El «*Cancionero*» asturiano de Torner es muy importante para los asturianos²¹². Pero no es la obra más importante de Torner, Si Torner hubiera sido más que el autor de este «*Cancionero*» y además se hubiese quedado encerrado en su «*Oviedín de l'alma*», a estas alturas no podíamos estar hablando de un Torner figura de rango internacional. Por eso, explica que: «Torner no podía quedarse en Asturias atrapado por el clásico malogrado geotropismo, tenía que brillar con luz propia entre los grandes de la musicografía y el folklore de España y pronto lo lograría a partir del Centro de Estudios Históricos de Madrid desde 1916 a 1936» (González Cobas, 1986).

Torner consagró su vida entera a indagar melodías y las canciones populares españolas, fue el primero que emprendió la apasionante búsqueda de analogías entre la lírica española antigua y moderna; fue pieza importantísima del Romancero tradicional de Menéndez Pidal, aunque su

²¹² (A.M.G.C caja 2 documento 136)

enorme labor, en resumidas cuentas, quedó como diluida en la magna obra de Pidal, dentro de la cual Torner no ocupa el plano que le tiene que corresponder.

El asturiano medio sabe muy poco de Torner. Bien es cierto que en Asturias no hay ninguna biblioteca, ni pública ni privada, que cuente con sus obras completas. En marzo de 1980 la Universidad de Oviedo, a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria al frente del cual estaba el Dr. José Benito Álvarez- Buylla, organizó un ciclo de música asturiana en homenaje a Torner, en el que el propio Modesto González Cobas intervino con una conferencia con el título: «Importancia y significación de Torner». Las palabras finales del acto fueron: «Tengo la esperanza de que la acción de rescate de la obra de Torner la emprenda nuestra universidad, tanto la obra publicada, como la inédita. Darla a conocer sería el mejor homenaje que le podríamos tributar a este preclaro hijo de Oviedo y el mayor documento que podríamos levantar en su memoria» (González Cobas, 1980).

En el prólogo de *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana*, Joaquín Díaz González, uno de los músicos y folcloristas españoles de mayor relevancia en la actualidad, lo define de la siguiente manera:

«Pondré solo un ejemplo, Martínez Torner es el “culpable” de que miles y miles personas cantasen las mismas canciones tradicionales a partir de la grabación de unos discos con el coro de las Misiones Pedagógicas, cuya difusión y popularización entra ya en el periodo en que la fonografía es determinante en la divulgación y fijación de los repertorios» (Asensio, 2010 p. 10).

Susana Asensio Llamas, que también ha dedicado mucha de su investigación acerca de Torner, describe al musicólogo de esta manera:

«Quizá también porque sus heterodoxas investigaciones, y especialmente las que dejó sin publicar sobre música antigua, fueron sin duda muy bien aprovechadas por algunos de los nuevos integrantes de la musicología española, especialmente desde el Instituto Español de Musicología (IEM, fundado en 1943 en Barcelona en el seno del CSIC, y heredero material, aunque no espiritual, de la JAE y del CEH). De hecho, la conexión entre la música tradicional y la música histórica o culta fue una de las líneas de trabajo que se establecieron desde el principio en el IEM, y también desde allí se coordinaron las llamadas «misiones de campo» (a imitación sólo nominal de las “misiones pedagógicas”) para continuar la recogida de piezas tradicionales por España, especialmente durante los años 1940» (Asensio, 2011 p. 12).

En otro trabajo realizado sobre *Eduardo Martínez Torner y la Junta para la Ampliación de Estudios* de Susana Asensio Llamas afirma que Torner es consciente de las dificultades que ello conlleva: «Algunos de los males de su época que el maestro combatió en vida siguen hoy presentes: formación muy desigual en función del lugar de nacimiento y educación, menos posibilidades de formación y desarrollo laboral para la mujer, falta de separación de los poderes político y religioso en la vida civil, ninguneo de las culturas tradicionales de transmisión oral en la academia» (Asensio, 2011. p. 13).

No obstante, Modesto González Cobas, no para de preguntarse sobre todo el material que tendría que circular:

«¿Dónde está aquel material reunido en el llamado Archivo de la Palabra, cuya responsabilidad compartía Torner con Navarro Tomás?, ¿Dónde están aquellas mil canciones más que Torner tenía pensado incorporar en una 2ª edición de su cancionero asturiano? publicado en el Diario “Región” 3 de julio de 1925 por Juan Mendoza y en el diario *El sol* 9 de julio de 1925 ¿Dónde está aquella “Bibliografía musical española”, obra de gran extensión (dice él mismo) en la que: «procuro agotar el índice bibliográfico de la investigación española de todos los tiempos y en todos los aspectos de la música, tanto popular como artística» (Torner, 1925).

El mismo González Cobas escribe el 11 de abril de 1967 en el *Diario La Nueva España* sobre el Archivo de la Palabra:

«Pero en aquel Archivo también había otros discos de enorme valor, en los que se hallaban grabados idiomas, dialectos y canciones populares de España e Hispanoamérica y de los países del Norte de África y del oriente de Europa. Más de cuatro mil canciones había archivadas. Desde las soleares hasta el fandanguillo, pasando por la media granaína, el martinete, la jabera y las serranas, las guajiras, colombianas, las seguidillas manchegas, el alalá, etc.... Y en aquel Archivo estaban, impresionados en películas sonoras, los bailes típicos de muchos pueblos: de Asturias, Soria, Salamanca, Ávila, Santander y Zamora. Al frente de este organismo había dos personas de gran valía: Tomás Navarro Tomás y Eduardo Martínez Torner. El Archivo había tomado sus precauciones para evitar su posible destrucción: las matrices galvano plásticas de los ejemplares más valiosos estaban guardadas en grandes cajas metálicas invulnerables incluso al fuego. Tal vez sea el momento de que el gran público, asturiano y no asturiano, conozca más y mejor la parte de su obra dispersa, archivada...Y en cuanto a la extraviada o desaparecida, ahí están, todavía en pie, personas muy cualificadas que trabajaron con Torner o que sabían de sus estudios e investigaciones. Ellos podrían ayudarnos a dar un paso más en esa búsqueda... siempre esperanzadora» (González Cobas, 1967).

Es cierto que durante los últimos años de su vida recibió tanto por parte de la viuda de Torner, como de su hija mucho material que tenían en Londres; varias obras para piano, manuscritas, fechadas en Londres, en 1947. De sus interesantísimas conferencias quedan muchas por recuperar. Igual que de sus artículos en prensa y revistas especializadas. Lo mismo que su labor en la BBC de Londres, como profesor del Instituto Español y de la Fundación Luis Vives. Allí enseñó y publicó artículos en su Boletín, y dos libros (González Cobas, 2000b).

Las obras que Torner desarrolló más extensamente sobre las relaciones entre el elemento musical de la canción, el ritmo del verso y las tendencias expresivas de la lengua fueron las que publicó en Londres. Mientras las firmas de mayor prestigio nos han dicho y así lo han dejado escrito, que la obra de Torner como folclorista fue de las más serias y provechosas para la cultura española.

Mientras las voces más autorizadas nos están diciendo que la obra de Torner no la llevó a cabo ningún otro español, y que a la labor de conjunto de Torner, no llegó nadie, en Asturias, como tantas y tantas veces ocurrió y sigue ocurriendo, Torner no pasa o traspasa la frontera de su Cancionero Asturiano (González Cobas, 2000b).

Su obra creativa, que si quisiéramos resumir diríamos que comprende en números redondos, 50 títulos, incluyendo el desaparecido y aparecido «Cancionero Gallego» y la póstuma «Lírica Hispánica»; no contamos ni sus conferencias, ni los centenares de guiones radiofónicos emitidos por la «BBC» de Londres, ni su labor en esta poderosa «BBC», donde llevaba varios programas, algunos de consulta y otros de Literatura Española avanzada.

Los cargos ocupados en Madrid por Torner, todos, absolutamente todos, están relacionados con su vocación de investigación musicológica, con el folklore musical de España, con la música histórica y con la composición. Liberal, como todos los intelectuales, y republicano, a pesar de ello: «Ni con su hijo, ni con su viuda en las conversaciones que hemos tenido a lo largo de varios años salió a relucir el tema político» (González Cobas, 2000b).

Recordemos aquí un breve recorrido de los puestos de responsabilidad que tuvo Torner a lo largo de su trayectoria: jefe de la Sección de música del Centro de Estudios Históricos en 1926, en 1930 director de la Sección de Folklore del Archivo de la Palabra en la Residencia de Estudiantes. De 1931 a 1936 dirige la división musical de la Misiones Pedagógicas, proyecto de solidaridad cultural de la Segunda República. En 1932 fue nombrado profesor de Prácticas de Folklore en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Entre 1932 y 1934 estuvo en la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, encargado de legislar la música y el teatro. Desde 1934 hasta 1937 perteneció a la junta del Museo del Pueblo Español, una de las primeras instituciones en apoyar el trabajo etnográfico de las diversas culturas en España. También ocupó cargos en el Consejo Nacional de Cultura (1932-1936) y del Consejo Central de la Música (1937-1939), y enseñó en la Institución Libre de Enseñanza (Asensio, 2022).

Sobre lo que también se apuntaba del regreso de Martínez Torner a España, González Cobas afirma:

«Siempre hemos tenido la impresión de que Torner pudo haber vuelto a España sin mayores ni menores inconvenientes y, por supuesto, a su ciudad natal. Aquí se mantuvo viva esta esperanza. Creemos que no se decidió a venir porque, como yo dejamos apuntado, era hombre en cierto modo tímido e indeciso. Él añoraba España, sentía nostalgia de Asturias y le “tiraba” Oviedo, porque era todo un arquetipo de “carballón”; pero no acababa de dar ese paso. Estas actitudes se dan con frecuencia en espíritus sensibles, generosos, románticos y quijotescos, tan proclives a nutrirse con la melancolía y la soledad, viviendo a su manera el hoy soñado con una mañana que nunca llega» (González Cobas, 2000b).

Aunque Torner fue de los primeros musicólogos en dedicar esfuerzos a la recuperación de la música antigua, aunque rara vez reconocido y publicado. Podemos afirmar claramente que hubo una apropiación o robo intelectual de su trabajo, pues la mayoría de transcripciones fueron sustraídas en su oficina de Madrid y fueron reevaluadas para su publicación por otros musicólogos de la época. En el centro de la obra publicada estaba el folclore español con sus escritos conocidos en todo el país. En la década de 1930, los estudios de folclore comenzaron a decaer a medida que se afianzaban nuevas tendencias en España influenciadas por las vanguardias europeas y el folclore comenzó a ser rechazado por ser antiguo y pasado de moda, el ejemplo es el que se da en el grupo de Madrid, conocido como «Grupo de los ocho» quienes su preocupación era eliminar el conservadurismo musical que para ellos se expresaba con el uso del folclore. Hubo excepciones como Falla y Turina. Todo eso junto al golpe de estado del verano de 1936, después la depuración y hacia 1940, no queda nada de las vanguardias musicales ni conflictos entre las corrientes intelectuales musicográficas (Asensio, 2022).

El punto y aparte es en 1948 cuando al revisar las ediciones de música antigua que se había publicado en España tras la Guerra Civil y descubre muchas de sus investigaciones publicadas bajo el nombre y el filtro de otros musicólogos no exiliados. Estos habían reformulado las direcciones de la nueva musicología española de una manera similar a lo que había manifestado Torner antes de la guerra. Las misiones musicales del CSIC serían un remedo de las que Torner había realizado anteriormente. Las famosas fichas bibliográficas de referencias Internacionales de folclore que había perdido aparecieron en el CSIC ya como propiedad de Higinio Anglés junto a publicaciones de los cancioneros de Palacio, Medinaceli, Columbina o Turín y fueron publicados por otros autores junto a los estudios de vihuela publicados en 1923 (Asensio, 2022).

Así pues, podemos afirmar que presentamos su primera biografía extensa y comprensiva, ya que únicamente había algunos trabajos parciales realizados sobre su vida y también algunas publicaciones científicas sobre sus obras y metodología en su manera de recopilar. Esta biografía está basada en el contraste de documentación de fondos, partituras, programas de mano, artículos de prensa, contratos, cartas personales, entre diversas fuentes y de diferentes entidades.

El presente estudio abre muchas puertas y posibles vías de trabajo e indagación futura que llaman a profundizar o revisar diversos aspectos de la trayectoria artística de Torner, que no se podrían abordar aquí totalmente por ser demasiado extensas y constituir cada una de ellas un verdadero trabajo de investigación en sí misma. En este sentido planteamos, sin ánimo de exhaustividad, algunas vías de investigación futuras que quedan pendientes para futuros trabajos como, por ejemplo:

- Profundización de trabajos sobre Misiones Pedagógicas en lo relativo al patrimonio musical y folclórico.

- Desarrollar estudios fundamentados en la historia oral, como demuestra la potencialidad de la información obtenida en el transcurso de la investigación, al mantener conversaciones con familiares de colaboradores de Torner, y de la Residencia de Estudiantes, como, por ejemplo, el pintor Gallego Marquina.
- Analizar la existencia, el impacto o la repercusión de la obra de Torner en otros cancioneros posteriores como pueden ser el de Rafael Benedicto o el cancionero de la Sección Femenina, por ejemplo.
- Realizar un documental sobre la figura de Eduardo Martínez Torner, cuyo proyecto inacabado se inició por *Producciones La Iguana*, encargado por Gonzalo Tapia Suárez, cineasta que realizó el documental «*Las Misiones Pedagógicas, 1931-1936*» (2007) que además es el nieto de «*Españolito*», Constantino Suárez Fernández, colaborador también de las Misiones Pedagógicas²¹³
- Investigar y visibilizar el papel de la mujer en diversos campos y el trabajo realizado por algunas informantes que ayudaron a la recolección de materiales, en muchos casos sin apenas información accesible. Un ejemplo, el trabajo realizado junto a Magdalena Rodríguez Mata, colaboradora de Menéndez Pidal y profesora en el Colegio Estudio de Madrid pone música al famoso *Auto de Navidad* junto a Jimena Menéndez Pidal

Queremos finalizar esta tesis doctoral con las palabras del musicólogo y profesor José Antonio Gómez Rodríguez en un ciclo de conferencias homenaje a Torner que en 2006 afirma: «Como artista podría ser, y no sólo por su fecha de nacimiento, uno de los creadores de la llamada ‘Generación de los maestros’ aunque su nombre no aparezca en el capítulo que dedica Tomás Marco en su *Historia de la música española del siglo XX*» (Gómez, 2006). Hoy en día, parece que la historiografía española todavía no le ha hecho justicia a la importancia que Eduardo Martínez Torner ha tenido en la historia musical de nuestro país. Valga esta tesis como intento de paliar, en parte, este olvido, como un ejercicio de memoria histórica y de puesta en valor de la labor divulgativa del patrimonio musical español del insigne musicólogo asturiano.

²¹³ (A.M.G.C. caja 6, documentos 259 y 250)

CAPÍTULO 17

BIBLIOGRAFÍA

17. BIBLIOGRAFÍA

- Agulló, M^a.C. (2007). Possibilitats i riscos de les fonts orals en la investigació historicoeducativa. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 9-10, (27-39).
- Agulló, M^a.C. (2010). La voz y la palabra de los tesoros vivos: Fuentes orales y recuperación del patrimonio histórico-educativo inmaterial. *Educatio Siglo XXI*, 28(2), (157-178).
- Agulló, M^a C. y Payà, A. (2009). «La recuperación del patrimonio histórico-educativo valenciano», *XV Coloquio de Historia de la Educación*, SEDHE, Pamplona, vol. II, pp. 579-590.
- Aguilera Sastre, J. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club femenino español, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*. 35, (65-90).
- Arce, E. (1977). *Oviedo y los Ovetenses*. Oviedo: Ayalga.
- Álvarez, L.X. (1978). *La universidad de Asturias*. Oviedo: Ayalga.
- Amieva, C. (1977). *Asturianos en el destierro* (Francia). Oviedo: Ayalga.
- Anónimo, (1922) *El «Cante jondo» (canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte*. Granada: Ed. Urania.
- A.P.G. (1914). El excelente pianista asturiano, Eduardo Martínez Torner, de la Schola Cantorum de París, *El Norte de Castilla*, 21 de noviembre de 1914 (2).
- Aranguren, J.L. (1953). La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid): 38, (123-157).
- Ardeflor. (1915a). Las conferencias de Torner, Divagaciones, *El Comercio*, 25 de abril de 1915.
- Ardeflor. (1915b). Los Conciertos de Torner, *El Noroeste* (Gijón), 26 de diciembre de 1915.
- Ardeflor. (1916). Torner y la música asturiana, *El Noroeste* (Gijón), 1 de enero de 1916.
- Asturias en Madrid. (1915). *El Noroeste* (Gijón), 8 de mayo de 1915.
- Arreones, L. (1974) *Hostelería del viejo Oviedo*. La Nueva España.

- Asensio, S. (2002). El pasado es mi hogar: Eduardo Martínez Torner y el exilio de la musicología española tras la Guerra Civil. En Vicente, F.J., Tomé, P., Fernández de Mata, I. y Asensio, S. (Coords.) *Salvajes de acá de allá: memoria y relato de Nos-Otros: liber Amicorum Luis Díaz Viana*. Valladolid: Universidad de Valladolid. (385-402).
- Asensio, S. (2008). Eduardo M. Torner: el romancero musical asturiano y sus colaboraciones con Galicia. *El Museo de Pontevedra*, Nº 62, (147-170).
- Asensio, S. (2010). *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana: a la memoria de Eduardo Martínez Torner*. Madrid: CSIC.
- Asensio, S. (2011). Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Nº 751, (857-874).
- Aubry, A. (1914). *Troubères et troubadors, A popular treatise*. (175 y 185).
- Azcárate, P. (1971). Salazar Cahapela, Cernuda, Martínez Torner y el Instituto Español de Londres. *Insula* (nº 298) Madrid.
- Bajo las nieblas de Asturias (1927) «ABC» (Madrid), 19 de febrero de 1927.
- Bal y Gay, J. (1963) La música en la Residencia. *Nº Commemorative. Residencia México*.
- Bal y Gay, J. y Torner, E.M. (1973). *Cancionero gallego*. Vigo: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI.
- Botella, A.M. (2013). Las canciones de boda del Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana de Eduardo Martínez Torner. *Revista de folklore*, 378, (4-15).
- Buyla, J.B. (1977). *La canción asturiana*. Oviedo: Ayalga.
- Calleja, R. (1901). *Cantos de la montaña- Colección de canciones populares de la provincia de Santander* armonizadas por Rafael Calleja.
- Canes, F. (1993). Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República *Revista Complutense de Educación*, Vol. 4 (1), (147-168).
- Capellán, G. (2002). Intelectuales, universidad y opinión pública: el grupo de Oviedo. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 8, (9-38).
- Castañón, J.M. (2002). *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna* (Los años de Oviedo 1908 - 1909) Albert, editor.
- Casona, A. (1954). *Retablo Jovial*, México: Editorial Bruño.

- Cepeda, E. (2007). *De los cafés antiguos en la ciudad de Oviedo: apuntes para la historia de viejos cafés*. Oviedo: Gofer.
- Chavarri, E. (1927) *Música popular española*, Barcelona: Labor.
- Cid, J. A. (1993). El Romancero oral en Asturias. Materiales de Josefina Sela y E. Martínez Torner: Inventario, Índices, Antología. *Disparidades. Revista De Antropología*, 48 (1), (175–245).
- Cobos, P.A. (2007). Eduardo Martínez Torner en mi recuerdo. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año nº 20, Nº 70, (85-89).
- Coletes, A. (1980) Educación y Pedagogía en Ramón Pérez de Ayala. *Aula Abierta*, Vol 30, (29-50).
- Collet, H. (1913) *Le Mysticisme musical espagnol au XVI Siècle*. Paris.
- Concierto de Torner en el Teatro Calderón (1914). *El Norte de Castilla*, 20 de noviembre de 1914.
- Conferencia en el centro asturiano. (1915). *ABC* (Madrid), 20 de mayo de 1915.
- Conferencia en el Centro Asturiano. (1915). *El Heraldo de Madrid*, 20 de mayo de 1915.
- Conferencia en el Centro Asturiano. (1915). *La Correspondencia de España*, 20 de mayo de 1915.
- Conferencia-concierto de Torner en la exposición de Bellas Artes (1918), *El correo de Asturias*, septiembre de 1918.
- Coronas, S.M. (1999). Rafael Altamira y el grupo de Oviedo. *Anuario de historia del derecho español*, 69, (63-90).
- Coronas, S.M. (2002). *El Grupo de Oviedo: discursos de apertura de curso de la Universidad de Oviedo. (1862-1903)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Coronas, S.M. (2003). El «grupo de Oviedo» o la fuerza del ideal. *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, Vol. 57, 161, (7-48).
- D. Eduardo Torner dará dos conciertos. (1915). *El Comercio* (Gijón), 24 de diciembre de 1915.
- De Lillo, J. (1960) Pequeña historia de los pueblos de Asturias, *La Nueva España*, 17 de marzo de 1960, (11).
- De Lillo, J. (2016). Algunas tertulias de Oviedo: desde «La Claraboya» a «Los Puritanos». *Anuario de la Sociedad Protectora de la Balesquida*, 1, (291-304).

- De Ontañón, E. (1936) Misiones pedagógicas, consuelo de heridos de guerra, *Revista Estampa*, 453 (10-12).
- De Misiones Pedagógicas, P. (1934). *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933*. S. Aguirre.
- De Misiones Pedagógicas, P. (1935). *Memoria de la Misión Pedagógico- social en Sanabria (Zamora)*. Madrid.
- Del origen del ritmo en la canción popular. (1918), *El Carbayón*, septiembre de 1918.
- Díaz Fernández, J. (1923) El Auténtico Asturianismo y La obra de Torner, *El Noroeste* (Gijón) el 24 de octubre de 1923.
- Díaz Fernández, J. (1924). Viaje de Martínez Torner a Cuba y México, *La Libertad*, en noviembre de 1924.
- Do Campo, A. (1924). Entrevista a Eduardo Martínez Torner, «*El Sol*», La Habana el 8 de diciembre de 1924.
- D'Ors, E. (1924). Glosas a una velada musical, *ABC*, Madrid (8).
- Duchesneau, M., Guérpin, M., & Leduc, M.-P. (2017). Musicologie et presse musicale en France (1889-1914). *Revue de Musicologie*, 103 (2), (71–116).
- Elúsitiza J.B (1917) De Estudios musicales, T. 1, Sevilla, (166).
- El último de año serán los conciertos de Torner. (1915). *El Comercio* (Gijón), 27 de diciembre de 1915.
- Eduardo Martínez Torner visita Luarca. (1916). *La voz de Luarca*, octubre de 1916.
- Feito, J.M. (2006). El cancionero de Torner y el romancero y cancionero de Somiedo en el grupo de folk Madreselva. En *Conferencias homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), (43-80).
- Fernández Buelta, J. (1955). Ha fallecido en Londres el folclorista y musicólogo ovetense D. Eduardo M. Torner, *La Nueva España*, 19 febrero 1955.
- Fiesta de arte protagonizada por Torner al piano y Vela al violín. (1920). *La tierra de Segovia*, 11 de mayo de 1920.
- García de Castro, R. (1980) Pérez de Ayala y sus maestros, Don Juan Muñiz, *La Nueva España*, 18 noviembre de 1980 (30).
- García Martín, A. (2008). La Casona de Nanclares, huella del Oviedo preindustrial. Liño, 14, Oviedo, (73-83).

- GARCÍA MALLO, M. C. (2004). La adquisición de la biblioteca musical de Anselmo González del Valle por el Instituto Español de Musicología en sus primeros años de actividad. (57-75)
- Gómez Rodríguez, J.A (1989). *La España de plata de Eduardo Martínez Torner, 1888-1955*, Cuadernos de Música y Teatro, 3, (53-72).
- Gómez Rodríguez, J.A. (1998). El folklore andaluz en la obra de Eduardo Martínez Torner. En *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional*, Sevilla, (159-178).
- Gómez Rodríguez, J.A. (2006). La obra (etno) musicológica de Eduardo Martínez Torner. En *Conferencias homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), (81-122).
- Gómez Rodríguez, J.A (2009): «El Cancionero musical de la lírica popular asturiana, de Eduardo Martínez Torner, y la recopilación de música tradicional española en la primera mitad del siglo XX», en *Actes del II Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana* (CILLA), 2007, Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana, (49-72).
- González Cobas, M. (1966a). Una tertulia inolvidable del «Café Español» La Claraboya, *La Nueva España*, 16 febrero de 1966 (6).
- González Cobas, M. (1966b). Entrevista a la viuda de Eduardo Martínez Torner, *La Nueva España*, jueves 17 de marzo de 1966, (10-11).
- González Cobas, M. (1967). La segunda edición del Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana de Torner que no llegó a publicarse, *La Nueva España*, 11 abril de 1967.
- González Cobas, M. (1975). *De musicología asturiana. La canción tradicional. Discurso de recepción en el IDEA*, 25 de noviembre de 1974; contestación de Emilio Alarcos Llorach.
- González Cobas, M. (1993) En *música y poesía popular de España y Portugal* de Kurt Schindler se ignora la colaboración de Torner. *Boletín Ridea* Vol 47 N°141. pp.111-128.
- González Cobas, M. (2000a). Eduardo Martínez Torner. De «la Copla» a la «Curiosidad Literaria». *Asturies: Memoria encesa d'un país*, N°. 10, pp. 34-46.
- González Cobas, M. (2000b). El discreto exilio del musicólogo Eduardo Martínez Torner. En Fernández Insuela, A. (Coord.) *El exilio literario asturiano de 1939*. Oviedo: Universidad de Oviedo, (159-171).
- González Cobas, M. (2002). Eduardo Martínez Torner y Federico García Lorca: D'ñaes y cantares pa neños. *Asturies: Memoria encesa d'un país*, N°. 13, (34-44).

- Hoyos, L. y Hoyos Sancho, N. (1947): Manual de Folklore, La vida popular tradicional en España, *Revista de Occidente*, Madrid. (298).
- Indy, V. D., Sérieyx, A. (1912). *Cours de composition musicale*. Paris: A. Durand et Fils.
- Interesante conferencia del Sr Torner. (1915). *Diario El pueblo Astur* (Gijón), 11 febrero 1915. (3).
- J.M.V. (1922). Las Cántigas del Rey Sabio y los Seres Torner y Vela, *Revista Hermes*, 57 (60)
- Jesús Fernández Álvarez y el maestro Torner. (1912). *Diario Crónica de Asturias* (Habana), enero de 1912.
- Lorca, F. G. (1928). *Las nanas infantiles*. Valencia: NoBooks Editorial.
- Katz, I.J. (2004). A Closer Look at Eduardo M. Torner' s Bibliographic Survey of Spain' s Traditional Music and Dance. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 59, (243-288).
- La lección del Sr. Torner. (1915). *Revista del Ateneo (Gijón)*.1 mayo de 1915.
- La Vega de Anzo, M. D. (1924). Carta para El Encanto. *Diario de la Marina* (Habana), 14 de diciembre de 1924.
- Lacombe, H. (2017). Conditions d'émergence et premières formes d'organisation de la musicologie française (1900-1914). *Revue de Musicologie*, 103(2), (25–70).
- Lajara, J.I. (2006). Imágenes del deseo: Las letras del «Cancionero» de Torner. En *Conferencias homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), (9-42).
- Laparra, R. (1920) *La musique et la danse populaires en Espagne*. Paris : Encyclopedie de la musique.
- Larramendi, M. (1882). *Corografía ó descripción general de la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa* Barcelona: Imp. de la Viuda e Hijos de J. Subirana.
- La Promesa. (1928). *ABC* (Madrid) 10 mayo de 1928.
- La Promesa. (1928). *El Sol* (Madrid) 10 mayo de 1928.
- La Promesa. (1928). *El Debate*, (Madrid) 10 mayo 1928.
- La Promesa. (1928) *El Liberal* (Madrid) 10 mayo de 1928.
- Lillo, J. (2016). Algunas tertulias de Oviedo: desde «La Claraboya» a «Los Puritanos». *La Balesquida*, 1, (291-304)

- Lluch, P. (2022). Eduardo Martínez Torner y la divulgación de la enseñanza musical. En Payà, A. (Coord.) *Pedagogías alternativas y educación en los márgenes a lo largo del siglo XX*. Valencia: Universitat de València, (244-250).
- Lorenzo Benavente, J.B. (1984). *Asturias y el cine*. Gijón: Mases.
- Lorenzo Benavente, J.B (1991): Eduardo Martínez Torner, del papel pautado al fotograma, en *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, San Sebastián: Filmoteca Vasca, (33-50).
- Los amigos de la Canción Asturiana, *Revista Asturias Agraria*, 15 noviembre 1923, 32 (120-121).
- Los dos conciertos de Torner (1915). *El Comercio* (Gijón) 26 de diciembre de 1915.
- Luna, J.C (1926). *De cante grande y cante chico*. Madrid: Extramuros Edición.
- Machado y Álvarez, A. (1881). *Colección de cantos flamencos. Recogidos y anotados por demófilo*. Sevilla.
- Mallo, M.L. (1980). *Torner: más allá del folclore*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Marsal, F. (1924). El Alma de Asturias, ha de llegar a Cuba en el vapor Alfonso XIII, *Diario de la Marina* (Habana), el 10 de diciembre de 1924.
- Martínez Cachero, J.M. (1982). *Antología de Narradores asturianos (1877-1932)* Oviedo: Ayalga.
- Martínez Nadal, R. (1996) *Antonio Torres de la BBC a The Observer: republicanos y monárquicos en el exilio*. Madrid: Casariego.
- Mendoza, J. (1925) El regreso del ilustre «folclorista» de Asturias, una entrevista con Eduardo Torner, *Región*, 3 julio de 1925.
- Menéndez Pidal, J. (1881). *El folk-lore asturiano* en *Revista La ilustración Gallega y Asturiana*, Tomo III N° 36 28 diciembre de 1881, (428-429).
- Menéndez Pidal, R. (1920) Sobre geografía folklórica. *Revista Filología Española* T.VII, 1º, (229).
- Menéndez Pidal, R. (1930), «Danza prima», *La Esfera*, el 13 de septiembre de 1930 (18)
- Menéndez Pidal, R. (1933). *Flor nueva de romances viejos*. Segunda edición aumentada. Valencia: Espasa-Calpe.
- Menéndez y Pelayo, M. (1945). *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: Boscán.

- Miñor, A. (1993). La «Claraboya intelectual» del Café Español. *La Nueva España*, 29 de julio de 1993, (22).
- Montoya, J.C. (2010). Didáctica del folclore musical en la era tecnológica: una propuesta tras los pasos de Eduardo Martínez Torner. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, Nº. 16-17, (373-397).
- Moreiro, J.M. (1978). El último viaje de Antonio Machado, *ABC*, Suplemento dominical (Madrid), 26 febrero de 1978.
- Morente, F. (1997). *La escuela y el estado nuevo: la depuración del magisterio nacional, (1936-1943)*. Madrid: Ámbito ediciones.
- Morphy, G. (1902). *Les luthistes espagnols du XVI siècle*. Leipzig, Prólogo de Gevaert.
- Muñiz, A. (1961) *Vida y obra de Eduardo M. Torner* (musicólogo, folklorista y compositor). Discurso de recepción en el IDEA, 24 de enero de 1961; contestación de José Fernández Buelta.
- Narváez, L. (1538) *El Delphin*, seis libros de música para vihuela. Valladolid.
- Nemesio Otaño, J.M. (1915) El canto popular montañés: conferencia dada en el Teatro Principal de Santander el 19 de abril de 1914.
- Nommyc, Y. (1999). Los años de formación en la Schola Cantorum 1906-1913, *Scherzo. Revista de música*, Vol 15 Nº140 (139-143).
- Ocón, E (1888). *Canciones españolas*. Málaga.
- Orjais, J.L. (2006). Galiza na obra impressa de Eduardo Martínez Torner. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, Nº. 5, (11-48).
- Otaño, N. (1915). *El canto popular montañés: conferencia dada en el teatro principal de Santander el 19 de abril de 1914*. Unión musical española. Talleres tipográficos de J. Martínez.
- Otero Urtaza, E. M. (2006). *Las misiones pedagógicas: 1931-1936 (exposición)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones.
- Pedrell, F. (1909). *La lírica nacionalizada*, París: P. Ollendorf.
- Pedrosa, J.M. (2012). Fuentes para el estudio de la música popular asturiana. A la memoria de Eduardo Martínez Torner by Susana Asensio Llamas. *Revista de musicología*, Vol. 35, Nº 2, (401-405).
- Pérez de Ayala, R. (1961) *Amistades y recuerdos*. Barcelona: Aedos.
- Pérez de Ayala, R. (1963). *Pequeños ensayos*. Madrid: Biblioteca Nueva

- Pérez Zalduondo, G. (2002). *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Pliego de Andrés, V. (2013). *Cancionero popular de la Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos, Institución Libre de Enseñanza.
- Posada, Adolfo (1983) *Fragmentos de mis memorias*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Cátedra.
- Prado, G.H. (2009). El Grupo de Oviedo. *Atlántica XXII: revista asturiana de información y pensamiento*, 2009, (70-72).
- Pujadas, J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en las ciencias sociales*. Madrid: CIS.
- Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de Antropología Social*, 9, (127-158).
- Real Instituto de Estudios Asturianos Oviedo. (1993). *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*.141, (111-128).
- Reglamento de la Escuela Provincial y Elemental de Música de Oviedo*, (1883). Biblioteca Digital Asturiana: Fondos Comisión PMH, Sign.: 253-13.
- Rendueles, R (1925) Sobre la figura de Torner, *Diario Español*, abril de 1925.
- RIDEA (2006). *Conferencias homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA).
- Ribera, J. (1922). *La música de las Cántigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Real Academia Española.
- Ribera, J. (1923). *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores y troveros*, Fasc. I Madrid.
- Rodríguez Castellano, L. (1955). Eduardo Martínez Torner. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año nº 9, Nº 24, pp. 147-148.
- Rouanet, J. (1904-1906) *Repertoire de Musique arabe et moure. Collection de mélodies, ouvertures, noubet, chansons, préludes, etc.* Paris : Edit. M.N.E Yafil Alger.
- Romero, M.V. (1911). *Segunda colección de cantos y bailes españoles*. Madrid: Ed Alíer.
- Ruiz Berrio, J. (1976). El método histórico en la investigación histórica de la educación. *Revista Española de Pedagogía*, 34 (134).

- Ruiz Berrio, J. (1997). El método histórico en la investigación histórico-educativa. En A. Viñao Frago y N. de Gabriel (Coords.), *La investigación histórico-educativa: tendencias actuales* (131-202). Roncel.
- Ruiz de la Peña, J.I. (1967). Primer premio de artículos en memoria de Torner, *La Nueva España* 29 de octubre de 1967 (9).
- Salazar, A. (1935). La Música en la época de Lope de Vega, *El Sol*, 11 de diciembre de 1935.
- Salazar, A (1982) *La música contemporánea en España* Ethos Música 7, Servicio de Publicaciones, Arte musicología. Universidad de Oviedo, P.269.
- Salazar Chapela, E. (2001). *En aquella Valencia*. Sevilla: Ed. Francisca Montiel Rayo.
- Salazar Chapela, E. (2019). *Perico en Londres. Edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo*. (1a ed.) (Biblioteca del exilio, 59).
- Sánchez de Andrés, L. (2009) *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Sánchez Vázquez, A. (1997). *Del exilio en México: Recuerdos y reflexiones*. Barcelona: Editorial Grijalbo.
- Schindler, K. (1941). *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Edition, Georg Olms Verlag.
- Segunda conferencia de Torner. (1915). Diario El pueblo Astur*, Gijón 12 febrero 1915. (4).
- Somoza, J. (1926). *Registro Asturiano*. Editorial Imprenta.
- Sopeña Ibáñez, F. (1958). *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp.
- Subrá, J. (1955). Necrología musical: D. Eduardo Martínez Torner. *Ritmo*, Vol. 25, Nº. 269, (7)
- Schindler, K. (1941) *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States.
- Terrón, A. (2000). El ideario y las realizaciones pedagógicas del Grupo de Oviedo. En Uría, J. (Coord.). *Institucionismo y reforma social en España: el grupo de Oviedo*, Vigo: Talasa Ediciones, pp. 281-310.
- Trend, J. B. (1955). Eduardo Martínez Torner 1888-1955. *Bulletin of Hispanic studies*, Vol. 32, Nº. 3, (173).
- Tiana, A. (2016). *Las Misiones Pedagógicas. Educación popular en la Segunda República*. Madrid: Catarata.

- Tiersot, J. (1889). *Historie de la chanson populaire en France*, Paris.
- Tinnell, R. (1993). *La música perdida de Bodas de Sangre*, ABC, 6 de agosto de 1993.
- Torner y el folclorismo asturiano. (1915). *El Comercio* (Gijón) 31 de diciembre de 1915.
- Torner y el folclorismo asturiano. (1916). *Revista del Ateneo* (Gijón) 1 de enero de 1916
- Torner, E.M. (1916). Lo soez en la canción popular. *Acción Social* (Oviedo) 8 de febrero de 1916.
- Torner, E.M. (1919). El cazador y la pastora en *Revista Asturias Gráfica* de Oviedo, año 1, Nº2.
- Torner, E.M. (1920). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Establecimiento tipográfico Nieto y compañía.
- Torner, E.M. (1923) la *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI* de Eduardo, Casa Orfeo Tracio.
- Torner, E. M. (1924a). *Mitología Asturiana*, Diario *Región*, miércoles 20 de agosto de 1924, 338, (8-9).
- Torner, E.M. (1924b). *Cuarenta canciones españolas*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Torner, E.M. (1924c). Del Folklore Español, *Bulletin of Spanish Studies*, 1:2, (62-70).
- Torner, E. M. (1925a). El interés cultural del folklore, Persistencia de antiguos temas poéticos y musicales, *Región*, domingo 20 de septiembre de 1925, 686, (12-13).
- Torner, E.M. (1925b). Ensayo de clasificación de las melodías de romance, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. II, Madrid, 1925, (391-402).
- Torner, E.M. (1927a) Elementos populares de la poesía de Góngora, *Revista de Filología Española*, Tomo XIV, cuaderno nº4.
- Torner, E.M. (1927b). El Registro Asturiano del Sr. Somoza y uno de sus comentarios críticos. *Región*, el 30 de julio de 1927, 1296 (8).
- Torner, E.M. (1928a). *Cancionero Musical: Selección y armonización*, Madrid: Instituto-Escuela.
- Torner, E.M. (1928b). Bibliographie du Folklore Musical Espagnol (1928) Congreso de Artes Populares de Praga. Citado por Hoyos Sainz en su «*Manual de Folklore*». Madrid, 1928, (298).
- Torner, E.M. (1929). El Movimiento orfeonístico en Asturias, *Región*, 17 julio de 1929.

- Torner, E.M. (1931). La canción tradicional española (1931) «*En Folklore y Costumbres de España*». Ed. Alberto Martín, Barcelona, Tomo II 166 pp. en 5 capítulos.
- Torner, E.M. (1935). *Metodología del canto y de la música*, Madrid: Publicaciones de la Revista de Pedagogía.
- Torner, E.M. (1935). *Temas folklóricos: música y poesía*, Madrid: Faustino Fuentes.
- Torner, E.M. (1936). *El folklore en la escuela*, Madrid: Publicaciones de la Revista de Pedagogía.
- Torner, E.M. (1938). Danzas valencianas (Dulzaina y tamboril). *Contribución al estudio del folklore musical de la región, Barcelona*.
- Torner, E.M. (1939). El ritmo de los estudios literarios, *Hoja de información diaria*, Nº 22, (1).
- Torner, E.M. (1946). El ritmo interno en el verso de romance. *Bull. Of the Juan Luis Vives Scholarship Trust*, London, 1946, nº 2, (14-22).
- Torner, E.M. (1947a). *Cancionero Musical Español*. by George G. Harrap, co. Ltd. Educational and General Publishers. Londres.
- Torner, E.M. (1947b). *Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna, Symposium 1/2: (4-35)*.
- Torner, E.M. (1953). *Ensayos sobre estilística literaria española*. Oxford: Dolphin.
- Torner, E.M., y Serís, H. (1966). *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Barcelona: Castalia.
- Trend, J. B. (1955). Eduardo Martínez Torner 1888-1955. *Bulletin of Hispanic studies*, Vol. 32, Nº. 3, p. 173.
- Uría, J. (1976). *Los vaqueiros de Alzada y otros estudios (de caza y etnografía)*. Biblioteca Popular Asturiana, Oviedo.
- Uría, J. (1991). *La Taberna Asturiana a principios del siglo XX. Notas para su estudio*. (53-72).
- Uría, J. (1996). *Una Historia social del ocio. Asturias 1898-1914*. Madrid: Centro de Estudios Históricos de la UGT.
- Uría, J. (2000) *Institucionismo y reforma social en España: el grupo de Oviedo*, Vigo: Talasa Ediciones, (281-310).
- Uría, J. (2003). Institucionismo y reforma social en España: el grupo de Oviedo. *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, Nº 32-36, (313-316).

- Uría, J. (2017). El Grupo de Oviedo: democracia, reforma social y proyección pública. En Sánchez Collantes, S. (Coord.) *Estudios sobre el republicanismo histórico en España: luchas políticas, constitucionalismo y alcance sociocultural*, Oviedo: RIDEA. (179-220).
- Uría Líbano, F. (2011). *Una biografía de Anselmo González del Valle* (1852 – 1911). Texto leído por Fidela Uría Líbano en el Homenaje a Anselmo González del Valle, organizado en el Teatro Torenó, de Cangas del Narcea, el 2 de diciembre de 2011.
- Valero, M. (1966). «Lírica hispánica», Eduardo M. Torner. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año nº 20, Nº 58, (199-201).
- Vega, C. (1926). Algo más sobre la canción argentina. *Nosotros*, Buenos Aires, Nº 20 p.351.
- Veladas literarias y musicales, Las Cantigas del Rey Sabio y los Sres Torner y Vela. (1926). *Revista Residencia*, 3, (253).
- Villar, R. (1924a) Colección de Vihuelistas españoles del siglo XVI, *La esfera*, 527 (20)
- Villar, R. (1924b). Juicio sobre Torner, *Heraldo de Asturias*, abril de 1924.
- Zubillaga, I. C. (2009). Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el Franquismo: La depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Madrid. *Revista de Musicología*, 32(1), (569–583).

CAPÍTULO 18

ANEXOS

18. ANEXOS

18.1. ANEXO I. ARCHIVO MODESTO GONZÁLEZ COBAS (EDUARDO MARTÍNEZ TORNER)

Caja 1 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 1)	
1.	Libro piano Chopin	
2.	Cuatro danzas españolas de la época de Cervantes. Londres. 1947	
3.	Selección de canciones asturianas	
4.	Temas Folklóricos	
5.	Colección de Vihuelistas Españoles del Siglo XVI De Narváez	
6.	Temas Folklóricos (Algunas páginas explicación)	
7.	Folleto Poesía dedicada a «Cuchichi» - «Botón»	
8.	Reglamento Sociedad Coral e instrumental Langreo	

Caja 2 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 2)	
1. Papeles relativos a la vida y obra de Eduardo Martínez Torner		
1.	Notas resumen biografía Eduardo Martínez Torner	
2.	Notas Campo refugiados Argelès De Barcelona a al Campo refugiados	
3.	Notas Viaje México Cuba	
4.	Notas mecanografía sobre Conservatorio 1931	
5.	Notas sobre cura de Margolles 1912	
6.	Notas Campo refugiados Argelès	
7.	Notas A los 36 años de su fallecimiento (sobre los padres)	
8.	Notas sobre 1910-1912	
9.	Notas biográficas sobre Eduardo Martínez Torner	
10.	Notas biográficas sobre Eduardo Martínez Torner	
11.	Notas sobre Misiones Pedagógicas	
12.	Notas biográficas en 1928	
13.	Notas biográficas Torner y Asturias	

14.	Notas biográficas cancionero Lirica Popular Asturiana	
15.	Notas sobre Misiones Pedagógicas, Conservatorio, Kurt Schinder	
16.	Notas de artículo de prensa «El Carbayón» concierto de Eduardo Martínez Torner	
17.	Lirica Hispánica obra póstuma Torner Notas biográficas	
18.	Notas biográficas sobre Lorca	
19.	Notas 1932, Conservatorio Madrid, Tertulias Granja de El Henar y exilio	
20.	Notas Conferencias conciertos	
21.	Notas sobre infancia Oviedo, Academia San Salvador y listado alumnos Juan Muñiz	
22.	Viaje México y Cuba	
23.	Notas sobre Schola Cantorum	
24.	Notas sobre 1916	
25.	Notas sobre 1910	-
26.	Torner antes de la Schola Cantorum de París 1910-1912	
27.	Primeras grabaciones y recopilaciones en 1913	
28.	Otros autores folklóricos	
29.	Notas sobre La escuela de altos estudios de París	
30.	Nota fallecimiento Eduardo Martínez Torner Idea Rodríguez Castellano	
31.	Notas sobre similitud con Tiersot y París	
32.	Nota sobre La suite asturiana	
33.	Guión 17 puntos sobre aspectos EMT (entrevistas, notas, escritos otros autores...)	
34.	Temas asturianos 312 Leandra González Zuazua	
35.	Nota sobre su libro Temas folklóricos: música y poesía Madrid 1935	
36.	Entrevista «Región» Oviedo de julio 1925	
37.	Entrevista «El Sol» Madrid 9 julio de 1925	
38.	Sobre Narváez, transcrito por Eduardo Martínez Torner	
39.	Cancionero musical de la lírica popular asturiana	
40.	Entrevista a Jovita Cué (Viuda de Eduardo Martínez Torner) 17 marzo 1966	
41.	Guiones radiofónicos BBC	
42.	1912, Schola Cantorum	
43.	Notas sobre Londres	
44.	Últimos tiempos de Torner en España	
45.	Notas inicios y familia	

46.	Muerte Eduardo Martínez Torner y poca repercusión en Asturias, coros asturianos	
47.	Notas sobre su trabajo en Londres, 1916, 1935 propuesta ingresar Academia	
48.	Eduardo Martínez Torner por Laín Calvo	
49.	Notas curso 1913-1914 (París)	
50.	Listado de algunas Obras de Torner	
51.	Fin de Curso 1912-1913	
52.	Notas necrológicas José Fernández Buelta «La Nueva España» 19 febrero 1955	
53.	Eduardo Martínez Torner «BBC» Londres POR M.G.C	
54.	Nota sobre Torner y su obra	
55.	Notas biográficas 1907	
56.	Alumno Schola Cantorum y centro estudio	
57.	Notas biográficas inicios	
58.	A la memoria de Eduardo Martínez Torner Notas 2ª edición cancionero	
59.	Notas biográficas inicios	
60.	Notas sobre 1910 - 1912	
61.	Notas biográficas MGC 1967 y 1973	
62.	Pequeña línea tiempo y obras asturianas	
63.	Obras no asturianas	
64.	Cita nostálgica 1965	
65.	Papeles manuscritos por M.G.C Sobre París	
66.	Papeles manuscritos por M.G.C Sobre sobre temas asturianos	
67.	Notas M.G.C sobre musicología española	
68.	Notas M.G.C sobre juicio E.M.T Rogelio Villar basado en «La esfera» de Madrid Tomado del periódico «Heraldo de Asturias, de Buenos Aires. Abril de 1924	
69.	Breve semblanza del joven Torner en París	
70.	Notas M.G.C Palabras Jovita Cue Landa a propósito Homenaje Oviedo 1967.	
71.	Notas Rogelio Villar en «La esfera» de Madrid Tomado del periódico «Heraldo de Asturias, de Buenos Aires. Abril de 1924	
72.	Notas sobre la carta del Marqués de la Vega de Anzo para el «encanto de Cuba	
73.	Notas Rogelio Villar abril 1924	
74.	Entrevista transcrita de Hoy a E.M.T «El Sol» Habana 1924	
75.	Crónica «Ardeflor», «El comercio» de Gijón diciembre 1915	

76.	Crónica Teatro Campoamor «El correo de Asturias» 9 diciembre de 1915	
77.	Entrevista a Doña Jovita, viuda de E.M.T, «La Nueva España» 17 marzo 1966	
78.	Torner Visto por Adolfo Salazar «El sol» Madrid 11 diciembre de 1935	
79.	Eduardo Martínez Torner visto por Lorenzo Rodríguez Castellano Bidea Oviedo 1955 nº XXIV ABRIL PP.147-148	
80.	Adolfo Salazar opina sobre Torner Periódico «el Sol» 11 diciembre de 1935	
81.	Entrevista a Torner por Antonio Do Campo en el hotel Luz de la Habana «El sol» Habana 8 de diciembre de 1924	
82.	Notas M.G.C sobre Eduardo Martínez Torner (Londres y exilio)	
83.	Entrevista a Torner por Antonio Do Campo en el hotel Luz de la Habana «El sol» Habana 8 de diciembre de 1924	
2. Conferencias, notas y noticias sobre Eduardo Martínez Torner, recopilada por Modesto González Cobas de diferentes autores, periódicos...		
84.	Notas sobre el Exilio en Londres. Muerte, exilio	
85.	Notas sobre matrimonio con Jovita	
86.	Notas sobre John Brande Trend	
87.	Listado 24 acontecimientos en 1924	
88.	Notas sobre programas BBC	
89.	Listado sobre diferentes documentos Eduardo Martínez Torner clasificados	
90.	Aspectos sobre Lorca	
91.	Añadas Leandra González Zuazua	
92.	Torner y el Romancero asturiano. Repercusión	
93.	Notas sobre folclore asturiano anterior	
94.	23 acontecimientos en 1915	
95.	Guión Spanish Programe BBC	
96.	Aspectos sobre Lorca y añadas	
97.	Interés folklore musical por Eduardo Martínez Torner	
98.	Viaje Cuba – México entrevista celebrada en Oviedo por Frau Marsal publicado el 10 de diciembre de 1924	
99.	Influencias sobre cancionero nº 403	
100.	Notas sobre añadas	
101.	Asturias musical de Torner a nivel folklore	
102.	Sobre aportación Romances	
103.	Residencia estudiantes fundada Jiménez Frau 1924	
104.	Carta del Marqués de la Vega de Anzo para «El Encanto»	
105.	Vaqueirada puerto de Somiedo	

106.	Tradicionalidad del «cancionero» de la lírica popular asturiana	
107.	Notas obre Leandra González Zuazua	
108.	Romancero asturiano (Menéndez Pidal)	
109.	Reseña Julio Somoza en su «registro asturiano» 1926	
110.	Mayo 1920 «Tierra de Segovia» cuenta «cultísima fiesta de arte» protagonizada por Torner al piano y vela al violín. Nota manuscrita	
111.	Notas manuscritas MGC sobre los capítulos de Torner en «folklore y costumbres de España»	
112.	Las recolecciones de cantos populares	
113.	Cancionero gallego de Torner y Bal y Gay	
114.	Notas sobre las recolecciones cantos populares	
115.	Notas sobre Torner y el folklore musical asturiano	
116.	Notas sobre Colecciones musicales populares anteriores al cancionero de Torner	
117.	Folklore musical anterior a Torner	
118.	Notas sobre la «Quintana» sociedad demológica Madrid y estudios asturianos	
119.	Notas Sobre Schola Cantorum	
120.	Opinión del P. Nemesio Otaño	
121.	El canto regional, cántabro, montañés y santanderino	
122.	Jota, Corri-Corri, Jota de la Llana y La araña	
123.	Notas sobre Vincent D'Indy	
124.	La 2ª edición del «Cancionero musical de la lírica popular asturiana, de Torner que no llega a publicarse	
125.	Notas sobre bailes regionales zona central Asturias	
126.	Nota sobre concierto Torner «El carbayón», Oviedo, septiembre 1918	
127.	Colección Vihuelistas españoles S.XVI Narváez «El Delphin de la música»	
128.	Notas sobre folklore asturiano	
129.	Notas sobre Lorca, Manuel de Falla	
130.	Notas folklore musical asturiano introducción	
131.	Notas Schola Cantorum	
132.	Notas sobre 1936 cómo se enseña el canto	
133.	Notas folklore musical asturiano	
134.	Notas sobre acontecimientos 1928 Eduardo Martínez Torner	
135.	Notas sobre Danzas folklóricas	
136.	Notas sobre Lorca, Generación 27, Cancionero Gallego	

137.	Listado Obras en preparación o inéditas y conferencias Torner	
138.	Notas M.G.C biografía varias épocas Torner	
139.	Palabras de Gallego Marquina sobre la época que coincide con E.M.T	
140.	Notas sobre temas cancioneros nº 117, 220 y 312	
141.	Notas sobre la canción regional de Santander y Asturias «Cantos montaña» Calleja	
142.	Conferencia P. Otaño «El canto popular Montañés» Santander 1914	
143.	Entrevista «Diario de la Marina», de la Habana 10 diciembre de 1924 por Frau Marsal	
144.	En la exposición de Bellas artes Concierto Torner «El correo de Asturias» septiembre 1918	
145.	Torner en el Ateneo Obrero de Gijón abril de 1915 «El comercio» Gijón, abril 1915	
146.	Nota sobre metodología aprendida folklore Torner Schola Cantorum	
147.	Opinión sobre Torner Revista Ateneo de Gijón 1 mayo de 1915	
148.	Torner visto por Rogelio Villar «La esfera» Heraldo de Asturias Buenos Aires abril de 1924	
149.	Torner y sus conferencias «El progreso de Asturias» Torner y sus conferencias 10 enero 1925	
150.	Torner en Lueca «La voz de Lueca» 1916	
151.	A propósito de la bella canción asturiana L. Frau Marsal Oviedo «Diario la Marina» La habana 12 diciembre de 1924	
152.	«Eduardo Martínez Torner» por Lorenzo Rodríguez Castellano Bidea nº XXIV Año IX Oviedo 1955 pp. 147-148	
153.	Torner y sus conferencias José María Uncal «El progreso de Asturias» Habana 10 enero 1925.	
154.	En la exposición de Bellas Artes crónica de «El correo de Asturias» Oviedo septiembre 1918	
155.	«El registro asturiano» del señor Somoza y uno de sus comentarios críticos.	
156.	Torner La nueva España 16 de agosto de 1967. Pio Baroja, Residencia estudiantes	
3. Conferencias, notas y noticias de Eduardo Martínez Torner. Programas de Torner en la BBC muchas notas de MGC (desordenadas, repetidas, publicadas o párrafos de conferencias pronunciadas o párrafos de conferencias pronunciadas...		
157.	Reseña de la conferencia de Torner en la Universidad de Oviedo «El pueblo Astur» Gijón febrero 1915	
158.	Notas sobre acontecimientos 1928	
159.	Notas sobre acontecimientos en 1936	
160.	«Luis de Narváez» en la BBC de Londres E.M.T escrito por MGC	

161.	El Centro de estudios Históricos de Madrid E.M.T escrito por MGC	
162.	Regional Programme nº57 Poetas asturianos por E.M.T 14 agosto 1950	
163.	El cancionero salmantino por E.M.T 15 mayo 1949 Spanish programme	
164.	Spanish Folk music in BBC por E.M.T 1 noviembre 1954	
165.	Aspectos cancionero español por E.M.T 22 diciembre 1947	
166.	Cantos de mayo 1948 por E.M.T Spanish Programme	
167.	Segunda conferencia Torner en la Universidad «El correo de Asturias» Oviedo 1915	
168.	Entrevista en diario «Región» Oviedo 3 julio 1925	
169.	Torner anuncia una 2ª edición de «su cancionero» asturiano con mil canciones más diario «El sol» Madrid 9 julio 1925	
170.	Opinión E.M.T sobre el movimiento orfeonístico de Asturias año 1929	
171.	Propuesta para crear «Los amigos de la canción asturiana» «Asturias Agraria» noviembre 1923	
172.	Conferencia organizada por el Ateneo Obrero Gijón en el Teatro Dindurra julio 1924 con el tema «Reseña histórica de la música en España.	
173.	Conferencia concierto Torner en el teatro Campoamor Oviedo Diario «Noroeste» 9 diciembre 1915	
174.	Conferencia Torner en el centro asturiano Madrid 19 y 20 mayo 1915	
175.	21 acontecimientos en 1915 diferentes actos, conferencias, conciertos...	
176.	Conferencia Teatro Campoamor 1915 «El Noroeste» 9 diciembre 1915	
177.	Conferencia Torner en el centro asturiano Madrid 19 y 20 mayo 1915	
178.	Impresión de «Adeflor» al escuchar a E.M.T «El comercio» de Gijón abril 1915	
179.	Opinión de la revista del Ateneo Obrero Gijón 1 mayo 1915	
180.	Conferencia E.M.T ateneo obrero Gijón abril 1915	
181.	Misa Quirós o misa de Alba Teatro Campoamor 9 diciembre 1915	
182.	Notas sobre E.M.T varios aspectos y tres juicios sobre Torner (M. Pidal, Esplá, Sopena)	
183.	Notas sobre acontecimientos 1915	
184.	La prensa con E.M.T las conferencias de 1915	
185.	34 acontecimientos en 1915	
186.	63 conferencias Torner en Londres	
187.	El cancionero popular de Santander, Córdoba y Oña	
188.	Torner diserta sobre la «Historia de la música en España» en el Teatro Begoña de Gijón Crónica «El Noroeste» Gijón 1924.	

Caja 2 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 3)	
189.	Partitura Pinguele Respinguete	
190.	Escritos mecanografiados E.M.T the Corri Corri	
191.	Notas manuscritas Galicia – Asturias	
192.	Ensayos sobre estilística literaria española	
193.	Escritos sobre Galicia	
194.	The Hispanic Council concierto violín y Piano 23 septiembre	
195.	Características música papeles máquina EMT	
196.	Partitura Serra de Mariola manuscrita, analogía curiosa de forma	
197.	Partitura Alborada	
198.	25 romances tres morillas (escrito a máquina)	
199.	Partitura La Virgen de Covadonga	
200.	Partitura manuscrita Siglo XIII	
201.	Partitura manuscrita Cántiga	
202.	Partitura manuscrita	
203.	Esta noite Noitelva (Galicia)	
204.	Partitura manuscrita Variaciones	
205.	Partituras manuscritas (apuntes armonía)	
206.	Libro selección de canciones asturianas transcritas y armonizadas para canto y piano muy fácil por E.MT	
207.	Libro A. Noguera (Trois Danses)	
208.	Foto Escuela de música (aula con nombres) San Salvador	
209.	Foto catedral	
210.	Hojas manuscritas M.G.C sobre EMT inicios	
211.	Canciones añadas según Leandra González Zuazua explica procedencia y características	
212.	Papeles manuscritos M.G.C sobre Torner	
213.	Notas sobre el cancionero de Torner en cuanto a melodías	
214.	Notas sobre añadas	
215.	Apuntes sobre bailes vaqueiros	
216.	Torner, el maestro de estudios folklóricos españoles por M.G.C interés	
217.	Notas sobre el Oviedo de Torner	
218.	Notas sobre temática cancionero	
219.	Listado 40 canciones españolas	
220.	Notas sobre añadas	

221.	Estado de la musicología y los estudios folclóricos por M.G.C	
222.	Hoja sobre Leandra González Zuazua y diferentes números	
223.	Hoja máquina sobre La obra de Martínez Torner «El Noroeste» de Gijón por J. Díaz Fernández 1923	
224.	Hojas manuscritas sobre folklóre europeo M.G.C	
225.	De «La Copla» a la «Curiosidad Literaria» por M.G.C	
226.	Aportación de Leandra González Zuazua al Cancionero Musical de la lírica popular asturiana de Torner	
227.	Hojas sobre Un viejo propósito: El estudio comparativo con las demás regiones	
228.	Escrito de M.G.C Presentación centenario disco a E.M.T 1988	
229.	Nota 1931 «La canción tradicional española musicalmente considerada» dentro folklóre y costumbres de España Barcelona 1931 (LIBRO BLANCO)	
230.	Sobre Encuesta 1914 y 1916	
231.	Notas sobre Schola Cantorum	
232.	Notas de la Schola Cantorum a Universidad de Oviedo	
233.	Listado Bibliografía citada por Torner en su Cancionero Asturiano	
4. Documentación relativa a los materiales de Eduardo Martínez Torner pertenecientes a su hija Jovita Martínez Cue, actualmente donados a la Residencia de estudiantes (2014)		
234.	Copias de parte de los materiales del archivo de Jovita en Londres donado a la Residencia de estudiantes (2014) inventario con listado de cosas que hay (cartas, conferencias, documentos, fotografías...)	
235.	Apuntes sobre rítmica hispánica	
236.	Inventario de Arreglos musicales no publicados	
237.	Inventario papeles y documentos de E.M.T en poder de Rafael Martínez Nadal listado 14 archivos	
238.	Listado 18 Artículos de Periódico y librillos	
239.	Correspondencia con Jovita, sobre Torner, Trabajos de Torner, correspondencia Torner Rafael Martínez Nadal BBC	
240.	Correspondencia Jovita CUE- Rafael Martínez	
241.	Carnés, certificado, fotografía	
242.	Carta Jovita C. con M.G.C	
243.	Carta E.M.T	
244.	Programa nº1 BBC	
245.	Programa nº 2 Galicia y Asturias	
246.	Programa nº3	
247.	Programa nº4 País Vasco	

248.	Programa nº 5 Cataluña, valencia y Baleares	
249.	Escritos Torner Sintaxis y estilo	
250.	Carnets Londres	
251.	Escritos sobre regiones manuscrito	
Caja 2 Documento	A.M.G.C (libro encuadernación 4)	
252.	Hojas British Council	
253.	Separata del Volumen II del «Anuario Musical del Instituto Español de Musicología, Barcelona 1952	
254.	Notas manuscritas sobre J. Haydn (1732-1800)	
255.	Programa nº 6 Andalucía BBC con los discos y piezas para poner en el programa	
256.	Carta E.M.T manuscrita Gerald Brenan	
257.	Carta mecanografiada Carlos Prieto desde México 28 julio 1945	
258.	Carta mecanografiada Juan López Suárez 13 octubre 1968	
259.	Carta Homero Seris desde Syracuse University con E.M.T Syracuse 29 marzo 1947	
260.	Carta Homero Seris desde Syracuse University con E.M.T 6 noviembre de 1957	
261.	Carta Homero Seris desde Syracuse University con Jovita 25 enero 1958	
262.	Carta Homero Seris desde Syracuse University con F. Martínez Torner (hermano) 19 diciembre 1959	
263.	Carta Juan López Suarez a Rafael M. Nadal (Tío político Dº Jacinta Castillejo, viuda de Nadal) Sobre Cancionero Gallego	
264.	Carta destinatario desconocido	
265.	Carta E.M.T con Bryan George BBC 7 abril 1941 sobre Alan Lomax en España	
266.	Carta Dr Hurle cuñado de Matutina Rodríguez esposa de Antoni MartínezTorner	
267.	Carta en el que aparece el cancionero Gallego 13 junio 1969 por Hifinio Inglés a Jovita Cué	
268.	Carta Miguel Ortiz Cañavate a Jovita Cué sobre cancionero gallego con Bal	
269.	Carta de Juan López Suárez 13 de octubre 1968 a Eduardo Martínez Cué hijo EMT	
270.	Carta de Federico de Onís 18 octubre de 1940 a EMT	
271.	Carta comité francés Inglaterra. 14 agosto 1939	
272.	Carta carné Identidad general de autores de España	
273.	Registro General Madrid, Valencia, Barcelona...	

274.	Carné Narbona E.M.T	
275.	Hoja BBC sobre muerte E.M.T oyentes dando pésame	
276.	Oyentes escriben sobre el programa	
277.	Hoja información nº22 del 4 de abril de 1939 campo san Cyprien (Francia) con nota manuscrita	

Caja 3	A.M.G.C. (libro encuadernación 4)	
Documento	Libros música	
1.	Partitura «Cumbres» copia	
2.	Canciones inéditas de los siglos XV y XVI Códices originales por EMT.	
3.	Notas en inglés sobre música parece preparación libro en inglés	
4.	Transcripción y otras canciones Bal	
5.	Canciones Vos me mataste (Juan Vázquez 1500-1560), Ojos morenicos, el Fandango, Salinas...	
6.	Partituras Originales Giraldillas, Ojos azules, Jota de mayo, Galicia, Granada, Canto de cuna, Romance, Villancico, Malo es de guardar, Canción pastoril (Juan del Encina), Enemiga le soy madre, Seguidillas castellanas, Tres moricas, Danzas de palos...	
7.	Notas manuscritas sobre música estilos...	
8.	Canciones manuscritas (Embustes, Como vienes del campo, Dónde va de mañana, Don gato, Valenciana, De los álamos vengo, ayer te he visto en el huerto, Las tres morillas, El sol y la luna, Bolero, El retrato, La bola, Sevillana, El olé, Habanera, Jota, Caminito Sevilla, Rosalinda, El Conde Olinos, Baile de Pandero, Burgos como la gorra, La esposa bella, Buscad buen amor)	

Caja 4	A.M.G.C. (libro encuadernación 5)	
Documento		
1. Partituras, escritos sobre folklore, notas prensa...		
1.	Partituras 6 canciones españolas en VII Livre 1626	
2.	Notas sobre la fiesta de las fallas (Valencia)	
3.	Papeles yerma inglés	
4.	Notas para el pregón de una fiesta mecanografiados C. Castañón	
5.	Notas manuscritas relativos a música	
6.	Preguntas que se hace M.G.C relativas a Torner, interés por Torner	
7.	Notas de una entrevista sobre folclore musical asturiano	
8.	Notas en máquina sobre folklore Asturias, Andalucía...	
9.	Notas sobre musicología en Europa	

10.	Aspectos y discrepancias con Tiersot	
11.	Notas sobre E.M.T sobre Schola Cantorum y años 1920	
12.	III concierto coral Mieres,	
13.	Notas sobre últimos días de Torner en España,	
14.	Las Cántigas del Rey sabio Correo de Asturias, Oviedo marzo 1920	
15.	Crónica de J. Díaz Fernández octubre 1923, la obra de Eduardo Martínez Torner (El auténtico asturiano)	
16.	Notas sobre EMT en Inglaterra	
17.	Tiersot y D'Indy y el cambio de Torner en París	
18.	Notas sobre años 1924-1925	
19.	Notas Menéndez Pidal en 1967	
20.	Notas sobre folclore musical asturiano	
21.	Notas sobre valoración obra EMT de Pilar Magadán	
22.	Notas sobre su cancionero	
23.	Notas sobre época Schola Cantorum, primeros conferencias - conciertos	
24.	Notas sobre la Lirica Hispánica,	
25.	Notas escritas sobre inicios Torner	
26.	Notas sobre música folclore asturiana	
27.	Notas cantantes asturianos (folclore asturiano)	
28.	Notas sobre folclore Asturias	
2. Notas prensa sobre E.M.T		
29.	Listado artículos Estampa, Noreste I, II.	
30.	Listado artículos Región, Comercio	
31.	Notas sobre estreno de la zarzuela «La Promesa» en «ABC» y «El Sol»	
32.	Notas sobre Navarro Tomás	
33.	Concierto Torner «El carballón» Oviedo, septiembre 1918	
34.	Entrevista «Diario la Marina» Habana 10 octubre 1924 J. Frau Marsal Oviedo septiembre	
35.	Conferencia – concierto Campoamor «El carballón», Oviedo diciembre 1915	
36.	«Estampa» nº453 19 septiembre 1936 sobre Misiones Pedagógicas	
37.	Lirica Hispánica Eduardo Martínez Torner Región octubre 1967	
38.	Sobre música entrevista a E.M.T «Diario Región» 17 julio 1929	
39.	Música en la semana sobre centenario nacimiento Torner diversos actos	
40.	Las impresiones de su estancia en París «La Nueva España» 16 agosto 1967	
41.	Extra domingo Quieren editar la obra de Torner «La Nueva España» 28 septiembre 1986	

42.	«El delphin de música de cifra (Luis de Narváez) «La Nueva España»	
43.	Centro de bellas artes y la sinfónica dos concursos de investigación y composición La Nueva España 22 agosto de 1982 «La Nueva España»	
44.	Menéndez Pidal en Asturias Mieres «La Nueva España» 17 marzo 1960	
45.	Noticias 2005 aniversario 50 aniversario muerte.	
46.	Colección de Vihuelistas «La Esfera» Madrid febrero 1924	
47.	Sobre Torner por Jesús Antonio Cid RDTP XLVII 1992	
48.	Un gran músico asturiano Eduardo Martínez Torner por Luis Ruiz de la Peña	
49.	25 aniversario de su muerte, Diálogos con el maestro 17 febrero 1955 «Diario Español»	
50.	Poesía y escrito sobre música y rimas Oviedo agosto 1920 «El Día Español» por EMT	
51.	En la exposición bellas artes concierto Torner «El Correo de Asturias» septiembre 1918	
52.	Concierto de Torner «El Carballón» septiembre 1918	
53.	Eduardo Torner «La voz de Luarca» Luarca octubre 1916	
54.	Cancionero musical asturiano «El Norte de Castilla» Valladolid julio 1920	
55.	Las cantigas del Rey sabio «El correo de Asturias» Oviedo marzo 1920	
56.	Universidad popular cultísima fiesta de arte «La tierra de Segovia» Segovia mayo 1920	
57.	JAE cursos para extranjeros, cursos de invierno. Música popular española. Diez lecciones con ejemplos musicales por don Eduardo Martínez Torner del Centro de Estudios Históricos 1922	
58.	Teatro de la comedia Recital de guitarra Sainz de la Maza	
59.	Vihuelistas Españoles (Siglo XVI)	
60.	«El Delfín de la música, de Narváez «Impresiones líricas» de Pacheco. El quinteto Hispania «La voz» Madrid mayo 1923	
61.	Glosas veladas de música ABC Madrid junio 1924	
62.	Asturianos que valen «Heraldo Asturias» Buenos Aires abril 1924	
63.	Menéndez Pidal en Mieres periódico Región	
64.	A propósito de la bella canción asturiana donde el señor Eduardo Martínez Torner prosigue su disertación por J. Frau Marsal Oviedo octubre	
65.	El alma de Asturias entrevista J. Frau Marsal Oviedo septiembre	
66.	La literatura, los escritores, del folclore regional, mitología asturiana Región	
67.	Eduardo Martínez Torner a América por B. Castrillo	
68.	América, entrevista El Sol por Antonio Do Campo	
69.	La música popular en diario «Región» 1925	

70.	Folleto aniversario homenaje en Oviedo	
71.	Notas de libros sobre cancionero gallego Bal y Gay y EMT	
72.	En memoria de Torner por MGC	
73.	conciertos folletos en memoria EMT	
3. Torner Documentación: conservatorio, coro Santiaguín, concierto, registro, mantenimiento tumba Torner		
74.	Carta como profesor interino Conservatorio Nacional de Música y Declamación 28 febrero 1933	
75.	Carta como profesor interino de Prácticas Folclóricas del Conservatorio de Madrid 7 diciembre 1933	
76.	Cargo de Vocal del Comité ejecutivo del Museo del Pueblo Español 27 septiembre 1934	
77.	Carta propuesta para vocal de jurado para el Concurso Nacional de Música 3 diciembre 1934	
78.	Prórroga Carta como profesor interino de Prácticas Folclóricas del Conservatorio de Madrid 7 diciembre 1933	
79.	Registros propiedad Oviedo (madre de Torner)	
	4. Correspondencia Florentino Martínez, y otros sobre EMT	
80.	Carta EMT sobre labor BBC	
81.	Carta Florentino Martínez Torner a Jovita México 17 enero 1966	
82.	Carta Homero Serís a Florentino Martínez Torner 2 julio 1963	
83.	Carta Homero Serís a Florentino Martínez Torner 14 febrero 1966	
84.	Carta Homero Serís a Florentino Martínez Torner 28 junio 1964	
85.	Carta Homero Serís a Florentino Martínez Torner 16 junio 1964	
86.	Carta editorial Castalia ejemplar Lirica hispánica al hermano Florentino 15 febrero 1966	
87.	Carta editorial Castalia ejemplar Lirica hispánica a Jovita 15 febrero 1966	
88.	Escrito EMT sobre tradición y costumbres	
89.	Factura cementerio Londres pagado 20 julio 1966	
90.	Carta telegrama de Menéndez Pidal sobre obra de Torner Instituto Español de Musicología	
5. Poesías originales de Eduardo Martínez Torner para Jovita Cué copias realizadas por Modesto González Cobas		
91.	Una noche de Otoño. Poesías EMT dedicas a Tina (parece ser es Jovita) 7 octubre 1916	
92.	Notas manuscritas sobre amor «Una pena me embarga»	

93.	3 poesías pasadas a máquina Romántica	
94.	Poema moza más galana 6 octubre 1914	
95.	Balada Oviedo diciembre de 1918	
96.	Poemas escritos cuartillas «El nuberu del alma»	
97.	«Balada» publicada periódico 13 marzo de 1910	
98.	«Dolora» Oviedo 6 octubre 1914	
99.	«Romántica»	
100.	El nuberu del alma (publicada sin fecha)	
101.	Anagrama Jovita 8 octubre 1914	
102.	«Canción triste de un alma para otra alma» de una colección de melodías eróticas en preparación. Publicada 15 junio 1910	
103.	«Tengo Amare» 6 Octubre 1914	
104.	«Una pena me embarga» sin fecha	
105.	«Balada» 30 diciembre 1918	
106.	Marcha triunfal D. Francisco Asenjo Barbieri al centenario muerte del compositor	

Caja 5 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 6)	
1.	La cueva de Salamanca / La cárcel de Sevilla	
2.	Dolora – Anagrama	
3.	Carta EMT sobre su trabajo en BBC	
4.	Carta Florentino Martínez Torner/Antonio Rodríguez Roñino Sobre la edición lírica Hispánica en Castalia	
5.	Carnets, fotos, Registro General	
6.	Partitura cuarteto para piano (evocación, Chacone, Zarabanda y Manchegas)	
7.	Yerma	
8.	Íntima Amalio López y Sánchez poesía C.B Navarro	

Caja 6 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 7)	
1. Documentación sin ordenar sobre Eduardo Martínez Torner, cronología y biografía		
1.	Torner diserta sobre «Historia de la Música en España» en el Teatro Begoña de Gijón «El Noroeste» julio 1924	
2.	Crónica de J. Díaz Fernández «La libertad» Madrid noviembre 1924	
3.	Listado 21 artículos prensa sobre Torner años 60	
4.	Hojas manuscritas M.G.C 1989 sobre Torner	
5.	Biografía escrita sobre Torner parece de algún manual	
6.	Notas sobre diferentes añadas	
7.	Escritos sobre cancionero musical de la lírica popular asturiana	
8.	Escrito inglés la lírica hispánica relaciones entre los popular y lo culto. Prólogo de Homero Serís	
9.	Listado cronología de una conferencia Ridea periodo (1936-1966)	
10.	Nota sobre 1915	
11.	Cartas de Torner a Juan Uría Riu	
12.	Notas sobre Las vacaciones de Torner 1912-1914	
13.	Notas sobre el cancionero musical de Torner	
14.	Universidad popular cultísima fiesta de arte «La tierra de Segovia» Segovia mayo de 1920	
15.	El cancionero musical asturiano de Torner «El Norte de castilla» Valladolid julio 1920	
16.	Música popular El cancionero musical de Torner, Juan Antonio Onieva «El correo de Asturias» Oviedo abril 1920	
17.	Canción 142 y 143 cancionero musical de Torner	
18.	Notas mecanografiadas sobre Torner (Esplá y Padre Sopeña)	
19.	Cronista visita Torner a «El encanto» de la Habana «Diario de la Marina» 14 diciembre 1924	
20.	Torner y Schinder año 1932	
21.	Torner y García Lorca coincidencias	
22.	Programa 1 BBC Aspectos del cancionero español 24 noviembre 1947 11'27»	
23.	Entrevista a Jovita escrita sobre Londres y BBC	
24.	Obra musical y musicológica Torner	
25.	NOTAS Sobre programas BBC	
26.	Los guiones Radiofónicos de Torner en la BBC Londres	
27.	Nota recopilación canciones 1914-1916	

28.	Carta con D. Ramón Menéndez Pidal y sobre La canción tradicional Tiersot y D'indy se extrae información relevante sobre este periodo	
29.	Notas sobre estudios folclóricos antes cancionero musical de la lírica popular asturiana	
30.	Notas sobre la Guerra 1914	
31.	Notas sobre EMT año 1922	
32.	Notas prensa año 1923	
33.	Escrito sobre 1933	
34.	2ª Conferencia de Torner en el Teatro Jovellanos Gijón abril 1915	
35.	Bibliografía de M.G.C sobre música	
36.	Torner con Menéndez Pidal y con Navarro Tomás	
37.	Notas sobre 1936 y 1937	
38.	Notas sobre 1914-1916	
39.	Notas sobre cancionero musical EMT	
40.	Escritos sobre Temas cancionero consejos del Maestro a los folcloristas	
41.	Nota sobre Influencia Schola Cantorum	
42.	Notas sobre obras de EMT, el archivo de la palabra, septiembre 1967 Ensayos literarios	
43.	Luis Narváez sobre unas cuartillas manuscritas de Torner con destino a la BBC	
44.	Notas manuscritas Pablo de Azcárate Madrid 1971 Insula N° 298	
45.	El alma de Asturias entrevista por Dr Frau Marsal	
46.	Listado algunos libros EMT	
47.	Nota sobre cura de Margolles a partir de 1912	
48.	Acerca de un juicio crítico Cancionero asturiano 171 y 487	
49.	Notas sobre 1909 sobre Claraboya	
50.	Notas paralelismo Torner- Tiersot sobre canción popular	
51.	Notas sobre Schola Cantorum	
52.	Homenaje a Eduardo Martínez Torner en el centenario de su nacimiento. Tenor, J Pixán, coro Príncipe de Asturias y Orquesta S. de Madrid 1988	
53.	Listado algunas obras transcritas por E.M.T	
54.	Programa MGC sobre folclore musical asturiano y algunos aspectos cancionero musical de la lírica popular asturiana. Grieg y la Claraboya	
55.	Notas sobre folclore musical asturiano	
56.	Nota sobre cancionero sobre añadas para Lorca (nanas) 16, 5 de ellas de la mujer adúltera	

57.	Sobre su fallecimiento en Londres y sobre Rafael Martínez Nadal (amigo en Londres de EMT)	
58.	Llegada a Londres y Torner y con Pablo Azcárate	
59.	Notas sobre EMT en Londres y BBC (Lorca) Repercusión	
60.	Notas sobre su primera estancia en Madrid Residencia Estudiantes 1914-1916	
61.	Notas sobre Schola Cantorum e influencia francesa	
62.	Notas sobre su primera estancia en Madrid Residencia Estudiantes	
63.	Escritos sobre EMT de M.G.C años 1915-1922	
64.	Notas sobre EMT años 1910-1925	
65.	Relación Lorca EMT algunas cuestiones	
66.	La misa popular en la conferencia concierto de Torner en el teatro Campoamor «El correo de Asturias Oviedo diciembre 1915	
67.	Nota sobre Torner como colaborador BBC	
68.	Dr Frau define a Torner sobre la visita a Cuba México 1924	
69.	Hojas manuscritas M.G.C sobre Torner	
70.	Notas sobre acontecimientos en 1920	
71.	Nota MGC sobre «El cancionero musical de la lírica popular asturiana» y la importancia que debería tener	
72.	Bibliografía algunos libros sobre Torner	
73.	Canciones y notación de danza diferentes números del cancionero musical	
74.	Manuscrito MGC sobre Misiones Pedagógicas	
75.	Poetas Asturianos 14 agosto 1950 en Programa BBC	
76.	Nota sobre nacimiento Torner 1888	
77.	Notas sobre EMT de Salazar. Repercusión, importancia Londres	
78.	Notas sobre bailes y danzas asturianas	
79.	Notas sobre Cancionero musical de la lírica popular asturiana	
80.	Notas sobre Lorca y conferencias realizadas sobre las nanas	
81.	Libro Homenaje a Menéndez Pidal Miscelánea de estudios Lingüísticos literarios e históricos Madrid 1925	
82.	Revista Mensual Música sobre música y literatura Barcelona marzo 1938	
83.	Artículo Israel J. Katz	
84.	Hojas manuscritas máquina acontecimientos cronología 1935-1967, 1924-1927	
85.	Nota sobre diferentes acontecimientos en 1927	
86.	Artículo sobre Misiones Pedagógicas	
87.	1939-1955 Torner camino del exilio y obra del exilio en Londres	

88.	Listado obras E.M.T Musicologia	
89.	Nota sobre exilio relato hijo E.M.T	
90.	E.M.T en la BBC de Londres por M.G.C	
91.	Conferencia Torner Teatro Campoamor Oviedo diario «Noroeste de Gijón 9 diciembre 1915	
92.	Concierto en el Montepío de los periodistas de Gijón diciembre 1915 «El Noroeste» Gijón 1915	
93.	La matinée de ayer en el Dindurra clamoroso triunfo del folklore asturiano (Divagaciones que oigamos esa Misa y esos villancicos)	
94.	Conferencia de E.M.T en el centro asturiano de Madrid ABC Madrid mayo 1915 también dan cuenta de la conferencia «El Heraldo de Madrid» y la «Correspondencia de España»	
95.	Opinión sobre Torner en la revista del Ateneo de Gijón	
96.	Reseña conferencia –concierto Torner Teatro Campoamor de Oviedo Diario «El carballón» diciembre 1915	
97.	Torner en el Ateneo Obrero de Gijón «El comercio» Gijón abril 1915	
98.	Segunda conferencia de Torner en la Universidad «El correo de Asturias» Oviedo febrero 1915	
99.	Impresión de «Adeflor» al escuchar a Torner diario «El comercio» abril 1915 Gijón	
100.	Segunda conferencia de Torner en el teatro Jovellanos de Gijón «El pueblo Astur» abril 1915	
101.	Notas sobre acontecimientos 1915	
102.	Notas biográficas sobre MGC	
103.	Torner en el ateneo de Gijón «El comercio» Gijón abril de 1915	
104.	Opinión sobre Torner Ateneo de Gijón «El pueblo Astur» Gijón abril 1915	
105.	«Historia de la canción. Generalidades sobre la canción asturiana» reseña de la conferencia Torner en la Universidad de Oviedo febrero 1915	
106.	Acontecimiento artístico en el Teatro Campoamor de Oviedo «El correo de Asturias» 9 diciembre de 1915	
107.	Conferencia Torner en el centro asturiano de Madrid «ABC» «El Heraldo de Madrid» y «La correspondencia de España»	
108.	Conferencia concierto en el Teatro Campoamor Oviedo diciembre de 1915	
109.	2ª conferencia Torner en la universidad febrero 1915	
110.	Eduardo Martínez Torner Pianista en Valladolid noviembre 1914	
111.	Descripción discos BBC que pone en diferentes programas emitidos	
112.	Notas sobre Torner compositor y obra póstuma	
113.	Notas sobre Torner Historiador de la música	

114.	Importancia estudios folklóricos en el resto del mundo.	
115.	Notas sobre Leandra González Zuazua	
116.	La misa popular en la conferencia-concierto de Torner en el Teatro Campoamor de Oviedo «El correo de Asturias» diciembre 1915	
117.	Conferencia concierto de Torner En el Teatro Campoamor de Oviedo «El Noroeste» de Gijón 9 diciembre 1915	
118.	Impresión «Adeflor» al escuchar a Torner «El comercio» de Gijón abril de 1915	
119.	El discreto exilio del Musicólogo E.M.T escrito por M.G.C	
Caja 6 Documento	(libro encuadernación 8)	
120.	Sigue el discreto exilio del Musicólogo E.M.T escrito por M.G.C, Lorca	
121.	Obras E.M.T y otra bibliografía	
122.	Otra reseña conferencia de Torner Teatro Dindurra «La tarde» Gijón julio 1924	
123.	Conferencia organizada por el Ateneo Obrero Gijón en el Teatro Dindurra 27 julio 1924 11 de la noche	
124.	Del folclore asturiano E.M.T marzo 1918	
125.	Progreso de Asturias habla de E.M.T sobre cancionero	
126.	cuartillas manuscritas sobre E.M.T 1920-1930 M.G.C	
127.	Inicios, primeras investigaciones Schola Cantorum	
128.	Cuartillas manuscritas 1928 La promesa y 1929	
129.	Notas sobre su trabajo en Londres, repercusión	
130.	Notas sobre inicio y primeras investigaciones	
131.	Notas sobre la importancia del archivo de la palabra	
132.	Primeras recolecciones material 1913 y punto de vista científico	
133.	Folclore musical con acento rural y su cancionero	
134.	«Cancionero musical de la lírica popular asturiana» prólogo p.16 MG.C amistad con el hijo de Torner	
135.	Programa de Teatro de la comedia Recital guitarra (Sobre Vihuelistas) martes diciembre 1922 a las 17,30 h	
136.	Notas sobre 1912 y el cura Margolles	
137.	Torner y las misiones pedagógicas	
138.	Una misa asturiana en programa BBC, Cantos de Boda	
139.	Carta Jovita Roma 13 junio 1969 sobre cancionero gallego Bal i Gay	
140.	Notas sobre el archivo de la palabra	

141.	Escritos sobre diferentes años 1915, 1916, 1920, 1923, 1924,1925,1926,1927,1928,1929,1930-1932, 1931,1936	
142.	The Columbia World library of folk and primitive music Spanish folk Music Alan Lomax notes by Eduardo Torner	
143.	Nota 1916 sobre Misa De Alba	
144.	Papel sobre la España exiliada de 1939, habla de Severo Ochoa	
145.	Notas sobre la canción, métrica y Menéndez Pidal parece exposición de EMT	
146.	Cartel extensión universitaria centenario 1988 teatro Campoamor	
147.	Profesionales de la enseñanza Hoja información diaria) conferencia Torner nº22 4 de abril de 1939	
148.	Fotocopia libro Hoja canto y músicas regionales asturianos	
149.	Cancionero musical de la lírica popular asturiana y el registro asturiano de Julio Somoza	
150.	Notas sobre cancionero musical temas 171 y 487	
151.	Notas sobre Otras fechas y precisiones complementarias 1909, 1912 y 1913	
152.	Eduardo Martínez Torner listado obras cronología bastante completa	
153.	Notas sobre estudios folklóricos Schola Cantorum	
154.	Notas sobre musicología Pedrell	
155.	Notas manuscritas por M.G.C sobre Torner diferentes épocas	
156.	Repercusión E.M.T Schola Cantorum	
157.	Romancero y Menéndez Pidal y año 1916	
158.	Exilio campo refugiados y Exilio a Londres	
159.	Notas sobre añadas en diferentes lugares	
160.	En «Asturias» por E.M.T del folklore asturiano 10 febrero 1918	
161.	Notas sobre 1919 el cazador y la pastora	
162.	A propósito de la bella canción asturiana (L. Frau Marsal, Oviedo, octubre 1924)	
163.	Otra reseña de la conferencia de Torner Teatro Dindurra (Gijón) crónica de «la tarde» Gijón julio 1924	
164.	A propósito de la bella canción asturiana (L. Frau Marsal, Oviedo, octubre 1924)	
165.	Listado bibliografía de algunos autores, E.M.T, Menéndez Pidal...	
166.	Notas sobre repertorio asturiano y cancionero	
167.	Torner y «la canción tradicional española» «cancionero de Torner»	
168.	Nota sobre programa Asturias popular julio 1976	

169.	Nota sobre Un viejo propósito: el estudio comparativo con las demás regiones 1931	
170.	Nota sobre acontecimiento de 1930 Orfeón de Mieres	
171.	El movimiento orfeonístico de Asturias 1929	
172.	Obras de EMT compuestas para coro 1929	
173.	Notas sobre movimiento musical en Asturias (Un poco de historia) pase de la canción regional a la categoría artística	
174.	El movimiento orfeonístico de Asturias 1929	
175.	Notas sobre EMT años 1927, 1928, 1929 y 1930	
176.	Obra musicológica (Conferencia Ridea 3) M.G.C	
177.	Notas sobre EMT años 1907-1914	
178.	Notas sobre EMT año 1925 y ensayo de las melodías ROMANCE (Homenaje a Menéndez Pidal)	
179.	Segunda conferencia de E.M.T en el teatro Jovellanos de Gijón abril 1915	
180.	Notas sobre EMT cronología 1915,1916,1919 y 1920	
181.	Listado de fechas pregones realizados por M.G.C en diferentes pueblos Años 80	
182.	Lista de Obras publicadas en volumen según «Españolito»	
183.	Notas manuscritas sobre obras folclóricas 3 volúmenes	
184.	Listado obras EMT obras inéditas diferentes aspectos	
185.	Bibliografía citada por Torner en su «Canción tradicional española» en II volumen «Folklore y costumbres de España» (libro blanco)	
186.	Catálogo de Homero Seris sobre EMT	
187.	Obras de Torner en Discos de Pizarra y grabaciones de Torner por la polifónica de Gijón	
188.	Notas de M.G.C en la presentación de la 3ª edición del cancionero musical de la lírica popular Asturiana». 23 noviembre 1986	
189.	Conferencia E.M.T sobre el origen y evolución del cancionero castellano 28 noviembre de 1926 en el teatro Reina Victoria de Madrid	
190.	Las cántigas del Rey sabio y los Srs Torner y Vela «Residencia» nº3 Madrid 1926	
191.	Nota sobre Elementos populares en la poesía de Góngora en la Revista de Filología Española Cuaderno nº4 T.XIV.	
192.	El registro asturiano del Sr Somoza y uno de sus comentarios críticos Diario «Región» de Oviedo 30 julio 1927 y 3 marzo de 1927	
193.	Notas sobre composición «Fiesta en la aldea» para el Orfeón de Mieres.	
194.	Actividad como guionista «Bajo las nieblas de Asturias» en el diario «ABC» de Madrid 19 febrero 1927	

195.	Notas sobre 1927 Chavarri, Barbieri, Ledesma, Pedrell y Mitjana.	
196.	Bibliografía del folclore musical 1928	
197.	Nota sobre cancionero musical: Selección y armonización. Madrid 1928	
198.	Canciones populares españolas armonizadas para coro ed. Consejo Central de Música 1928	
199.	Según «Españolito» la Academia de Bellas Artes de San Fernando le requiere para hacer un estudio de Barberi. 1928	
200.	Conferencias en Asturias 1928. 4 junio de 1928 en el Teatro Dindurra de Gijón. 10 agosto de 1928 en Sama de Langreo y 1 de octubre de 1928 en Oviedo.	
201.	Notas sobre EMT años 1914-1916, 1920	
202.	Nota sobre concierto de Vela y Torner Residencia de Estudiantes, Madrid marzo de 1920	
203.	Retrato de Eduardo Martínez Torner	
204.	Listado provisional de las obras musicales de E.M.T	
205.	Notas manuscritas de obras de E.M.T	
206.	Obra «Fue una noche» Poema de Alfredo Alonso, poeta y amigo 1920	
207.	Notas sobre obras de E.M.T	
208.	LISTADO 1938-1955 obras de E.M.T	
209.	La obra musical de E.M.T y manuscritos al margen	
210.	La Obra musicológica E.M.T	
211.	Nota sobre 1947 explicación a Carlos Prieto sobre su libro estilística literaria española	
212.	Listado provisional de las obras musicales, armonizaciones, adaptaciones de Eduardo Martínez Torner	
213.	Notas sobre E.M.T viajes folclóricos y cantos de la Rioja	
214.	Notas sobre estudios folclóricos varias épocas y compositores	
215.	Torner a los 36 años de su fallecimiento en Londres. Repercusión	
216.	Notas sobre conferencia Ridea 5 M.G.C 1988	
217.	«El cancionero Musical de la lírica popular asturiana» Julio Somoza	
218.	Notas sobre añadas	
219.	Notas manuscritas sobre música misa asturiana	
220.	Bibliografía del folclore musical español	
221.	Notas sobre pequeña historia Maestro Benedito 1937	
222.	Programa canción castellana Reina Victoria con obras de Pidal, E.M.T y la masa coral Madrid (Benedito) 1926	
223.	Instituto español de Londres notas sobre fundación 20 enero 1944	

224.	Notas manuscritas a los 36 años de fallecimiento	
225.	Prólogo Cancionero E.M.T y explicación MGC interés por su historia	
226.	Notas Sobre Kurt Schindler y «Españolito» sobre Torner	
227.	Notas sobre inicios y comienzos algunas hojas manuscritas	
228.	Notas estancia en Valencia 1937 con notas de su hijo, Trend y de su traslado a Inglaterra por Lloyd George...	
229.	Notas manuscritas sobre Bal y Gay folklore gallego	
230.	Notas sobre su muerte, exilio 23 agosto 2005 Repercusión	
231.	Notas manuscritas sobre inicios M.G.C.	
232.	Impresión «Adeflor» al escuchar a Torber «El comercio» de Gijón 1915	
233.	Notas sobre diferentes épocas y temática musical alguna manuscrita	
234.	Breve apunte biográfico del joven E.M.T	
235.	Carta de Constantino Suárez «Españolito» a don Manuel García Pulgar 30 junio de 1936 Buenos Aires (República Argentina) sobre «Cancionero»	
236.	Sobre carta entre M.G.C y El hijo de Torner Eduardo Martínez Cué	
237.	Conferencia- concierto de E.M.T octubre: Teatros Campoamor de Oviedo y Jovellanos, de Gijón	
238.	Nota conferencia EMT teatro Campoamor de Oviedo y Jovellanos Gijón 1923	
239.	Nota sobre notación musical Romances (María Goyri Menéndez Pidal)	
240.	Una carta de EMT a Adolfo Salazar 1924	
241.	Revista del Ateneo obrero de Gijón E.M.T	
242.	Desde Gijón a América J. Díaz Fernández «La libertad» Madrid noviembre 1924	
243.	Según el periodista J. Fernández Bueta sobre viaje Cuba	
244.	Entrevista a Jovita Cué Oviedo 17 marzo 1966 Diario «La Nueva España» entrevista de M.G.C	
245.	Doña Jovita Cué viuda de E.M.T agradece el homenaje que RNE y el ateneo de Oviedo tributan a su marido	
246.	El discreto exilio del musicólogo E.M.T Repercusión	
247.	Eduardo Martínez Cué 2 mayo 1989 sobre su padre	
248.	Nota sobre 1918 exposición bellas artes	
249.	Eduardo Torner Propuesta para un documental (producciones La Iguana)	
Caja 6 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 9)	
250.	Eduardo Torner Propuesta para un documental (producciones la Iguana)	

251.	Prólogo escritos M.G.C. 1999	
252.	Obras de EMT en Manual de Bibliografía Homero Serís	
253.	Dos citas sobre E.M.T de Constantino Suárez y Lorenzo Rodríguez Castellano	
254.	Nota sobre vihuelistas españoles SXVI. «El delphin de música de cifra (Luis de Naváes, Siglo XVI en la obra de E.M.T	
255.	Notas sobre Cancionero musical de la Lirica Popular Asturiana de E.M.T	
256.	Notas sobre Schola Cantorum E.M.T	
257.	«Temas folklóricos» sobre «100 cantos populares asturianos» de J. Hurtado y Claraboya	
258.	Semejanzas con Tiersot e influencia en EMT	
259.	Notas sobre años 1913-1914	
260.	Diario «La nueva España» Oviedo 11 abril 1967 sobre archivo palabra.	
261.	Notas sobre centenario E.M.T	
262.	Vaqueiras 28 agosto 1975 H. de O. «Vitorín»	
263.	Grupos, subgrupos cancionero Musical lirica popular asturiana	
264.	Notas sobre estudio e interés de M.G.C sobre EM.T	
265.	Temas folclóricos «El cancionero Asturiano»	
266.	Notas sobre 1913 inicio recolección	
267.	Notas sobre La música asturiana es en su casi totalidad de origen celta	
268.	Notas sobre la Schola cantorum	
269.	Notas manuscritas sobre Bela Bartok	
270.	Notas sobre la Schola cantorum	
271.	Notas manuscritas inicios	
272.	Notas sobre la edición del «Cancionero musical de la lirica popular Asturiana» de Torner que no llegó a publicarse.	
273.	Notas sobre Bela Bartok	
274.	Cancionero de Jesús Bal y Gay y manera recolectar 1913	
275.	El exilio sobre Eduardo Martínez Torner en Londres 1939-1955	
276.	Torner cita en su «lirica Hispánica» canción del SXVI conservado en el British Museum	
277.	Torner primer investigador del folklore musical asturiano	
278.	Torner y su mujer Jovita Cué boda	
279.	E.M.T lee varios epitalamios recogidos en la provincia de León fuente: «El Pueblo Astur» Gijón abril de 1915	
280.	Notas sobre Torner en la Residencia de Estudiantes	
281.	Notas sobre E.M.T Exilio en Londres	

282.	Notas sobre E.M.T Pedagogo por afición y profesión	
283.	Notas sobre E.M.T Ensayista literario	
284.	Notas sobre 1916	
285.	Notas sobre 1925	
286.	Notas Inicios 1916	
287.	Notas sobre la claraboya y lagares	
288.	Notas sobre 1924	
289.	Nota sobre febrero Torner en la universidad de Oviedo 1915	
290.	Notas manuscritas inicios sobre EMT	
291.	Notas biográficas sobre 1920, cancionero de la lírica popular asturiana y diferentes acontecimientos	
292.	Nota sobre 1919 colabora con Navarro Tomás	
293.	Notas diferentes acontecimientos sobre años 1922- 1935	
294.	Viaje a Cuba y México	
295.	Notas sobre 1938 en Barcelona	
296.	Notas sobre Exilio y su conferencia nº22 boletín 4 abril 1939	
297.	Notas sobre 1923	
298.	Notas sobre inicios y Oviedo	
299.	Notas manuscritas sobre E.M.T inicios y familia	
300.	Nota sobre 1916	
301.	Notas manuscritas sobre E.M.T	
302.	Líneas de actuación Y OBRAS E.M.T	
303.	24 aspectos Sobre E.M.T	
304.	Notas sobre 1919-1912 Schola Cantorum	
305.	Torner en el Centro de Estudios Históricos	
306.	Notas sobre 1919 «Revista Gráfica» «El cazador y la pastora»	
307.	Notas sobre Egenio d'Ors en «ABC»	
308.	Nombramiento de E.M.T en el conservatorio de Madrid 1932-1935	
309.	Biografía E.M.T escrita hasta 1912 inico	
310.	Notas manuscritas París y hasta años 1921	
311.	Discografía asturiana 1948 (Torner)	
312.	Nota sobre Discografía 1942	
313.	Nota sobre Adolfo Salazar y la música asturiana	
314.	Notas sobre inicios E.M.T	
315.	Notas Vincent d'Indy	

316.	Notas residencia Estudiante 1916	
317.	Notas biografía E.M.T	
318.	Cronología Básica E.M.T inicos	
319.	Regreso a Oviedo de Torner desde París	
320.	Notas sobre Residencia de Estudiantes	
321.	E.M.T en Londres	
322.	25 puntos sobre E.M.T	
323.	Notas manuscritas inicios	
324.	Notas sobre viaje Cuba-México	
325.	E.M.T en Londres	
326.	Notas biografía E.M.T	
327.	A los 36 años de su fallecimiento por M.G.C	
328.	Notas sobre inicios	
329.	Noviembre 1914 Torner Pianista Valladolid	

Caja 7 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 10)	
1.	Cancionero Musical Español fotocopiado	
2.	Conferencia E.M.T – Federico García Lorca Cursos de la Granda C. de Cultura Avilés 23 agosto de 2005 por MGC	
3.	Notas manuscritas MGC sobre interés por EMT	
4.	Notas sobre Cancionero musical asturiano	
5.	Las cantigas del rey sabio marzo 1920 correo de Asturias, Oviedo	
6.	Nota sobre «Obras completas» Ed Aguilar Madrid 1957 P.64 Federico García Lorca	
7.	Recitado 10 agosto 1920 por Ramona Collera Valle 53 años en los molinos de Obaya, concejo Colungue. Tomada al pie de la letra por Aurelio de Llano de Ampudia primer Romancen enviado a Menéndez Pidal 13 agosto 1920 a Madrid	
8.	Bibliografía manuscrita muñeiras 2 por MGC	
9.	Recitado 15 marzo 1921 por Ramón Rubio, 70 años de la braña de Busfrío, concejo de Cudillero recogido por Aurelio de Llano enviado a Menéndez Pidal 11 junio de 1923	
10.	Partitura «Balada» sobre un tema popular asturiana E.M.T	
11.	Notas sobre Aurelio de Llano y su labor	
12.	Notas sobre Claraboya junta a Fernández Señas Encina	
13.	Torner antes de la Schola Cantorum 1910-1912	

14.	Notas sobre otros sitios en Europa de recoger canciones tradicionales y el periodo en París	
15.	El Historiador científico de la canción popular. De la Schola Cantorum de París a la Universidad de Oviedo Torner. En Diario «La Nueva España» 13 septiembre de 1967	
16.	Notas sobre Vicent D'Indy «Société Nationale de Musique»	
17.	Estado del folklore en la Asturias explorada por Torner (diversas zonas)	
18.	La «Alborada» o «cantos de mozos en la Alborada»	
19.	La música popular de Asturias en el cancionero de Torner	
20.	Torner anuncia en entrevista «Región» una 2ª edición de su cancionero asturiano con mil canciones más julio 1925	
21.	Torner anuncia en diario «El Sol» de Madrid la 2ª edición del cancionero asturiano 9 julio de 1925	
22.	Notas sobre cancionero asturiano algunos aspectos	
23.	A propósito de la 3ª edición del cancionero de Torner por M.G.C	
24.	Cancionero lírica popular asturiana de E.M.T	
25.	Notas guiones programa Asturias popular Locutor 1 y 2 MGC	
26.	Notas sobre la Schola Cantorum	
27.	A Propósito de la III Edición del «Cancionero» de Torner	
28.	A los 32 años de la muerte de E.M.T por M.G.C	
29.	Guión Asturias popular de MGC	
30.	Análisis de la obra de Torner el «Cancionero»	
31.	Contribución al estudio de la música popular montañesa por Emilio Cortigueira	
32.	Notas sobre el cancionero musical de la lírica popular asturiana	
33.	Noticia «El norte de Castilla» Valladolid julio 1920 sobre concierto	
34.	«Crónica Asturias» Habana enero 1912 foto con coadjutor Margolles	
35.	México 14 de abril de 1925 notas sobre el viaje	
36.	Noticia «Informa» 30 julio de 1927 a cerca de «El Registro Asturiano» de señor Somoza y uno de sus comentarios críticos	
37.	Notas Manuscritas de M.G.C sobre obras E.M.T	
38.	Listado obras E.M.T	
39.	Cantos de Bodas en Asturias Spanish Programme lunes 14 junio 1954	
40.	Notas manuscritas sobre E.M.T varios aspectos	
41.	Bibliografía esencial cronológicas sobre música Asturias	
42.	Diario «Región» Acerca juicio crítico E.M.T	
43.	Las nanas infantiles de Federico García Lorca y las añadidas de Torner	

44.	Danza de bastones sobre la canción 135 «Lírica hispánica» Madrid nº125 p.234	
45.	Diario «Progreso Asturias» sobre E.M.T	
46.	Velada musical 1924 y glosas de Eugenio D'Ors «ABC» junio 1924 Madrid	
47.	Nota «Los dos pastores» Canción recogida por Torner 1924 publicada «Bulletin of Spanish Studies University of Liverpool	
48.	Conferencia Organizada por el ateneo obrero de Gijón Teatro Dindurra 27 julio 1924	
49.	Del Folklore Regional; Mitología asturiana diario «Región» de Oviedo 20 julio de 1924	
50.	Selección de canciones asturianas transcritas y armonizadas para canto y piano muy fácil A. Boileau y Bernasconi 1924	
51.	Nota sobre Torner embajada artística a América 20 noviembre 1924	
52.	Nota Visita de Torner a «El encanto» de la Habana «Diario de la Marina», La Habana 14 diciembre 1924	
53.	Cuarenta canciones españolas índice 1924 con prefacio	
54.	Notas inicios 1916 y trabajo con Menéndez Pidal	
55.	Notas manuscritas inicios por M.G.C.	
56.	Notas sobre algunos acontecimientos musicales 1926	
57.	Notas sobre E.M.T por MGC y aspectos cancionero español	
58.	Notas Guiones radiofónicos de Torner en la «BBC»	
59.	Notas sobre BBC y E.M.T y Federico García Lorca por MGC	
60.	Notas sobre Leandra González Zuazua nº 310	
61.	Notas sobre «La Claraboya»	
62.	Extracto de la entrevista EMT de Dr. Frau en el «Diario de la marina» 10 diciembre 1924	
63.	«Cancionero musical de la lírica popular asturiana» de Torner y el «Registro Asturiano» de julio Somoza en 1927	
64.	Bibliografía citada en el artículo	
65.	«La Nueva España» 13 agoto 1967 sobre E.M.T	
66.	Notas sobre diferentes añadas	
67.	Notas sobre trabajo en el campo de refugiados	
68.	Fotos Torner en Cuba	
69.	Fotos Torner México 1925	
70.	Carta de Dr Hurle cuñado de Matutina (Hermanda de Casona) y esposa de Antonio Martínez Torner sobre cancionero Bal y Gay	
71.	Foto grupo Torner parece del viaje Cuba-México	
72.	Notas manuscritas M.G.C inicios	

73.	Notas sobre aspectos de Góngora canción Navidad	
74.	Artículo The Times literary supplement 13 octubre 1966 habla de E.M.T	
75.	Notas sobre Bela Bartok	
76.	Notas sobre estancia en París	
77.	El cazador y la pastora (Canción asturiana recogida por Torner y publicada en la Revista «Asturias gráfica» Oviedo 1919 año 1 nº2	
78.	Notas prólogo cancionero pp.18-19 MG.C	
79.	Notas sobre E.M.T inicios hasta 1936 biografía	
80.	Notas Torner en Oviedo 1914- 1916	
81.	Notas Periodo de 1936 a 1939 biografía	
82.	Notas sobre las Vaqueiradas	
83.	Notas sobre el exilio campos concentración, dibujo Torner en portada	
84.	Notas sobre añada y otros compositores Pedrell, Menéndez Pidal	
85.	Recuerdo de sus amigos de «La Claraboya»	
86.	Notas sobre Cancionero musical de la lírica popular asturiana en el «Registro Asturiano» de Somoza	
87.	Londres 17 febrero 1955 en el 25 aniversario del fallecimiento Diálogos con el Maestro	
88.	Notas sobre folclore regionalismo	
89.	Bidea nºXLV Año XVI Oviedo Origen, proyecciones y enlaces de la música Popular Asturiana	
90.	Retrato Eduardo Martínez Torner	
91.	Cuarenta canciones españolas introducción	
92.	Fichas biografía escrita Por M.G.C de Eduardo Martínez Torner por fechas	

Caja 8 Documento	A.M.G.C. (libro encuadernación 11) Libros	
1.	Carmen Santiago de Meras, Tríptico para tres voces	
2.	Portada Vida y obra Eduardo Martínez Torner Por D. Ángel Muñiz Toca discurso para recepción Academia 24 enero 1961	
3.	Portada Torner más allá folklore M.ª Luisa Mallo del Campo	
4.	Relatos de la tradición asturianas recogidos por E.M.T Nº 59	
5.	Tríptico Conferencia Homenaje E.M.T celebrada en Ridea Oviedo 2006	
6.	La obra (Etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner por Dr. José Antonio Gómez Rodríguez Universidad de Oviedo (81-122)	
7.	Cancionero musical lírica popular asturiana 3ª edición (Prólogo MG.GC) Miembro IDEA.	

Caja 10	Archivo Modesto González Cobas (Eduardo Martínez Torner) (libro encuadernación 13) Sin clasificar/sin ordenar	
Documento		
1.	Sonata nº 2 Eduardo Martínez Torner	
2.	Sonata nº 1 Eduardo Martínez Torner	
3.	Fiesta en la Aldea Eduardo Martínez Torner	
4.	Partitura «Balada» sobre un tema popular asturiano	
5.	Sonatina para Piano Eduardo Martínez Torner	
6.	Otras partituras para diferentes instrumentos (teclado, guitarra, dulzaina...)	
7.	Partitura Romance (XVI)	
8.	«Adios Xuan» Canción asturiana 1927	
9.	Foto coro Misiones Pedagógicas	
10.	Cuarenta canciones españolas publicaciones de la Residencia de estudiantes (Dibujos de Dalí)	
11.	Libro donde sale foto 1909 «cantando asturianadas» en el patio de Casa Cechini Uría, Torner y gaitero	
12.	Foto E.M.T pianista	
13.	Foto E.M.T y José Antonio Cepeda y los hijos en Celorio 1929.	
14.	Foto E.M.T hija	
15.	Foto noche coctel	
16.	Grabados Delphin de la música de Narváez	
17.	Partituras manuscritas	
18.	Composiciones completas Bach	

Caja 11	A.M.G.C. (libro encuadernación 14)	
Documento	Libros	
1.	Folk songs (libro con nota de la mujer que se lo envía) de canciones de otras regiones	
2.	Reliquias de la poesía épica española publicadas por R. Menéndez Pidal 1951	
3.	Alma asturiana selección de cantos, aires, danzas...	
4.	Portada libro Cantares de Cego Anónimos	
5.	Portada libro Catando Asturias Bernardo Guardado Rodríguez	
6.	Villancicos Sección femenina de diferentes regiones	
7.	XVIII cartel premio 23 abril 1948 (Institut d'Estudis Catalans)	
8.	Cartel romería sabor asturiano junio 1982	
9.	Cartel Fiestas San Juan	
10.	Cartel Homenaje a los cuatro Ases (Cuchichi, Boton, Miranda y Claverol) Organizado por la Federación asturiana de masas corales	

Caja Documento	Archivo Baldomero Fernández (libro encuadernación 15)	
1.	Fotos de Baldomero Fernández	
2.	Cuentas corrientes	
3.	Fotos Baldomero Fernández	
4.	Partituras Baldomero Fernández	
5.	Cartas Baldomero Fernández	
6.	Partituras asturianas Baldomero Fernández	

Caja Documento	Archivo Constantino Suarez Fernández «Españolito» (libro encuadernación 15)	
1.	Escritores y artistas asturianos Tomo VI	
2.	Ilustraciones de los tomos IV y V	
3.	Biografía Constantino Suarez Fernández (Españolito)	

Documento	Museo Pueblo Asturiano (libro encuadernación 16)	
1.	Libro Temas folklóricos Música y Poesía Eduardo Martínez Torner 1935	
2.	Guía infantil Torner me suena sobre proyecto Torner 50 años Departamento Centros municipales 2005	
3.	Libro de María Goyri Menéndez Pidal Romances que deben buscarse en la tradición oral. Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances por Eduardo Martínez Torner	
4.	Libro relatos tradición asturiana 1913 (cartafueyos 59)	
5.	Libro cancionero gallego Tomo I Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay	
6.	Libro cancionero gallego Tomo II Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay	
7.	Los vaqueiros de alzada (Juan Uría) habla de «La claraboya»	
8.	Canciones populares españolas armonizadas para coro por Eduardo Martínez Torner. Ministerio Instrucción Pública Dirección General de bellas artes Ediciones del consejo central de la música Barcelona 1938	
9.	Carta E.M.T León Castillo 21 AGOSTO 1923	
10.	Folklore musical y su utilización el caso de las misiones pedagógicas (Anuario musical 51) 1996 Institución «Milá i Fontanals» M ^a Asunción Lizarazu de Mesa	
11.	Libro patronato Misiones Pedagógicas	
12.	Fotos exposición museo pueblo asturiano	

18.2. ANEXO II. VIEJO PROPÓSITO: EL ESTUDIO COMPARATIVO CON LAS DEMÁS REGIONES

Once años después de la aparición del Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana, Torner contribuye a la obra «Folklore y Costumbres de España», ya citada, con un extenso ensayo sobre «La Canción Tradicional Española», de 166 páginas. Modesto González Cobas extrae lo más esencial en este documento de su archivo personal de «*Un viejo propósito: El estudio comparativo con las demás regiones*²¹⁴»

Torner divide este ensayo en 5 partes:

1. La canción tradicional española musicalmente considerada
2. La canción andaluza. Caracteres tonales. Caracteres rítmicos. Difusión de la música andaluza
3. La canción en Galicia, en Asturias, Vascongadas y Cataluña
4. La canción en Castillas
5. Aragón. La jota. Diversas opiniones acerca de su origen

1) La canción tradicional española musicalmente considerada

En un primer avance, Torner separa y diferencia dos grandes familias musicales, que aparecen viviendo una al Norte y la otra al Sur.

El carácter musical de los distintos dialectos de una misma familia acaso lo determinan, principalmente, ciertos elementos, como el ritmo, los melismas, los giros melódicos, las desinencias cadenciales, etc. no su sistema tonal.

2) La canción andaluza

Destaca con rasgos propios inconfundibles en todo el folklore musical del Occidente de Europa. Los más suponen que procede del arte musical de los pueblos musulmanes, traído a España por los árabes.

Científicamente se estudia esta música de procedencia oriental en las melodías de las Cantigas de Alfonso el Sabio, realizadas por el insigne arabista Julián Ribera, «mi admirado maestro», como le llama Torner.

1. El carácter particular de la música andaluza reside en su esencia musical en el sistema tonal en que está basada. Parejamente a los melismas melódicos se encuentran los que podríamos llamar melismas poéticos, ayes y frases breves fuera del verso que refuerza el contenido sentimental y hace más intensa su emoción.

²¹⁴ (A.M.G.C caja 2 documento 227)

2. La diferencia esencial que existe entre la música andaluza y la europea obedece a que ambas están basadas en sistemas tonales distintos. La andaluza es, tal vez supervivencia de aquella que durante la Edad Media entró en Europa por la influencia de los pueblos musulmanes y que algunos tratadistas, despectivamente, llamaron música ficta. Con los árabes penetró también en España esa música ficta. Los siglos de permanencia de este pueblo entre nosotros, principalmente en la parte sur de la península es donde se crea una tradición musical de caracteres especiales.
3. Musicólogos eminentes como Aubry, Gearbest o Riemann, afirman que al introducirse en Europa la música ficta la escala diatónica eclesiástica sufrió una profunda alteración.
4. El tono de la menor a juicio de todos los musicólogos es el predominante en la música oriental; y las cadencias todas en dominante del modo menor. Todo el colorido del campo melódico revela un sistema modulante distinto del europeo actual. Es decir, estamos en presencia de un sistema tonal propio. Para nosotros (dice Torner) es de toda evidencia que la escala propia del sistema tonal andaluz es esencialmente distinta de la del menor europeo.
5. Existe, pues, para nosotros, una escala andaluza cuyas relaciones armónicas pueden establecerse con seguridad y son esencialmente distintas de las escalas de los sistemas tonales europeos. A esa escala pertenecen los cantos andaluces más característicos y de más vieja tradición: malagueñas, granadinas, polos, fandangos, soleares, peteneras, bulerías, playeras, paños morunos, rodeñas y, en fin, toda la riquísima variedad del «cante jondo».
6. Ribera encuentra en las melodías de las Cantigas del Rey Sabio, la más antigua tradición española de la música ficta y establecidas ya las tonalidades europeas mayor y menor con los mismos caracteres actuales.
7. Torner se fija en un canto andaluz, de tradición antigua, y examina cómo se va transformando al esparcirse por las diversas regiones de España y aún dentro de la misma Andalucía. Se trata de un tema que a los asturianos nos dice mucho: «Pastor que estás en el monte...»

La evolución de esta melodía (opina Torner) podría seguirse con toda minuciosidad en los documentos folklórico-musicales que poseemos en nuestra península. Y seguidamente señala unas variantes decisivas para la transformación tonal. Las variantes que ofrece ya fueron publicadas por él en su «Ensayo de clasificación de las melodías de romance» (En el homenaje a Menéndez Pida) T.II Madrid, 1925.

2.1) Caracteres rítmicos

8. Las particularidades rítmicas de la canción andaluza son de tal originalidad que resultan únicas y definitorias. Estas particularidades por su extraordinaria variedad resultan inclasificables y, por supuesto, no se dan en ningún folklore musical europeo... Signos de los ritmos más característicos de la música andaluza se encuentran con bastante frecuencia en el folklore musical del Norte de África, que allí consideran cantos de antigua tradición indígena. No obstante, la actual música andaluza revela mayor cultivo y más exaltado sentimiento artístico.
9. Los musulmanes españoles cultivaron la música con superior afición e inventaron nuevos géneros líricos. Estos nuevos modelos pasaban a todo el mundo musulmán y fuera de España se distinguían con la denominación de «música andaluza de los árabes de Granada»
10. Al cante Jondo se le asigna paternidad gitana, aunque sin negar los elementos rítmico melódico árabes que lo constituyen. Se hacen también sinónimos los adjetivos jondo y flamenco, pero uno y otro se diferencian en matices.
11. Antonio Machado y Álvarez, en «Colección de cantos flamencos» (recogidos y anotados por Demófilo, Sevilla, 1881) aclara «que hoy se conoce con el nombre de cantes flamencos un género de composiciones que recorren desde la soleá propiamente dicha, llamada por algunos cercedilla, hasta la toná y la liviana».
12. Torner acota con opiniones de otros musicólogos como Pedrell, Elustiza, Chavarri, Collet, Laparra, Lucena y otros de gran interés. La bibliografía consultada por él evidencia el interés de Torner por el complejo tema. Pero ocurría que había pocos documentos folklórico-musicales publicados y esto no le permitía hacer un estudio rítmico ni aún melódico todo lo completo que sería de desear.
13. Torner ha hecho una clasificación en base los dos géneros de canto andaluz, cante jondo y cante flamenco. El cuadro parece muy completo, pero dice Modesto que desconoce el criterio de los expertos.

2.2) Difusión de la música andaluza

La difusión de la música andaluza en España se refleja en los cancioneros regionales.

14. En el Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana, de Torner, hay 56 melodías diferentes, la mayor parte en modalidad menor, correspondiente al grupo 6º, que son de tradición andaluza.
15. El tema nº 403 del cancionero es el ya mencionado de «Pastor que estás en el monte», señalado como tradición andaluza. Para Torner son evidentes las antologías tonales y rítmicas entre esta melodía y la playera antigua andaluza que Torner transcribe en la

Página 29 de «La canción tradicional española». El caso del tema 403 puede extenderse a todo el Grupo 6º, las notas de la escala obedecen a ciertas atracciones armónicas que dan por resultado una especial modalidad cuya tónica y sistema moduladorio son evidentemente distintos de los del modo menor europeo.

16. En Llanes se bailó una melodía, a la que el pueblo dio el nombre de bolero. Un auténtico bolero andaluz que se adaptó a la modalidad asturiana, introduciendo en su línea melódica elementos autóctonos, que no han borrado por completo los giros y modalidades que caracterizan el canto andaluz.

Quiero traer aquí algún testimonio más sobre este bolero llanisco de abolengo andaluz. Fernando Carrera, cree que el bolero en cuestión llegó a Llanes con las tropas del General Acevedo, que en 1888 pasó esta villa con cuatro mil hombres, entre ellos muchos universitarios de Oviedo, para combatir a los franceses- Casi todos estos soldados, añade Carrera, perecieron en la desgraciada batalla de Espinosa de la de los Monteros, que perdió el General Blake.

En Llanes este bolero se cantaba en el bando de la Magdalena con el nombre de «La Pilita» y después, por corrupción «La Pepita». La versión facilitada por Carrera es distinta de la grabada en un LP por el «Cuarteto CEA» en 1977, dictada por Benita Mijares Carriles. La iniciativa la juzgamos muy feliz, por haber asegurado y tal vez salvado unos testimonios de aquel rico y variado folklore musical llanisco. Todo esto se puede consultar en «Algo sobre las tradiciones populares en el oriente de Asturias». Bidea. Oviedo, 1956. Año X, número XXVIII, P. 295-296.

17. Otros temas de abolengo andaluz asturiano de Torner: el N° 414:

La Lola tiene un chiquillo
y ese chiquillo ¿De quién será?
No es de cura ni es de fraile,
leré,
que es del alcalde, leré
de la ciudá
La melodía es la misma que la tan conocida de:
En casa del tío Vicente/ hay mucha gente /mi Dios que habrá...

Otros ejemplos: los números 425 (que es una giraldilla recogida en Murias (Quirós) 428 y 429. El 428 es conocidísimo. No es una canción allerana sino una giraldilla recogida en Cenera (Mieres) en 3/8. la letra es esta:

Baixaban cuatro alleranos,
todos xuntos de madreñes,
y en Santullamo pidieron:
fabes, tocin y morcielles...

Que dixo Melchor,
 que tan baina yes tú como yo
 y yo como tú y somos los dos.
 La 429 también es muy conocida:
 Si quieres que te corteje,
 molinera de Santianes.
 Si quieres que te corteje
 has de olvidar a quien ames.
 Ya se va la niña,
 pronto ha de volver.

Conservan reminiscencias de su abolengo andaluz, como ya anticipaba Torner, la mayoría de las 56 melodías que forman el Grupo 6º de su Cancionero. De las 56 canciones de este Grupo, 34 están en modalidad menor, 15 en mayor y 7 modalidad imprecisa.

En «De Musicología asturiana» Cobas se refiere al fandango como baile de gaita muy arraigado en la región, en ritmo ternario, $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$. En cuantos la Farruca y al Garrotín, un experto del folklore andaluz, José Carlos les llama «engendros desafortunados de pravianas y gallegadas».

18. Torner señala diversos temas recogidos en cancioneros regionales que muestran claramente el carácter particular de la música andaluza y su abolengo tradicional.

Entre otros, de Galicia el «Canto popular antiguo» y el «Canto de la provincia de Santiago, en «Cantos y bailes populares de España» José de Izenga en 1888. Numerosos extraídos de «Cantos de la montaña» de Rafael Calleja. «El Cantar del labrador» y varios más de la «Colección de cánticos populares de Murcia» de José Verdú en 1906. «El Comte Arnau» y otros más de «Cançons populars catalanes» de la Biblioteca popular de L'Avenç en 1908. Varios temas de la citada obra de Izenga, referidos a Valencia. Varios de las vascongadas tornados de la colección del P. Donostia en su «Euskel Eres-Sorta» (Cancionero vasco) en 1921. De un «Romance», del «Cancionero popular de Burgos» de Federico Olmeda en 1903. Afirma Torner que se manifiesta claramente el cromatismo característico de la música andaluza, así como en la siguiente, transcrita de la misma obra (p.57, nº 6) «tenemos el tópico cadencial andaluz con la sucesión moduladora de acordes...» Del Cancionero salmantino» de Dámaso Ledesma en 1907 Torner apunta que tiene: «multitud de melodías de carácter andaluz».

3) La canción en Galicia, Asturias, Vascongadas y Cataluña según Torner

3.1) Galicia

1. No hay diferencias fundamentales en los cancioneros de estas regiones, pero sí existen en ellos sendos y sutiles matices, ya afectando a los giros cadenciales, y al ritmo métrico.

2. En los cancioneros de estas regiones hay una extraordinaria comunidad temática, literaria y musical. Hay canciones, como «La Dama y el pastor» que la consideran suya: Salamanca, Cataluña, Santander, Burgos, Valencia, Galicia, Murcia, Vizcaya y Asturias.
3. Galicia es una de las regiones de España donde más se canta y donde la historia de la música puede llevarse a tiempos remotos. Torner se remite «Music in Spanish Galicia», del ilustre hispanista J.B. Trend en 1924 y a «De música métrica gallega» de Julián Ribera 1925.

Para Trend la historia de la música en Galicia empieza con las danzas ejecutadas en las piadosas orgías de Prisciliano, danzas de influencia pagana que poco a poco adquirieron carácter devoto. Según esto, la música más primitiva de España no era cristiana sino pagana. Se ha abusado mucho de lo presuntamente «morisco» y «mozárabe». Lo «morisco» según Trend es pura falacia, lo «mozárabe» no es completamente una falacia, pero es tan difícil de probar. «Los moros de España no tenían notación musical y la de los manuscritos mozárabes visigodos no ha sido aún descifrada»... «Porque el canto mozárabe, que es la música que cantaban los cristianos en España en el tiempo de invasión mora en 711, se cree que en su origen fue en parte bizantina. Fue desterrado este canto por Alfonso VI».

4. Trend relaciona con la primitiva música gallega las «Siete canciones de amor» del juglar gallego Martín Codax, compuestas en el siglo XIII descubiertas en 1914 por el anticuario Pedro Vindel, que encontró esta vístela sirviendo de forro a un Códice del siglo XIV. La parte literaria de estas canciones constaba ya en el cancionero de la Vaticana. Estas siete canciones son gallegas y pertenecen a aquella poesía indígena de los siglos XII y XIII que se extendió desde Galicia a Portugal y Castilla.
5. El Padre Sarmiento en sus «Memorias» (P.238) hace esta observación: «...en Galicia las mujeres no solo son Poetisas, sino también música naturales... En la mayor parte de las coplas Gallegas, hablan las mujeres con los hombres», al revés de Castilla, Portugal y otras provincias.
6. Menéndez y Pelayo en su antología de poetas líricos (T.III) escribe: «La primitiva poesía lírica de Castilla se escribió en gallego antes de escribirse en castellano, y coexistió por siglo y medio con el empleo del castellano en la poesía lírica épica y en todas las manifestaciones de la prosa, y este galleguismo no era meramente erudito, si no que trascendía a los cantares del vulgo. El mismo pueblo castellano, que entonaba en la lengua de Burgos sus gestas históricas, se valía del gallego para las cantigas de escarmiento y maldecir»
7. Volviendo a Martín Codax, sus «siete canciones», dice Torner, constituyen hoy el documento más antiguo que poseemos de música popular gallega, Martín Codax, como los demás trovadores gallegos y el mismo Alfonso el Sabio en sus Cantigas, componían

sus poesías adaptándolas a las melodías populares de la época, acaso para hacer más fácil su divulgación. El mismo Rey Sabio se educó en Galicia.

8. Literalmente consideradamente las «Siete canciones de amor» de Martín Codax, presentan la forma paralelística característica del tipo primitivo de la poesía lírica peninsular y gallega. Esta distribución estrófica paralelística es muy conocida en Asturias.
9. Por lo que a Galicia se refiere, dice Theophilo Braga en el prólogo al «Cancionero Popular Gallego» de Pérez Ballesteros Ed. Facsímil del T.VII del Folklore Español, dirigido por A.Machado Álvarez en 1979: «O typo genuino de lyrismo peninsular conservase ainda na Galliza, como o canto mais querido do povo designado pelo nome de Muñeira. É curiosa a aproximação das canções jogralescas gallezianas que se conservam nos Cancioneiros portugueses do seculo XIV, com as fórmulas actuaes transmitidas nas versoes oraes».

Murguía, en su monumental «Historia de Galicia» (1901-1907), divide los cantares gallegos en varios grupos, que los mismos campesinos distinguen con los nombres de Muñeiras, Cantar de Pandeiro, Alalás. Aninovo, Mayos, etc., siendo los más característicos los primeros.

De Murguía son también estas palabras: «Aquí en este país, en donde abundan las leyendas, puede decirse que carecemos del verdadero Romance, como si se quisiera decir de esta manera, que a nuestro pueblo algo de profundo e insuperable le separa del resto de la nación... Casi podemos asegurar que no se conoce en Galicia el romance...»

10. Torner transcribe íntegras las «Siete canciones de amor» de Martín Codax. La 6ª aparece en el pergamino sin la notación musical correspondiente. Están compuestas sobre la escala diatónica mayor y hacen su cadencia final en la tónica. Los giros y fórmulas cadenciales pueden perfectamente encontrarse en canciones actuales de algunas de las regiones incluidas en este grupo familiar.

Trend opina que las canciones populares de Galicia de los primeros tiempos hasta el presente, tienen ciertos caracteres inalterables y que no hay verdadera diferencia entre las antiguas melodías gallegas en ritmo libre y las melodías similares que aparecen después en ritmos de 6/8 ó ¾. Lo esencial es la línea melódica con ciertos giros y cadencias típicas.; sobre todo hay la cualidad diatónica de la tonalidad.

11. La melodía actual gallega a juicio de Torner contiene los principales giros melódicos y fórmulas cadenciales características de la música de esta región. Tiene, además, el interés de presentar uno de los ritmos métricos más típicos de Galicia: el de muñeira. Torner pone varios ejemplos de canciones de canciones catalanas, cuya analogía con la muñeira está clara; otro caso de analogía lejana es el tema nº 75, en 2/4 del Cancionero

Asturiano, recogido en Llanuces (Quirós) dictada por el señor cura del lugar, con 72 años, quien dice que esta melodía se cantaba siendo él niño, y ya entonces era considerada como antigua. Torner la da como giraldilla, con este texto:

Retírate, dueño mío,
retírate del peligro,
que si no te retiras de la ventana,
prenderante los guardias,
prenda del alma.
Retírate, dueño mío,
retírate del peligro.

Del Cancionero Vasco de Donostia el tema nº 13 es otro caso de analogía lejana. En fin, sería interminable la serie de analogías que están en los cancioneros de estas cuatro regiones.

12. La manera de cantar las melodías de Galicia, Asturias y País Vasco, es igualmente análoga y conservan el mismo grito. En Asturias es el ijujú, en Galicia el aturuxu, y entre los vascos el irrinzi.

Al lado de estas analogías en el folklore musical, existen en estas regiones una extraordinaria comunidad de leyendas, mitos, supersticiones y costumbres. En este sentido, Asturias y Galicia tienen unas afinidades incuestionables.

3.2) País Vasco

1. Si diéramos por buena la investigación de Gacue, la música vasca no tiene ninguna analogía fundamental con la de las demás regiones. Gascue apela, en cambio, al parentesco con el cancionero musical de la Bretaña francesa, constituyendo el grupo musical vasco-bretón, de común abolengo celta.
2. Torner para el estudio de la estación vasca se sirve del cancionero del Padre Donostia, con 393 documentos musicales, tradicionales. Examinados los 100 primeros se obtiene este resultado:
 - 98 compuestos sobre la escala diatónica
 - 64 en modo mayor
 - 28 en modo menor
 - 4 participan de ambas
 - 2 de tonalidad imprecisa
 - 2 escala andaluza
 - Composición rítmica: perfecta cuadratura melódica

- Compás más frecuente: medida binaria (ya en la combinación doble, 2/4, ya en la triple 6/8)
 - El compás quebrado de 5/8 sólo aparece en 15 de las 393 melodías de este Cancionero, y una se halla en 5/4
 - Los giros melódicos y fórmulas cadenciales son de carácter semejante a los de las melodías asturianas, catalanas y gallegas.
3. Estas son palabras de Gascue: «Si dos canciones concuerdan sensiblemente en sus dibujos melódicos fundamentales, son semejantes. Si la concordancia es absoluta, completa, entonces tendremos no sólo la semejanza, sino la identidad.»

Y se pregunta Torner : ...Pero ¿puede darse esta concordancia de los dibujos melódicos entre cantos basados en sistemas tonales distantes? Evidentemente que no. Tanto esto es así, que por eso nosotros creemos que la semejanza o desemejanza de las melodías ha de establecerse principalmente por medio del sistema tonal, elemento del cual prescinde Gascue.

Y decimos principalmente, para salvar aquellos casos en que la semejanza melódica puede servir, desde luego, para la identificación de una melodía.

4. Torner no cree acertado el sistema empleado por Gascue para la identificación de las melodías vascas. En cambio, está de acuerdo con él en lo que se refiere al ritmo métrico quebrado que presentan algunas melodías vascas.
5. En mis modestísimas conferencias de San Sebastián (1906) acerca de la música popular vascongada dice Francisco Gascue en «Origen de la música popular vascongada» (1913) hacía notar que la colección de Juan Ignacio de Iztueta en «Viejas danzas de Guipúzcoa» (1895) (Que mejor debía llamarse colección Albéniz, toda vez que este distinguido músico la formó), impresa en San Sebastián, año 1826, no contiene un solo ejemplo de melodía vascongada escrita en 5/8 y, sin embargo, algunas de ellas se cantan a tiempo zortzico.»... «¿es que se equivocó Albéniz y cometió Albéniz y cometió una errata de bulto al escribir zortzicos en 6/8. Creo que no. Albéniz era de San Sebastián, poseía un gran caudal de conocimientos musicales, había viajado, había vivido en Madrid, no era, en fin, un cualquiera. No es, por tanto, posible suponer que cometiese una falta garrafal. Lo que hay es que el zortzico, en su forma actual de 5/8, ni es tan frecuente como parece, ni tan antiguo como en general se le supone.»
6. Torner, a esto añade que este compás quebrado no es exclusivo de los zortzicos vascos, también se le encuentra en algunas canciones castellanas, como puede comprobarse en el Cancionero de Burgos, de Olmeda, y sobre todo en melodías instrumentales de baile de Salamanca.
7. Por otra parte, termina diciendo Torner, este compás quebrado no es más que una mala interpretación del ritmo métrico binario en combinación triple, o sea el compás de

6/8. «El número de melodías en 5/8 es insignificante, no pasará del 2 x 100 del total, afirma Gascue.

8. Al margen de esta cuestión del compás quebrado, cuya proporción es exigua, los demás caracteres de la canción vasca, tonalidad, giros melódicos y fórmulas cadenciales son análogos a los de las canciones de las regiones incluidas en este grupo.
9. La norma del zortzico la dio el famoso bardo Iparraguirre y la continuaron sus numerosos discípulos. Debido a su extraordinario arte, el zortzico llegó a construir para los vizcaínos y guipuzcoanos el canto principal, la melodía por excelencia.

Contra esta «moda» del zortzico nada pudieron los consejos y las diatribas de vascos tan respetables como Resurrección de Azkue y el mismo Gascue, que veían en esta «moda» un peligro de llegar a perder poco a poco el verdadero fondo lírico tradicional vascongado.

3.3) Caracteres más salientes de la música catalana

1. En cuanto a modalidad: con cierta frecuencia los dos modos, mayor y menor, en el curso de un brevísimo tema.
 - En cuanto al ritmo, vemos aquí unas tonadas de contornos definidos, de cuadratura geométrica y que fácilmente pueden ser coreadas, al revés de esas tonadas largas, amplias, desprovistas de compás, que por la meseta central fueron creadas para ser cantadas individualmente en el llano.
 - En cuanto a las cadencias, abundan las terminaciones «femeninas»; o sea, aquellas en las que coincide la última nota con el tiempo débil del compás. Y esto se debe a que la musa, popular o erudita, da la preferencia a la terminación llana en los versos pares y a la terminación aguda en los impares.
 - Si se examina el compás, se encuentran cambios frecuentes e imprevistos, ya por yuxtaposición de temas en cierto modo antiestéticos, ya por maleabilidad de la frase melódica, que aspira a hacer más ondulante el ritmo y más independiente la idea musical. Todo esto se expone en la obra de José Subirats (...)
2. En cuanto a la alternancia de los modos mayor y menor en el curso de una melodía (opina Torner) es cosa que se encuentra en los demás dialectos musicales hermanos con tan frecuencia como en el catalán... Seguidamente añade: «analizadas totalmente las melodías que componen el cancionero catalán publicado por la Biblioteca Popular de L'Avenç, cuyas tres series constan en total de 120 documentos, nos encontramos:
 - 69 en modo mayor
 - 25 en modo menor
 - 9 en modo de mabas

- 15 tonalidad andaluza
- 2 tonalidad imprecisa

La conclusión es que se obtiene un resultado análogo al que ofrece el Cancionero asturiano en su estudio tonal. Las dos agrupaciones que hacemos (dice Torner) de modalidad menor y tonalidad andaluza, se señala con caracteres bien preciosos en esta colección catalana.

3. Referente al compás, lo que argumenta Subirá puede aplicarse indistintamente a cualquiera de los cancioneros incluidos en la familia musical que nos ocupa. Esos cambios frecuentes e imprevistos en cualquiera de los cancioneros de que hablamos encontraremos melodías que contiene dos o más ritmos métricos en el desarrollo de la frase. Por otra parte, recordemos que en la música española de los siglos XV y XVI, coral o instrumental, artísticas o popular, se encuentra análoga promiscuidad de ritmos métricos... Torner pone dos ejemplos, una canción de Juan del Encina y una fantasía para vihuela, de Luis Narváez.
4. Dónde cree Torner ver la única posibilidad de señalar un carácter a la melodía catalana: las cadencias llamadas femeninas debido a que suele ser llana la terminación de los versos pares en la poesía y agudos los impares. Esto parece ser más frecuente en el cancionero catalán que en los demás.
5. Examinadas en este sentido las 120 melodías de la colección «L'Avenç se obtiene este resultado:
 - 57 acentuación llana- aguda
 - 52 acentuación aguda-llana
 - resto acentuación irregular

Una proporción que indudablemente no encontramos en los demás cancioneros. El estudio comparativo del cancionero catalán con los pertenecientes a su misma familia no permite, insiste Torner, establecer ninguna diferenciación técnica fundamental; al contrario, evidencia que todos «derivan de fuentes tradicionales comunes, cuyos primitivos manantiales creemos europeos. Es más, muchos de los temas literarios y musicales de Cataluña, como los de Asturias, Galicia, etc. no son algo regionalmente exclusivo, sino que vienen en multitud de variantes en una zona del mapa español, cuya extensión habría que determinar.

6. Este párrafo es de Francisco Gascue, en el «Origen de la música popular vascongada» en 1913 refiriéndose a la canción catalana: «Despiden la mayor parte de ellas la exquisita y fina fragancia de la música provenzal de los trovadores y de sus herederos; tiene la misma distinción y gracia que las de los vihuelistas de Morphi en «Les luthiers espagnols du XVIe siècle» en 1901, pero la suevo melodía que a veces las impregna, no se transforma nunca en la tristeza semita que asoma por acá y por allá

en los autores castellanos. El sentido griego y la influencia italiana, más intensa que en Castilla, se opone a ello».

Por esto mismo (comenta Torner) puede decirse exactamente de la melodía gallega y asturiana. Igual que estas otras palabras de Millet referidas a la canción catalana: «Es agua fresca y derretida, es fruta áspera y azucarada, es rayo solar, es brisa marina, es sombra bajo un árbol, es aire de nieve que corta el rostro, es río, es mar, y además es como corazón de madre, de niños y de enamorada.»

7. Finalmente, Torner concluye: Lo único hasta ahora cierto en lo que se refiere al carácter musical de la canción catalana es la idea apuntada por Subirá y comprobada por nosotros, acerca de la acentuación cadencial... Este cancionero presenta un aspecto menos lírico que el de sus hermanos dialectales, ya que en las colecciones catalanas publicadas aparecen en la gran mayoría los cantos narrativos, traducción no pocas veces de romances castellanos... Los cantos esencialmente líricos están en exigua minoría. Pero esto puede obedecer sólo a una preferencia de los editores, creyendo dar así más interés artístico literario y musical a dichas colecciones.

Torner se hallaba a la espera de más abundante documentación para poder hacer un más amplio estudio técnico. Por estas fechas estaba en imprenta la «obra del Cançoner popular de Catalunya» de la Fundació Concepció Rabell i Cibilis en 1926.

4) La canción en Castilla

Cuando Torner escribía su ensayo sobre «La canción tradicional española», publicado, como se recordará, en 1931, respecto de la canción castellana popular sólo había publicadas tres colecciones pertenecientes a Castilla la Vieja: la de Salamanca de Ledesma, de la de Burgos de Olmeda, y la de Santander de Calleja. De León, pequeños cuadernos de Rogelio Villar, Fernández Núñez, etc. En cuanto a Castilla la Nueva, practicante su folklore musical era desconocido.

Algunos llegaron a afirmar que «Castilla no canta». Torner, ya entonces, creía lo contrario, que Castilla cantaba y poseía un rico caudal lírico de traducción antigua, puesto de manifiesto en crónicas medievales y documentos literarios.

1. Torner cita el Fuero de Madrid, que mandó hacer Alonso VIII en 1202, en el que se expresa lo que ha de pagar el concejal al juglar que cantara.
2. La afición del pueblo por el canto se refleja en el «Libro del Buen Amor» del Arcipreste de Hita. Juan Ruiz nacía por los años en que empezaba a florecer la lírica castellana. En el «Libro de Buen Amor» hay una larga relación de los instrumentos de música manejados por el pueblo castellano. la guitarra morisca, el corpudo laúd, la guitarra latina, el rabé gritador, el salterio, la biheula de péndola, el arpa, el rabé morisco, el

tamborete, la vihuela de arco, el panderete, las trompas, etc. La descripción de estos instrumentos figura en la «Organografía musical española» del maestro Pedrell)

3. Juan II y Enrique IV reunían en sus cortes cantidad de músicos y poetas. Pero el mayor esplendor de la música se da en el reinado de los Reyes Católicos.
4. Para Torner, la historia musical de la canción popular castellana empieza con el llamado Cancionero de Palacio, transcrito y estudiado por Barbieri, y el Colombino. El de Palacio contiene 460 composiciones, armonizadas la mayor parte a 3 y 4 voces en gran medida anónimas; o sea, de la lírica popular castellana; no pocos villancicos sirven de pie a canciones cortesanas, cuyos autores figuran en el códice.
5. En la época del Cancionero de Palacio tenía gran popularidad el romance «Por mayo era por mayo» a 4 voces. Torner transcribe la canción «¡Ay, que non era!» a 4 voces, donde se aprecia la sabiduría de los compositores, con el manejo de la polifonía en contrapunto imitativo, «de donde mucho más tarde había de surgir el género fugado, tan en boga en Europa en el siglo XVII.
6. La lectura de las composiciones españolas de los Siglos XV y XVI, tanto vocales como instrumentales, revela la gran contribución de España al desarrollo de la música artística europea. «A esto hay que añadir el interesantísimo caudal contenido en los libros de los vihuelistas, en los dos libros de Juan Vázquez, «Villancicos y Canciones a tres, y a quatro» (Osuna, 1551) y «Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco» (Osuna, 1560)
7. Este es cantar muy popular de Juan Vázquez:

Serrana, dónde dormisteis, / que mala noche me distes/.

Aparece citado en algún poeta clásico. Lope de Vega en «La más prudente venganza», dice: «en un tono del único músico, Juan Blas de Castro, cantaron así:

Corazón, donde estuvistes,
que tan mala noche me distes»

En la lírica actual encuentra Torner posibles reminiscencias de estos dos versos antiguos. Nosotros creemos verlas en esta canción asturiana:

Marujina, tu chaleco,
resalado tiene el corte;
dime con el pensamiento
donde pasaste la noche

8. Torner cita otra obra del siglo XVI que nos suministra hermoso material folklórico musical castellano: «De musica libri septem», de Francisco Salinas que comentó y estudió en parte el maestro Pedrell en su Lírica nacionalizada.

9. Los poetas del siglo XVI y XVII en sus obras han puesto de manifiesto la riqueza y variedad que en otro tiempo poseía el pueblo castellano. En Lope de Vega hay un arsenal de estos «materiales».
10. Por otra parte, Castilla es la inventora del romance... De Lope de Vega son estas palabras en su «Arte de hacer comedias»: «Los romances fueron inventados para cantar hechos insignes». En Castilla estaban en su momento más esplendoroso en aquellos tiempos en que se ponían los cimientos de la monarquía española, con la Reconquista primero y el Descubrimiento de América después. Hazañas y amores de nuestros héroes iban de boca en boca por todos los rincones de la patria. De la aceptación popular pasó a fines del siglo XV a los músicos y poetas culto y se llevan entonces al romance asuntos ya épicos, ya líricos, y se forma ese gigantesco monumento impar, que se llama el Romancero español-
11. La seguidilla es de origen castellano y empezó a propagarse en el Siglo XVI. La forma musical de la seguidilla es bastante posterior a la forma literaria. La más extendida por España es la forma castellana, ya de 4, ya de 7 versos.
12. Musicalmente considerada la seguidilla castellana presenta una melodía reposada en su ritmo métrico, y sin dejar de ser graciosa y elegante no tiene el bullicio y animación de la andaluza o de la asturiana.

Los cantos de la Montaña

1. Delfín Fernández y González viene a decir, que fuera de la Montaña: «Yo no he conseguido oír música igual a la de mi país» ... «La de Asturias tiene algún parecido... Pero estúdiense la música del interior de cada una de las dos regiones... y se verá distintamente algo muy esencial que las separa en absoluto. En la música asturiana parece como que por cada dos notas tristes hay una alegre. En la nuestra todos son una melancolía profunda. Se observa la misma semejanza que entre el carácter asturiano y el montañés... Las notas tristes de allá, de Asturias, son menos tristes que las de acá, lo cual hace, naturalmente, más notable la diferencia»
2. Es muy elevado el número de melodías comunes a los dos cancioneros, dice Torner, con una diferencia en la interpretación popular que, por lo poco acusada, no sirve para una definición precisa del carácter regional de la música de la Montaña. Torner pone dos ejemplos de Asturias y dos de la Montaña.

Los de Asturias llevan esta letra tan popularizada:

- A) «A la mar fui por naranjas» y «Levántate, morenita» que se corresponde con:
- B) «María, ¡si vas al monte!» y «Levántate, morenita», con el mismo dibujo melódico y en esta última el mismo texto también.

3. Emilio Cortigueira en su «Contribución al estudio de la música popular montañesa», divide ésta en dos grandes grupos: marinera y campesinas. Canciones marineras, en la colección de Calleja hay pocas: «y no encontramos esa diferencia que señala Cortiguerira». Bien es verdad, que líneas más adelante añade que «las marineras han desaparecido casi por completo» y lo que queda no tiene valor de ninguna clase.
4. Total: el carácter musical del cancionero santanderino, afirma Torner, tiene una analogía temática con los de las regiones del Norte de España, tanto literario como musical; empleo de los mismos sistemas tonales; idénticos ritmos, etc.; análogo colorido del campo melódico e idénticos procedimientos de composición, al servicio de un común sentimiento lírico.
5. Es importante conocer la opinión del Padre Nemesio Otaño, por su autoridad y prestigio. Para Otaño el canto castellano, el leonés y burgalés particularmente: «por ese lado vinieron las aguas, aunque en ellas se mezclaron algunos afluentes caudalosos del lado de Asturias» y continúa diciendo: «... prefiero sentir el canto montañés que saber definirlo, y un sentimiento bien cultivado, guiado por la razón, es, en estas cosas, la mejor guarda del tesoro popular del país, como el sentimiento materno natural es la mejor defensa del hijo de sus entrañas.»
6. De acuerdo con este eminente folklorista: no hay diferenciación técnica de ninguna especie con los cancioneros de las regiones limítrofes. En el «Cancionero Popular de la provincia de Santander» de Sixto Córdova y Oña, se respira un montañesismo del alcance exclusivista. Recuerda Córdova y Oña lo que decía Torner acerca del abolengo andaluz de «Pastor que estás en el monte», que da, originariamente, como «playera andaluza». A continuación, recoge la opinión de Gonzalo Castrillo sobre el mismo canto «que es reminiscencia de canciones de romances adornados». El la oyó en Zamora, con la letra del romance de Gerineldo. Asimismo, la oí yo, afirma, Córdova y Oña, en Valderredible, con letra de otro romance muy largo: «Por los altos de Tudela».

Ahora viene el «montañesismo» irreductible de Córdova y Oña, que sobre este particular se expresa así: A mi juicio, la indicada playera andaluza y todas las canciones de romances, así como las amorosas y festivas que se cantan con la música de «La dama y el pastor», tiene un abolengo montañés bastante claro. Descienden del *Ite, missa est* generalizado antiguamente en toda la Montaña por los sacerdotes campesinos, y creo que este *Ite* aldeano es popular y debió inspirarse en alguna de las varias misas compuestas sobre la jugosa melodía eclesiástica del «Himno a la Santísima Virgen»: *Quem terra*, que se halla en la página 2916 del Libro II.

El mismo Córdova y Oña: «Estas complicaciones de la tonada son señales de que Torner ha tomado en este caso el mar por el manantial ». Y seguidamente, añade: «El encadenamiento de las muchas variantes que el erudito Torner presenta en su detenido estudio no se eslabona

ciertamente de allá para acá, sino de acá para allá. Nace en Santander y llega hasta Marruecos o hasta los árabes, cuya influencia musical Torner admite».

Estos nuestros cantos, cuando añaden estribillo, no dicen, como en Asturias, «¡Y anda y anda!», o como en Extremadura, «Y adiós», y «¡Olé!», o como en Andalucía «Pastor, pastor». La Montaña atiende a la emoción del canto y termina sus canciones llamando al pastor «mi amor» o «ramito de laurel».

5) Aragón. La Jota. Diversas opiniones acerca del origen de este canto

1. Torner decide esta región en dos zonas: una, la provincia de Huesca; otra, las de Zaragoza y Teruel. La música popular de Huesca, o sea, del Alto Aragón, puede clasificarse dentro de la familia musical del Norte de España. Por los documentos que se poseen de su folklore musical, su fisonomía es la misma que los cantos catalanes, asturianos, gallegos, etc. En cambio, en el Centro y Bajo Aragón, hay ciertos rasgos, tanto melódicos como tonales, que pueden evidenciar un origen distinto.
2. El Alto Aragón ha permanecido en un mayor aislamiento, y el musulmanismo no pudo echar aquí tan hondas raíces, en opinión de Ricardo del Arco en «El traje popular aragonés» (1924)
3. En el Alto Aragón varios bailes y danzas en nada se diferencian de otras parecidas y practicadas en las provincias Vascongadas, como la danza de espadas y la de bastones.
4. El folklore musical del Alto Aragón es probablemente más variado y rico que el de las regiones Centro y Sur: albas, romances, cantos de labradores, de segadores, etc. De las otras regiones, dice Torner, no se ha publicado hasta hoy más género de canción que la Jota, el canto aragonés por excelencia, símbolo de la raza aragonesa.
5. Felip Pedrell en la «Lírica nacionalizada», escribe: «La Jota es uno de los cantos de danza... Ha debido existir y persistir un tipo de música destinado a la copla, cuya antigüedad no remonta más allá de la invención de la cuarteta poética, de procedencia probablemente castellana.
6. El tipo musical casi único que presenta la estrofa de la Jota se compone de 7 períodos, equivalente cada uno a un verso literario de la cuarteta octosilábica, y a fin de poder unir ambos tipos (dice Torner) el pueblo transforma así la cuarteta:

Como tienes fantasía
Si tuvieras olivares
como tienes fantasía,
los molinos del aceite
los molinos del aceite
Por tu cuenta correrían
Si tuvieras olivares.

7. Para Jiménez de Aragón, en su «Cancionero Aragonés» la estrofa de la Jota tiene tres partes: entrada, copia y vuelta. La entrada, copla y vuelta. La entrada es el 2º verso de la copla, con el mismo tono que tiene en ella en su correspondiente lugar; la copla son los 4 versos que la componen; y la vuelta es la repetición del 4º y del 1º, pero con el tono del 3º y 4º, respectivamente, a no ser que lo tengan especial». «Hay quien hace la vuelta repitiendo los versos 3º y 4º en su propio estilo, pero es más general y castizo el repetir el 4º y terminar con el primero.
8. La Jota siempre ha sido, a lo que parece, una composición mixta de canto y de baile, retenido este mientras se canta la estrofa y animado después por los airosos ritornelli o variaciones sobre una fórmula melódica consagrada por la tradición.
9. Además de en Aragón, tiene singular vida la Jota en Navarra (con curiosas inflexiones en modo menor), País Vasco, parte de Castilla, y Valencia. Para Gascue una variante de La Jota es el fandango vascongado que no tiene nada que ver con el fandango de los andaluces.
10. Para Torner la Jota originaria de Andalucía, y está en lo cierto esta copla:

La Jota nació morisca
y después se hizo cristiana,
y cristina ha de morir
la Jota bilbilitana
11. Torner cree demostrarlo con sólo transcribir alguna frase de la Jota y hacer una comparación musical y literaria con canciones andaluzas del tipo fandango, «que es donde nosotros creemos que procede». En este caso concreto pone dos ejemplos, uno de Jota aragonesa, en 3/8 y una Gran malagueña, reparando en la distribución de la cuarteta. Y añade que entre ambas existe algo en común en la parte del acompañamiento de la guitarra, la cual, entre periodo y periodo, ejecuta un diseño armónico fundamental que es el mismo en ambos casos.
12. Tanto a la estrofa de la Jota como a la de la Malagueña, siguen lo que Pedrell llama ritornelli, o sea el jaleo que en aire movido, sirve para animar el baile. Y más que en la aragonesa, las analogías con los cantos andaluces tipo fandango, los tiene la jota valenciana.
13. En el ensayo histórico sobre «La música de la Jota aragonesa» del ilustre musicólogo, Julián Ribera demuestra la procedencia árabe de esta canción española, cuyos orígenes remontan a las escuelas musicales persa y bizantina, introducidas en Arabia.²¹⁵

²¹⁵ (A.M.G.C caja 2 documento 227)

18.3. ANEXO III. ALGUNOS DE LOS PROGRAMAS ÍNTEGROS TAL CUAL FUERON EMITIDOS POR LA BBC (TRANSCRITOS)

Spanish Folk Music BBC R.P. Library Num 1 Introduced by Dr. E. Martínez Torner

En el inmenso archivo de música folclórica mundial que posee la BBC, España está representada por casi un millar de documentos, impresionados directamente en los mismos lugares de su procedencia. Al lado de los cantos más generalmente conocidos por ser los que recoge el disco comercial, se halla una gran mayoría de melodías que, si no tienen la belleza llamativa, espectacular, de aquellos, ofrecen en cambio en su humildad un extraordinario interés para estudios de la etnografía y de historia musical. Por su aparente insignificancia artística son despreciados por el comercio y apenas son conocidos fuera del sitio en que viven tradicionalmente. Iremos ofreciendo en sucesivas charlas una selección de estos. La de hoy comprende ejemplos de Asturias y de Galicia.

Empezamos con un canto de baile de los «vaqueiros de alzada». Se llama así a un grupo o grupos de población que viven en varias aldeas de la parte occidental de Asturias: «vaqueiros» por su profesión y de «alzada» porque hasta no hace mucho tiempo cambiaban de residencia, según la estación del año, en busca de pasto para el ganado.

Hoy tienen morada fija en sus aldeas. Las costumbres de los vaqueiros y con ellas sus cantos y bailes, ofrecen un marcado carácter de primitividad. Podemos observarlo en la siguiente melodía. Es conocida en casi toda España con el nombre de Jeringosa o Jerigonza, pero esta versión de los vaqueiros se distingue por su acentuado arcaísmo. Se halla musicalmente muy cerca de la una versión que se conoce del Siglo XVI conservada en un libro de música para vihuela, con este mismo nombre de Jerigonza. Se ejecutaba en aquella época en el templo ante la Virgen para implorar la purificación de las personas que estaban poseídas por el demonio, es decir, los locos, a quienes sus familiares obligaban a saltar los ritmos del canto.

Tan dramática y antigua costumbre quedó transformada en este baile alegre y sin ninguna significación.

(audición disco)

El siguiente constituye sin duda uno de los ejemplos líricos más interesantes de cuantos conserva hoy la tradición asturiana. Es el canto de la danza prima, danza asturiana por antonomasia.

El poema es, por su forma, un recuerdo de aquellos del Siglo XIII que la historia literaria señala con el nombre de cantos paralelísticos, propios de los trovadores gallegos y portugueses. La música conserva todavía rasgos que la identifican con las medievales. La danza prima es hoy para todos los asturianos casi un símbolo regional. Con sus notas reviven en el alma de aquel

pueblo los recuerdos de su antiquísima vida histórica. No es fácil olvidar, después de haberla presenciado, la honda belleza, monótona pero majestuosa y pura, que ofrece la ejecución de la danza prima. Centenares de personas, hombres y mujeres, forman círculo enlazadas por el dedo meñique y giran rítmicamente con pasos y movimientos graves, litúrgicos:

(audición disco)

Los ejemplos que siguen pertenecen a Galicia. Ofrece esta región un numeroso grupo de cantos aplicados al trabajo. Entre los oficios en Galicia es el de los canteros el que mejor conserva sus viejas tradiciones. Viene constituyendo, como hace muchos siglos, un verdadero gremio en el que el oficio se transmite de padres a hijos y se ejerce con la más acendrada dignidad profesional. Los canteros gallegos hablan entre sí, sobre todo los más viejos, con palabras que recuerdan su primitivo argot gremial. Entre sus cantos son hoy los más interesantes para el investigador una especie de melopeas con que ritman y sostienen los movimientos en algunas fases del trabajo cuando, como ocurre en algunos pueblos muy apartados, no se dispone de maquinaria moderna. Los más peculiares de estos cantos son los que entonan cuando alzan grandes bloques de piedra mediante la diferencial. Mientras unos levantan el bloque otros cuidan de que vaya al lugar señalado, con esfuerzos ritmados por el canto de quien dirige el trabajo. He aquí una escena de trabajo de canteros impresionada en una aldea de la provincia de Pontevedra. Hoy nos parecerá demasiado ruda y primitiva, y sin embargo estos oficiales son descendientes de aquellos que en siglos anteriores grabaron y asentaron, para admiración de la posteridad, las maravillosas piedras de Santiago de Compostela.²¹⁶

(audición disco)

Aspectos del Cancionero español, realizado el 24 noviembre de 1947. Duración: 11'27»

Uno de los aspectos más interesantes del cancionero español es el que ofrece la variedad de sus formas y estilos obedeciendo principalmente a la diversidad temperamental de la población de nuestro país. Esta puede dividirse para un primer estudio del cancionero, en tres grandes familias folclóricas, comprendiendo una la cinta norte de España, otra la meseta central y la tercera toda Andalucía.

Dentro de cada familia existen, naturalmente, diferencias regionales características, pero siempre de menor consideración que las que ofrecen esas tres grandes zonas entre sí. No es ocasión oportuna para discurrir acerca de las causas históricas que determinaron esas innegables diferencias étnicas en nuestra patria.; todos, más o menos, sabemos a qué obedecen y todos también podemos acertar en muchos casos a asignar intuitivamente a esta o a la otra familia folclórica el canto que estamos escuchando. Y es que esa división en tres grupos étnicos se halla

²¹⁶ (A.M.G.C caja 2 documento 164)

también patente en el fondo emocional del temperamento que a cada uno corresponde, en las reacciones que ante una misma causa experimenta cada uno de estos tres grupos humanos. La manera de sentir el amor y por consiguiente de expresarlo, no es la misma, por ejemplo, en Andalucía que en cualquiera de las regiones del Norte.

La expresión apasionada del canto andaluz, tan emocionante por tan profundamente humana, tan honda de intenciones, contrasta con la sencilla, suave, pagana del cancionero asturiano o gallego, catalán o vasco. Veamos como ejemplo literario el siguiente: Hay en España una clase de canciones derivadas de un tipo castellano medieval.

Me refiero a las serranas y serranillas de los Siglos XIV y XV, entre las cuales es una de las más bellas aquella del Marqués de Santillana, que dice:

Moza tan fermosa	nin de tal manera,
non vi en la frontera	fablando sin glosa,
como una vaquera	si antes sopiera
de la Finojosa.	de aquella vaquera
Faciendo la vía	de la Finojosa.
del Calatraveño	Non tanto mirara
a Santa María,	su mucha beldad
vencido del sueño	porque me dexara
por tierra fragosa	en mi libertad.
perdí la carrera,	Masdixe: «Donosa
do vi la vaquera	(por saber quién era)
de la Finojosa.	¿Dónde es la vaquera
En un verde prado	de la finojosa?
de rosas a flores,	Bien como riendo
guardando ganado	dixo: Bien vengades;
con otros pastores	que ya bien entiendo
la vi tan graciosa	lo que demandades:
que apenas creyera	non es deseosa
de la Finojosa.	de amar nin lo espera
Non creo las rosas	aquessa vaquera
de la primavera	de la Finojosa»
sean tan fermosa	

Desde los tiempos medievales continuaron creándose canciones de serrana tanto los poetas cultos como por los populares, y existen hoy, en derivación más o menos lejana del tema originario, en Andalucía, en Castilla y en el Norte. Escuchemos la letra de una serrana andaluza

transcrita en uno de los pueblos más altos de Sierra Morena, llamado Cumbres Mayores. Su tono es por completo distinto del de la serranilla castellana que acabo de leer.²¹⁷

Aspectos del Cancionero Español II 22 diciembre 1947. 45 minutos

Una de las características del cancionero español es su antigua tradición. Al contrario de lo que ocurre en la mayor parte de los países de la Europa occidental, en la que los antiguos cantos populares se hallan en los libros y apenas en el pueblo, en el nuestro se hallan aún en el pueblo y apenas en los libros. Por razón de su antigüedad muchos de los temas de nuestro cancionero fueron perdiendo con el tiempo su primitivo significado y no siempre es fácil descubrir en su forma actual el motivo que los inspiró. En la charla de esta noche presento algunos de los ejemplos curiosos en este sentido.

Fue muy popular hace algunos años en las regiones del Norte y principalmente en Asturias, un estribillo decía:

Antón, Antón,
no pierdes el son,
porque en la Alameda
dicen que hay un hombrón
con un camisón
que a les neñes lleva.

Esta letra parece incongruente y antipoética. No sabemos a qué son se refiere, ni quién es ese Antón del que nos habla, no por qué el hombre del camisón se lleva a les niñez. Sin embargo, el cantar tuvo su significado.

En un manuscrito del siglo XVII firmado por un tal Bartolomé de Góngora, se habla, entre otras cosas, de un barbero de Sevilla que, a la vez, como era frecuente en tiempos antiguos, hacía también los oficios de sangrador y sacamuelas. Era el tal barbero muy mal cristiano, enamorado de doncellas y tenía una deuda con el diablo. Una noche, estando ya en la cama, vinieron a llamarle con toda prisa para ir a sanar a un enfermo. Bajó el camisón, por la premura del caso, y se fue corriendo con el que le llamaba, que era el mismo diablo y se lo llevó para siempre. Desde entonces, tal vez porque el ánima del pobre barbero se apareciese todas las noches en la Alameda de Hércules, los muchachos de Sevilla cantaban al caer la tarde una advertencia que decía:

Muchachitas de Sevilla,
recogeos a la oración,
que anda la porra por alto
y el barbero en camisón.

²¹⁷ (A.M.G.C caja 6 documento 22)

Es evidente que el incomprensible estribillo actual es un recuerdo de esta advertencia sevillana. El verso no pierdas el son equivale a «no dejes de oír el toque de oración para recogerte y evitar así el encuentro con la visión fantasmal». Como la letra de hoy dice que es a les niñez a quien lleva el hombre del camisón, tal vez la palabra Antón no fue de otro tiempo nombre propio, sino imitación del sonido de la campana: «dindón», «dindón», con que se iniciaría el cantar andaluz.

He recogido hace algunos años en el Alto Aragón una copla cantada con melodía de jota de tipo antiguo y en tono menor, que dice:

Tórtola que lloras penas
en tu nido solitario,
ven y te consolaré
con las que llevo en mi alma.

Las penas y la soledad de esta tórtola las hallamos explicadas en varias letras antiguas, en que se habla de la fidelidad de la tórtola que perdió su compañero. Así, por ejemplo, en este bello romance del siglo XV en que la tórtola viuda es solicitada por un ruiñeñor:

Fontefrida, Fontefrida,	que ni osos en rama verde
Fontefrida y con amor,	ni en prado que tenga flor;
de todas las aveçicas	que si el agua hallo clara
van tomar consololación.	turbia la había yo;
Si no es la tortolica,	que no quiero haber marido
que está viuda y con dolor.	porque hijos no haya, no;
Por allí fuera a pasar	no quiero placer con ellos,
el traidor de Ruiñeñor;	ni menos consolación.
las palabras que le dice	¡Déjame, triste enemigo,
llenas son de traición:	malo, falso, ruin traidor,
-Si tú quieres, señora,	que no quiero ser tu amiga
yo sería tu servidor	ni casar contigo, no
-Vete de ahí enemigo	
malo, falso, engañador,	

Habla también de la desesperación de la tórtola viuda, esta letra que canta las niñas en sus corros:

Arrullaba la tórtola, madre,	con las alas quebranta la flor.
por debajo del verde limón;	Aire, ¡cuándo vendrá mi amor!,
con el pico derriba la hoja,	aire, ¡cuándo le veré yo!

Escuchemos la música de jota con que se canta la copla aragonesa.

(audición disco) «*Tórtola que lloras penas*»

Otro tema muy interesante en su historia es el siguiente. Todos hemos oído alguna vez en cualquier sitio de España una canción cuya letra dice así:

Que la quiero ver bailar,	déjala sola,
saltar y brincar,	sola en el baile.
dar vueltas al aire,	Salga usté,
con la jerigonza del baile,	don José,
con su jerigonza,	que lo quiero ver bailar, etc.
por lo bien que lo baila la moza	

Este baile de la jerigonza, que es hoy pura diversión, tuvo en otros tiempos una aplicación muy distinta de la actual y de un aspecto dramático sobrecogedor. Fue en la Edad Media un baile que se obligaba a ejecutar a las personas que entonces se consideraban endemoniadas, es decir, a los locos. Se llevaba a estos ante una imagen de la Virgen y los cercaban en corro sus familiares y batiendo palmas y cantando desaforadamente, obligaban a viva voz a los locos a saltar y gritar, creyendo que así ahuyentan los diablos que se habían introducido en el cuerpo de los posesos. La escena se prolongaba hasta que los locos y familiares caían al suelo agotados ya las energías físicas. La letra y la música que animaban tan terrible cuadro las encuentro en un libro del siglo XVI, del vihuelista Fuenllana. La letra dice:

Así, así, cuerpo de nos,
 aquí veré yo cómo bailaréis vos
 a la jerigonza;
 saltar y bailar,
 con voces y grita
 y vos renegar
 serpiente maldita.
 La Virgen bendita
 os hace danzar,
 a la jerigonza
 a la jerigonza.²¹⁸

Spanish Programme, mayo 1948 Cantos de Mayo by E.M. Torner

De todas las tradicionales populares ninguna hay tan antigua y universal como la Maya o festividades de la primavera. El comienzo de esta estación del año fue siempre celebrado por

²¹⁸ (A.M.G.C caja 2 documento 165)

el hombre con diversos actos simbólicos que, aunque distintos en la forma coinciden en su significación: con la llegada del tiempo luminoso huye el oscuro y estéril invierno, y el nombre y la tierra renacen a nueva vida fructífera, alegre y optimista. La variedad con que este conocimiento se manifiesta va desde los ritos sexuales, con extrañas prácticas fertilizantes, según registran etnólogos e historiadores en pueblos de civilización retrasada, hasta los cantos y danzas como mera expresión de regocijo y en que son las flores de los campos el principal protagonista. Así ocurre hoy en el folclore europeo genera.

En España ofrece esta fiesta diversas modalidades que marcan su evolución en el transcurso de los tiempos. En algunas regiones simboliza la llegada de la primavera a un hombre cubierto con ramas y flores que recorre las calles del pueblo danzando y cantando letras alusivas. A esta persona se le llama el Mayo, y hoy ese papel va pasando a ser casi exclusivo de los niños. En otros sitios, el Mayo es un árbol cortado previamente por los mozos en un bosque próximo, y plantado por estos en la plaza del pueblo. Se le despoja de las ramas, conservando sólo la cima, la cual se adorna con cintas y flores. Alrededor del árbol se baila y se canta letras referentes a la estación florida. Es también Mayo un pequeño monumento construido con ramas y flores que, colocado sobre una plataforma portátil, recorre las calles seguido de personas que cantan y bailan más o menos ordenadamente. Los Mayos pueden tener, en fin, diversas formas y empiezan a aparecer en algunos pueblos el día de primero del mes. Pero en el día tercero, coincide con toda España la celebración de la Cruz de Mayo. Esta es la fecha en que la Iglesia festeja la llegada de la primavera tienen de común ese hábito de bella y delicada poesía con que nos emocionan. La floración de los campos es precursoras de todos los bienes terrenales que sustentan al hombre, pero este aspecto utilitario de la fiesta queda envuelto por la emocionada cobertura de sus cantos y danzas, de sutil belleza, y por los variados colores y aromas de las humildes flores campestres. Mes para gozar de esta fiesta hay que acercarse a ella con corazón ingenuo y espíritu limpio. Ya en el siglo XIII el castellano rey y poeta Alfonso el sabio, señala aquellos que no son dignos de gozar del Mayo.

Quen de guerra levou cabaleiros
e a sus terra foi guardar diñeiros,
¡non ven ao maio!
Quen de guerra se foi con maldade
e a sua terra se foi comprar herdade,
¡non ven ao maio!
El soberbio, el cobarde,
el ruin de espírito,
¡non ven ao maio!

Fácilmente se comprenderá que no es posible en unos pocos minutos ofrecer un ejemplo lírico de cada una de las formas que ofrecen los Mayos en toda España. Me limito, por tanto,

a las canciones siguientes. Esta primera es tal vez la más antigua del repertorio castellano. Se conserva en un manuscrito de principios del siglo XVI.

Entra Mayo y sale abril,
tan garridico le vi venir.
Entra Mayo con sus flores,
sale Abril con sus amores
y los dulces amadores
comienzan a bien servir...

(Canto y piano: «Entra Mayo y sale Abril»)

Y como derivación de este antiguo canto castellano, escuchemos este que hoy se canta en la región de Murcia:

ya estamos a treinta	de este abril colmado;
de este abril cumplido;	alegrarse, damas,
alegrarse, damas	que mayo ha llegado.
que mayo ha venido.	
Ya estamos a treinta	

(Canto y piano: «Ya estamos a treinta»)

En varios pueblos extremeños consiste el Mayo en un esbelto árbol, pino generalmente, que los mozos, como ya he dicho antes, cortan en un bosque próximo y los plantan en la plaza del pueblo. Alrededor se canta y se baila. Las melodías tienen aire de jota y el estribillo describe la costumbre:

Aquel pino que está el pinar	Aquel pino que está en el pinar
florido y hermoso,	alorido y gallardo,
a cortarlo quisieron entrar	a cortarlo quisiera entrar
Cuatro buenos mozos.	cuatro de a caballo.

(Piano y canto: «Aquel pino que está en el pinar»)

El Mayo es fiesta ciudadana tanto como campesina. En Madrid se conservan aún vestigios de su antigua forma, la cual en el siglo XVIII consistía en una especie de trono construido con troncos, ramas y flores, en el que se sentaba una muchacha previamente elegida en el barrio por su belleza. Esta se llamaba la Maya y aparecía ataviada con las más ostentosas galas. Otras muchachas, adornadas con flores, pedían dinero a los transeúntes y con lo recaudado se sufragaban los gastos originados por la fiesta. Esta antigua forma madrileña coincide con la que aún hoy ofrece el Mayo en muchos pueblos de Inglaterra. Aquí esta fiesta se celebra el día primero de mes tiene. La inflexible oposición de los Puritanos impidió que la iglesia prodigara esta y otras tradiciones populares consideradas por los intransigentes como nocivas para la buena doctrina de la religión.

De la voz «maya» se dice que nació en Madrid en el mismo siglo XVIII la palabra «maja» para designar a toda mujer rumbosamente engalanada. Y una maja madrileña de aquel tiempo decía orgullosa:

En prueba de que soy bella	que el rey Felipe III,
sabe que ha sido la maya	que tiene de galán fama,
debajo del alamillo	prendado de mi hermosura
del puente segoviana;	arrojó el oro a mis plantas.

Escuchemos el siguiente canto de Andalucía, donde esta fiesta primaveral ofrece todos los aspectos a que me he referido. En los patios y en las calles, en las ciudades y en los pueblos, Andalucía entera exalta ese día su adorno habitual, que son las flores, y canta y baila con inimitable gracia.

(audición disco) *«Ayer te he visto en el huerto»*

Podría formarse una colección de cantos de mayo recogiendo sólo los más interesantes de cada región. Y eligió solo los más interesantes porque región hay, como Galicia, por ejemplo, que posee un inacabable repertorio de canto de esa clase. Ponemos fin a esta charla con el siguiente mayo gallego. Letra y música son breves y humildes, como las flores campestres con que se adorna el mayo, pero, como estas, despiden un suave y delicado aroma, y su misma sencillez parece decirnos con el Rey poeta, que para gozarte esta fiesta debemos acercarnos a ella con corazón, ingenuo y espíritu limpio.²¹⁹

(audición disco)

Programa BBC sobre la música popular

La compleja variedad de caracteres que ofrece la música popular en las varias regiones de España no permite hablar en términos generales. Aunque esta música nuestra hay algunos rasgos exteriores comunes, su espíritu puede ser muy distinto según la parte de la Península a que pertenezca. Entre la música del País Vasco, la Norte, y a la propia Andalucía, al Sur, hay pocas afinidades de espíritu; y lo mismo puede decirse comparando la música de Galicia, en el ángulo noreste de la Península, bañada por las aguas del océano Atlántico, y la de Valencia, a orillas del Mediterráneo. Y en el cruce de estas direcciones está Castilla, bautizada en una gran extensión por los árabes con el nombre de la Mancha, que quiere decir «seca»; tierra, en efecto, sedienta y árida, sin árboles y sin pájaros, antigua cuna de guerreros y de santos y cuyas características de sobriedad pueden ser halladas en su música tradicional.

Esta variedad de fondos muestra hoy en España la diversidad de corrientes civilizaciones que fueron penetrando en la Península a lo largo de su historia: unas de procedencia europea,

²¹⁹ (A.M.G.C caja 2 documento 166)

facilitadas por la vecindad de Francia, y otras de tipo oriental, llegadas principalmente por la costa africana y arraigadas en Andalucía desde muchos siglos antes de la invasión árabe. Florecen en el Norte, en Cataluña y Galicia los trovadores medievales, cuyos cantos imitan los de sus maestros de la Provenza; en el Sur se elabora la antigua tradición oriental y se producen cantos y bailes de atractiva belleza y de colorido particular en el conjunto europeo. Esta particularidad andaluza tuvo ya prestigio artístico a comienzos de nuestra era, Poetas y escritores romanos del S.I, como Marcial y Juvenal, hablan de los cantos y bailes de la Bética, nombre que se designaba entonces a la región andaluza, de aquellas *puellae gaditane*, muchachas de Cádiz que iban a Roma a amenizar la fiesta de la capital del Imperio y a ejecutar al ritmo de sus crótalos, danzas lascivas en las grandes saturnales. La romanización de España fue honda y produjo hombres como Séneca y Lucano, ambos de Córdoba; pero si quisiéramos hallarla en los cantos y danzas que hoy conserva Andalucía, apenas encontraríamos de ella pequeños indicios entre el fuerte color oriental que en general ofrece la música de esa parte del país.

Para una segunda clasificación de la música popular en España podrían establecerse tres grandes zonas: Norte, Centro y Sur. En la primera, la canción y la danza suelen ofrecer un claro lirismo, de fresco aroma campesino y en cuyos rasgos fundamentales pueden encontrarse no pocas coincidencias con la música tradicional de algunos países del occidente de Europa. Téngase en cuenta que vascos y catalanes viven desde muy antiguo a ambos lados de los Pirineos y que Santiago de Galicia, donde se halla el sepulcro del Apóstol que da nombre a la ciudad, fue lugar de peregrinación religiosa para la Europa medieval; fue como se llamó el Jerusalén de Occidente.

En el Centro de la Península, la canción se manifiesta con menor exaltación lírica que en el Norte. Es la vieja y austera tierra en que nacieron los poemas heroicos; es la tierra del Cid y de don Quijote.

En el Sur, abierto siempre a la influencia oriental, el canto y la danza condensan y se apasionan humanamente con intensidad no igualada con otros países.

Andalucía originó formas artísticas de canto y baile que se generalizaron en la península y que pasaron también a formar parte del repertorio musical de la América española. A una de estas formas se la conoce con el nombre de Fandango.

Consiste en un estribillo o ritornello en aire vivo seguido de una estrofa en movimiento algo más sosegado. Consta de 4 versos literarios octosílabos distribuidos, por medio de la repetición de alguno de ellos, en 7 versos melódicos. El ritmo es siempre a 3 partes. Con el Fandango podemos percibir muy claramente la diferencia temperamental que existe entre la música del Sur y la del Norte.

Comencemos por el Fandango andaluz. No hace falta insistir en el carácter oriental de esta música ni tampoco subrayar como propio de su orientalismo la expresión concentrada, honda y

casi triste que ofrece en general la música andaluza nos parece siempre algo lejana, como cubierta por un velo de melancólica nostalgia.

(audición disco) «*Albarracín*» 2'15»

He aquí ahora el Fandango en Galicia. Se le llama en la región Foliada, voz derivada de folía, es decir, música de alegría exaltada. El instrumento acompañante es siempre la gaita (bagpipe) que es el instrumento característico de la música gallega. La diferencia de espíritu, más bien diríamos oposición, entre el fandango gallego y el andaluz, es tan evidente que no necesita ser subrayada. A la natural melancolía, casi tristeza, del antiguo modo frigio en que se expresa la música del Fandango andaluz se opone en Galicia la clara alegría del modo mayor y un ritmo más breve y decisivo.

(audición disco)

El Fandango en Castilla representa el carácter que en general ofrece la música de esta zona de España: ni tan concentrada en su expresión como la andaluza ni tan abiertamente lírica como la del Norte. La música castellana, así como todas las demás manifestaciones espirituales del hombre nacido en esta zona, pintura, poesía, literatura, se distingue por la sobriedad de la expresión. El instrumento acompañante es la dulzaina, especie de oboe rústico y que a pesar de lo que su nombre puede indicar, dulzaina deriva de dulce (sweet) produce un sonido seco, duro y agrio, casi desagradable.

(audición disco) Disco «*Rondeña de la Mancha*»

En la forma exterior de los cantos, ya que no la íntima emoción de la música puede hallarse hoy cierta tendencia hacia la unidad nacional. Entre las formas ya generalizadas se destacan la copla, la seguidilla y el romance. La copla, literalmente considerada, es una composición de 4 versos octosílabos con rima asonante en el 2º y en el 4º. Se venía creyendo que esta forma no había aparecido en la Península hasta los últimos años del siglo XV, pero recientes descubrimientos realizados por el Profesor Stern, de Oxford, obligan a una rectificación de época y sitúan además a la lírica española en un tiempo anterior a la de cualquiera de los demás países románicos. En 1948 descubrió el Profesor Stern en Egipto, en el desván de la vieja Sinagoga de Fostat, el antiguo Cairo, poesías árabes y hebreas con versos finales en español arcaico. fueron compuestas por poetas conocidos que vivieron en España en los SS. XI y XII, y estos finales en español arcaico, en los que se halla la copla con forma exactamente igual a la de hoy, pertenecen a la tradición mozárabe; es decir, eran cantos populares de aquellos cristianos españoles que entonces vivían mezclados con los árabes. No se sabe cómo eran las melodías con que los mozárabes cantaban esas coplas, pero acaso no serían muy distintas de alguna que podemos escuchar hoy al pueblo español. La siguiente es tradicional entre un reducido núcleo de población que vive en el occidente de Asturias y conocido en la región con el nombre de Vaqueiros. Constituyen un

grupo de pastores de ganado migratorios que durante cientos de años han movido sus rebaños entre las altas montañas hacia el mar en invierno y de nuevo a la playa en verano. Esta gente es mirada con recelo por los demás campesinos y acerca de su origen se formaron distintas leyendas. La más corriente es la que afirma que son moros que se quedaron escondidos en las altas montañas al producirse en Asturias en el s. VIII la lucha cristiana contra los árabes. Estas coplas representan el tipo más corriente en la música de los vaqueiros.

(audición disco) *Disco «Mocines de la peral» 30»*

Tienen también carácter muy arcaico las coplas con que el campesino castellano acompaña el acto de abrir la tierra preparándose para la siembra. Se ejecuta aún esta labor en algunos lugares de Castilla con el primitivo arado romano tirado por mulas, y el canto del labrador, lento, espaciado, de ambiente oriental, parece responder a aquel paisaje árido y monótono. Y uno piensa en una misma edad, perdida ya en las profundidades del tiempo, para aquella tierra, aquel arado y aquel canto.

La seguidilla, es esta una de las formas literarias y musicales más breves de la lírica popular europea. Puede constar de 4 versos literarios de 7, cinco, 7, 5 sílabas respectivamente correspondientes a otros tantos melódicos, o también de 7 versos por añadidura de un estrambote de 3 versos de 5, 7, 5 sílabas. Se emplea con preferencia para el baile y el asunto literario y la melodía son de tono generalmente alegre. La seguidilla es siempre más lírica que la copla. Esta última abarca todos los temas que puede ofrecer la vida del hombre; humanos o divinos, alegres o tristes, de amor o de odio. La seguidilla es siempre amorosa y optimista. No se conoce con exactitud el origen de la Seguidilla. Aparecen las primeras en una extensa colección de canciones formada durante el reinado de Isabel la Católica, pero hay que suponer que esta forma, tan arraigada en la música popular de la Península, tuvo ya, como se ha descubierto ahora para la copla, una vida amplia antes del siglo XV.

(audición disco) *«Seguidilla» 55»*

Se llama Romance a un breve poema cantado, especie de balada. Se halla compuesto en verso de 8 sílabas, asonantados los impares. La melodía suele abarcar 4 versos y se repite sin variación a todo lo largo del poema. El romance aparece en el S.XIV y comenzó siendo épico, pues eran trozos breves desprendidos de los grandes poemas heroicos nacionales, pero no tardó este género en admitir toda clase de asuntos relacionados con la vida diaria. Y agotados los temas heroicos de la historia nacional el romance recoge los episodios más salientes de la historia universal. El siguiente es un romance en que se cuenta el incendio de Roma por Nerón- Fue muy popular en el S.XV y todavía hoy se le recuerda. En esta versión antigua, la melodía se expresa en modo frigio, uno de los indicados entre los clásicos para las emociones patéticas. El ritmo es irregular y sin acentuaciones muy señaladas.

En contraste con este romance se halla este otro pastoril, en que se cuenta cómo estando un pastor en el monte con su rebaño se presentó de improviso un lobo y le llevó una oveja. Los perros del pastor persiguieron al animal y lo cogieron. Este rogó que le perdonara la vida, pero el pastor hizo con sus tripas cuerdas para guitarra para que bailen las demás. Este romance se halla muy extendido entre los pastores de las sierras de Extremadura, las cuales tienen el rabel como instrumento acompañante de sus cantos y bailes. Lo construyen ellos mismos y suele tener 3 cuerdas. Es de sonido débil y gangoso.

La tradicionalidad de la actual música popular española se conserva en gran parte con bastante identidad respecto de las formas medievales. Así como en algunos países de Europa occidental la antigua canción popular se halla hoy en los libros más que en el pueblo, en España, por el contrario, se halla todavía en el pueblo y no empezó a recogerse en el libro hasta hace muy pocos años. Antes de la aparición la radio y después de los siglos medievales, las corrientes exteriores no encontraban manera fácil de penetrar en la Península y esto sostuvo esa particular manera de ser con que distingue aún hoy lo español, lo mismo en la música que en las demás artes y en las costumbres. La variedad de estilos y la persistencia tradicional obedecen, como factores principales, al fuerte individualismo de los pueblos de España, a la mezcla de culturas antiguas, a la situación geográfica de la Península en la periferia del Viejo Continente, y al aislamiento ideológico en que se mantuvo el país después de la Reforma religiosa. Todo esto contribuyó a sostener los caracteres populares españoles. Es hoy muy conocida en Castilla y en algunas otras regiones el siguiente baile cantado, llamado «la Jerigonza».

Este baile hoy tan popular es recuerdo de una costumbre medieval generalizada en España en el S. XV. Cuando una persona era atacada por la locura y la enfermedad se manifestaba con violencias, se creía que esto era debido a que el paciente se le había metido el demonio en el cuerpo. Los locos estaban poseídos por el demonio. Para ahuyentarlo se llevaban al enfermo a la iglesia, y allí, ante una imagen de la Virgen, le rodeaban los familiares y los amigos y cantando y palmoteando obligan al loco a dar saltos hasta que se le agotaban las fuerzas. El demonio, por voluntad divina, huía del cuerpo del poseso. Fue esta, probablemente, una de las varias danzas que el pueblo de aquellos siglos introdujo en la iglesia y que persistieron luego toleradas por los más altos espíritus de la Contrarreforma.

Todavía existe hoy una supervivencia de las danzas de la iglesia de la catedral de Sevilla, donde el día del Corpus Christi, danza ante el Altar mayor un grupo de muchachos llamados «los seises», por ser este número. Del baile de la Jerigonza se conserva la siguiente versión musical y literatura del S. XV. Se le llamaba como hoy, Jerigonza, y en la letra se alude a la «serpiente maldita» (el demonio) que la Virgen hace huir del cuerpo del endemoniado. Esta versión se halla en un libro del año 1554 titulado «Orphenica Lira» del maestro Fuenllana y en el que hay varias composiciones para canto y vihuela, especie de guitarra...

Otro ejemplo de antigua tradicionalidad lo constituye el llamado Canto de la Sibila. Desde el S.XI se vino ejecutando este canto la noche de Navidad por los infantillos representaba la Sibila y otros 4 desempeñaban papeles de ángeles y de personajes de la comitiva sibilina. La letra de este canto hacía referencia a la profecía de la Sibila de Eritrea, en Jonia, anunciando la venida del Redentor en carne mortal, su pasión y muerte y su resurrección. Hoy puede oírse este canto en la catedral de Mallorca en la fiesta de Navidad, donde se conserva con bastante exactitud respecto de la música primitiva, de origen mozárabe.

En la música popular española pueden observarse, como en la Europa occidental, reminiscencias más o menos claras del sistema modal clásico. Esto es más evidente en la música castellana. En la del Norte se advierte una tendencia general hacia la unificación melódica en los dos modos modernos, con predominio del mayor. En Andalucía, como es bien sabido, no siempre el canto es diatónico, como en el resto de España, la escala propia de la música más característicamente andaluza es de color similar al de la clásica de modo frigio, pero con sucesión cromática en sus primeras notas. Es una escala de tipo primitivo oriental.

Y finalmente, la rítmica musical española es de extraordinaria riqueza. Conoce todos los acentos clásicos y tiene otros que hoy parecen particulares suyos y de difícil catalogación si se los quiere asimilar a la rítmica europea. Uno de los ritmos más extendidos es el que se forma con la unión de una medida de 6X8 seguida de otra en 3X4. Puede ofrecerse con evidente claridad en la voz que canta y en el instrumento acompañante, como en este ejemplo. Es un viejo canto y baile llamado Petenera.

Con esta misma claridad acentual de la Petenera pasó este ritmo a América y allí produjo la Guajira Cuba y la Zamacueca de Chile. Pero esta claridad acentual y esta perfecta unión entre el canto y el instrumento acompañante desaparecen en el siguiente ejemplo. Es uno de los cantos y bailes que parecen ser más viejos en Andalucía.

Se llama Playera, forma andaluza de la voz «plañidera», de «plañir», llorar. Es, en efecto, un canto de honda tristeza. La guitarra ejecuta ininterrumpidamente un acompañamiento monótono sobre esa combinación rítmica, pero la voz que canta se mueve con libertad casi arrítmica, como desentendida de los acentos de la guitarra.²²⁰

Luís de Narváez en la BBC de Londres por el profesor Eduardo Martínez Torner

Uno de los capítulos más interesantes que podía ofrecer la historia del arte español, es el que se refiere a nuestra música vihuelística del siglo XVI.

Digo que podía ofrecer porque, en realidad, apenas si sobre este viejo arte nacional se ha escrito algo que pase de divagación literaria. Y no podrá hacerse de otro modo mientras

²²⁰ (A.M.G.C caja 2 documento 88)

permanezcan durmiendo sobre los estantes de los archivos, las obras creadas por aquellos excelentes compositores que se llamaron Luís Milán, Luis de Narváez, Fuenllana, Pisador, etc. de quienes no conocemos bien más que sus nombres.

Escribieron estos maestros, principalmente, para la vihuela, instrumento análogo a la actual guitarra de concierto, y que era en aquella época el preferido para una expresión de índole aristocrática. En el resto de Europa, desempeñaba este papel el laúd.

De esos músicos españoles del Siglo XVI, quiero destacar hoy aquí la figura de Luís de Narváez, fue, a mi juicio, uno de los compositores más ilustres de la Europa de su tiempo y, sin duda, el más netamente español entre los españoles. Mientras en los demás puede notarse a veces alguna influencia italiana, muy extendida entonces por todos los países, en Narváez es siempre, la tradición española la que hace vibrar las cuerdas de su vihuela.

Nació en Granada, probablemente a principios del Siglo XVI y como buen andaluz sentía muy hondamente las tradiciones melodías de su tierra.

No son muchas las noticias que he podido encontrar en documentos de la época sobre la vida de Luís de Narváez, pero de ellos se deduce que fue ya considerado en su tiempo como uno de los más hábiles tañedores de vihuela y compositor de alta inspiración.

Dice un escritor de entonces, el cronista Zapata, que siendo él mozo conoció a un músico llamado Narváez de tan extraña habilidad en su arte, que sobre cuatro voces de canto de órgano echaba en la vihuela de repente otros cuatro, cosa milagrosa para los que no entendían de música, y para los que no entendían, milagrosísima.

Se sabe también que Narváez fue maestro de música de Felipe II, aquel rey de aspecto grave, casi melancólico, cuya admirable imperturbabilidad rara vez se alteraba. Sin embargo, hombre de fina sensibilidad, Felipe II se exaltaba más de una vez escuchando, en el austero recogimiento del Escorial, la bella música del compositor andaluz.

Publicó Narváez en 1538 un libro titulado «El Delphin de la Música», y en él se contienen 14 Fantasías instrumentales y varias canciones y romances para voz y vihuela. Abunda entre las primeras las inspiraciones sobre temas frecuentes del cancionero tradicional andaluz, elaborados con tal arte y henchidas de tan profunda emoción que, después de cuatro siglos de haber sido compuestas y a pesar de los constantes progresos de la música, conmueven hoy nuestro ánimo tan intensamente como pueda conseguir lo una bella obra moderna. Esta virtud imperecedera sólo reside en la obra de arte genial; y geniales, son a mi juicio algunas de las obras que contiene «El Delphin de la Música».

Escuchemos esta fantasía transcrita para piano. La tocó sin añadir ni quitar una sola nota en la transcripción y aun así nos sorprende en esta obra lo avanzado de su técnica, como si fuese

precursora inmediata de la música coetánea de Johan Sebastián Bach. Sin embargo, entre una y otra media la distancia es de casi dos siglos. Dice así la Fantasía de Narváez (Piano solo)

Entre las canciones que figuran en «El Delphin de la Música» destacó la siguiente como uno de los ejemplos más interesantes, no sólo por su belleza, sino también porque en ella vemos cumplido un principio de estética musical, que no siempre aparece aún en obras de nuestros días. Me refiero a la estrecha compenetración que debe existir entre lo que la letra dice y lo que la música expresa.

A la reiteración de los versos literarios corresponde la de los musicales, pero exaltando con nuevos elementos expresivos las repeticiones a fin de hacer más penetrante, más intensa la emoción. Esta estrecha unión entre letra y música era uno de los principios sustentados en tiempos de Narváez por Ramos de Pareja, autoridad mundial entonces, profesor de música en la Universidad de Bolonia y español por añadidura, a cuyas doctrinas debe no poco el desarrollo de la música en Europa. He aquí la canción de Narváez (Canto y piano: «Con qué la lavaré»)

La música para vihuela se halla representada por medio de cifras colocadas sobre seis líneas, que son las seis cuerdas del instrumento. No se hallan expresados en esta escritura los ritmos, los cuales hay que averiguar mediante un análisis de las acentuaciones melódicas. Todavía hasta hace muy poco he visto en algunos pueblos de España el empleo de sistemas cifrados para enseñar a tocar la guitarra a personas que no sabían música.

Las obras de nuestros vihuelistas ofrecen varios aspectos de mayor interés para la historia general de la música, y uno de ellos es el que se refiere a la tonalidad. En estas obras se presiente el paso de las antiguas tonalidades al sistema moderno con sus modos, mayor y menor.

Esto mismo fue ya advertido por algún crítico extranjero juzgando lo poquísimo que hasta ahora hemos dado a conocer la música de vihuela. Podemos percibir esa anticipada evolución en este romance, en el que se canta la pérdida de Antequera por los musulmanes. Aquí la fluctuación tonal es mínima y se presiente la modalidad menor casi con los mismo caracteres actuales: (canto y piano. «La pérdida de Antequera»).

Aparece por primera vez en el libro de Narváez un tipo especial de composición que después abunda en la música instrumental europea. Es un tema con variaciones. Nació este tipo de composición de los aires de danza populares, los cuales era preciso repetir a fin de prolongar la diversión. El instrumento, ya fuese gaita, flauta, dulzaina, etc. introducía ligeras variantes en cada repetición de la melodía. Pero las variaciones de Narváez no son repetición del tema con pequeños cambios en su estructura melódica, sino que se van transformando en nuevas expresiones melódico-rítmicas que envuelven siempre las notas fundamentales de la frase musical que sirve de modelo. Cada una de estas variaciones se halla muy distante de la forma

melódica del tema y la técnica mostrada aquí Narváez no es inferior a la que podemos admirar en las variaciones compuestas muy posteriormente por los grandes maestros clásicos.

Este hecho de ser las de Narváez las primeras variaciones impresas en Europa lo reconocen un musicólogo inglés, el Profesor Trend, de la Universidad de Cambridge, a raíz de haber publicado yo un cuaderno en que recojo esa y otras obras del ilustre compositor granadino.

El tema de que se sirve Narváez es el de una cancioncilla que fue muy popular aquella época. Voy a tocar las variaciones repitiendo el tema delante de cada una a fin de hacer más perceptible esta avanzada técnica a que me refiero: (Piano: Variaciones)

No es ocasión ésta para analizar técnicamente la obra de Luís de Narváez, pero si lo es para afirmar que la figura de este gran compositor merece ser conocida por todos los españoles. Si hasta ahora no lo es, sólo obedece a nuestra manera acostumbrada de desatender los propios valores nacionales mientras no nos llega de fuera su consagración.

Supongo que a los granadinos que me están escuchando les enorgullece particularmente el saber que Granada puede añadir una más a las glorias que encierra esa bella ciudad tan andaluza, y es la de haber sido la patria de uno de los más grandes músicos españoles de todos los tiempos.²²¹

El cancionero Salmantino Programa BBC 15 mayo 1949. Lunes noche

Salamanca la blanca
¿Quién te mantiene?
Arrieros de Tala
que van y vienen.

Esto decía un antiguo cantar, de donde nació tal vez aquel otro con el que en el siglo XVII se aludía a los enamorados madrileños:

Cortezanos amantes,
¿Quién os mantiene?
Esperanzas fingidas
que van y vienen,

Este caso sigue teniendo aplicación actual. El otro ya no. Es hoy Salamanca unas de las ciudades de España más progresivas; pero es también ella, con su región, de las más hondamente enamoradas de su pasado espiritual, arrullado por el eterno deslizarse del Tormes, el río de tantas referencias literarias.

²²¹ (A.M.G.C caja 2 documento 160, caja 6 documento 43)

Desde Gredos, espalda de Castilla,
rodando, Tormes, sobre tu dehesa
pasas rezando el sueño de Teresa
junto a Alba la ducal dormida villa.
De la flecha gozándote en la orilla
un punto te detienes en la presa
que el soto de Fray Luis cantando besa

y con tu canto animas al que trilla
De Salamanca cristalino espejo
retratas luego sus doradas torres,
pasas solemne bajo el puente viejo
de los romanos y el hortal recorres
que Méndez cantara. Tu consejo
no de mi pecho, Tormes mío, borres

Así cantó Unamuno, aquel vasco tan salmantino, cuya pluma escribió algunas de las páginas más emocionadas en exaltación de la belleza de esa castellana ciudad.

La tradición lírica salmantina fue recogida durante los últimos años del siglo pasado por Dámaso Ledesma, organista de aquella catedral, y publicada en Madrid en 1907. Antes de su publicación, Ledesma, había dado a conocer en una sesión organizada por el Ateneo madrileño, algunas de las canciones de su colección, seleccionadas entre las 396 de que consta. El éxito fue clamoroso. No era sólo la belleza musical y literaria de las canciones lo que había conmovido el ánimo de aquel público, constituido por literatos y artistas, sino también la revelación que la obra de Ledesma venía a hacer. Castilla, contra lo que era entonces creencia unánime, poesía un riquísimo caudal lírico de viejas estirpe de raza y se hallaba además vivo, palpitante en los labios campesinos. Esta revelación fue la que hizo memorable por muchos años aquella sesión folclórica.

Eran tiempos entonces de amargo desaliento nacional. Los incesantes y desastrosos tumbos políticos, en los que iba deshaciéndose la grandeza de España, culminan en la pérdida de lo poco que aún quedaba del que fue el más grande imperio que conocieron los siglos. Con el desastre de Cuba, el ambiente nacional se sume en negros abismos de desesperanza. Sólo unas pocas voces claman públicamente contra el conformismo de las esferas oficiales y pretenden sacudir el marasmo de la patria. No hay que seguir cantando las grandezas pasadas, ya definitivamente idas, sino poner de nuevo en pie la voluntad nacional. Esta era la consigna de la que pasó a la historia literaria con el nombre de Generación del 98. Unamuno, Azorín, Baroja, Valle Inclán, Maeztu, constituyen el núcleo más importante de esa generación. Sus protestas contra la política que condujo a España a tal estado de postración encontraron eco en la insatisfacción nacional.

¿Qué es España? ¿Dónde está España? A fin de hallar contestación a estas preguntas angustiadas van a buscar el alma de España, como dice un historiador, en su tradición, en su lengua, en el fondo del pueblo, en sus grandes creaciones literarias, en el ambiente de las grandes ciudades, en el paisaje.

Fue el profesor Azorín quien dio nombre a este grupo de escritores y sus ansias coincidentes las dejó consignadas en estas palabras: «La generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje;

intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco; rehabilita a Góngora: siente entusiasmo por Larra; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad, en desarticular el idioma, en agudizarse, en aportar a él viejas palabras con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad. La generación del 98, en suma, ha tenido todo eso; y la curiosidad mental de lo extranjero y el espectáculo del desastre (fracaso de toda la política española) han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había en España».

Lo que Dámaso Ledesma llevaba al Ateneo, a la casa agitada por la inquietud espiritual promovida por aquel grupo de jóvenes literatos y artistas; lo que el músico salmantino les ofrecía era precisamente algo de lo ansiado; representaba una afirmación de vida popular fuerte y prometedora. La serena belleza artística y el castellanismo carácter de aquellas canciones penetraron muy hondo en el anhelo españolista de aquella juventud renovadora. Belleza y castellanismo que podemos sentir en este canto de ronda:

(audición disco) *Echote la Bien llegada*

Si fuera costumbre ilustrar con música la literatura, qué bien iría este canto de ronda como colofón de algunas de las páginas en que Azorín describe, con su tan fina sensibilidad, la vida en cualquiera de los viejos y humildes pueblos de Castilla; viejos y humildes, pero de qué vigoroso temple racial. Humilde y vieja es esta canción de ronda, pero con qué seguro carácter expresa su emoción.

Una de las canciones que más éxito alcanzaron en aquella memorable sesión ateneísta fue la hoy tan conocida del burro de Villarino. Elegía humorística dedicada a la muerte de aquel sufrido burro que «*acarrea la vinagre*». «*Él era valiente, él era mohíno, él era el alivio de todo Villarino*». Aroma puro de campo nos lo hace respirar la canción siguiente, ejemplo de música y de poesía populares de la más fina calidad lírica.

(audición disco) «*Como vienes del campo*»

La poesía culta iba a sentirse también conmovida ante aquellas viejas canciones castellanas que Ledesma traía del fondo del pueblo salmantino. Antonio Machado, el poeta del 98, andaluz castellanizado, tanto como lo eran también el vasco Unamuno y el levantino Azorín, se sintió atraído por aquella lírica popular breve y sencilla pero rebosantes de esencias puramente castellanas, españolas. El gran poeta murió su espíritu en los campos de Castilla, y éste «*Campos de Castilla*», es el título de uno de sus libros de versos, publicados en 1912.

Difícilmente podrían hallarse en ningún otro cancionero regional letras que superen en belleza y gracia a los dos siguientes cantares salmantinos. Se refieren a la antigua costumbre de entregar el novio a su prometida. Cuando aquel tenía que ausentarse por algún tiempo, una cinta de color que ella traía, mientras duraba la ausencia, o bien rodeada al cuello o bien prendida en el pelo.

Estas letras dicen:	-¿Quién te ha dado la cinta,
Cintilla verde	dorado clavel?
laboreada,	Quién te ha dado la cinta,
cómo la revolea	quisiera saber?
la enamorada.	-La cinta me la ha dado
La pone al cuello	el mi lindo amor;
la vuelve a quitar,	está laboreada
como si ella fuese	con cuatro lanzadas
la flor del lugar.	y en el medio una flor

Ya en el siglo XVI el vihuelista Luís de Narváez había recogido el canto de una enamorada castellana con su amor ausente:

La mi cinta dorada,
 ¿Por qué me la tomó,
 quien no me la dio?
 La mi cinta de oro fino
 diamela mi lindo amigo.
 La mi cinta de oro claro
 diamela mi lindo amado.
 ¿Por qué me la tomó,
 quien no se la dio?

Y mucho antes, en el siglo XIII, encontramos en un trovador gallego estos versos dedicados al mismo tema:

Madre, moiro de amores que mi den meu amigo
 cuando veo esta cinta que por seu amor cingo;
 Madre, moiro de amores que mi den meu amado
 cuando veo esta cinta que por seu amor trayo...

Reside en la mayor parte del cancionero salmantino este antiguo abolengo español, presentido por aquellos por primera vez escucharon en el Ateneo madrileño la selección preparada por Dámaso Ledesma.

De aquí el hondo entusiasmo que estos cantos produjeron, llegados en ocasión tan propicia.

Termino ofreciendo la siguiente canción en la que el ritmo y la melodía se hermanan con superiores delicadezas líricas:

(audición disco) «*El día que tú te cases*» (*Coral Vallisoletana*).

Poetas Asturianos, Programa N.º 57 por la BBC el 14 de agosto de 1950 45 minutos

Sigo con el mismo interés desde Londres la labor que viene realizando el Instituto de Estudios Asturianos, puesta de manifiesto en sus publicaciones y principalmente en las páginas del Boletín... En una de sus últimas publicaciones, titulada «La poesía de Asturias», se insinúa la idea de formar una antología de poetas asturianos, en la que a la par de una biografía breve de cada uno, figure una sección ponderada de sus obras. En ella, según propias palabras del exponente de la idea, «deben figurar desde el profundo Gaspar Melchor de Jovellanos hasta el festivo Vital Aza; Sin olvidar que el filósofo Ramón de Campoamor, a Doña Josefa Francisca de Jovellanos, hermana del ilustre polígrafo, a Caunedo, Cortés Llanos, Suárez Bravo, González Blanco, Pérez de Ayala, Sandoval, Alonso y a cuantos en nuestra tierra supieron cantar en poesía hecha rima el amor y la belleza»

Yo me atrevo a indicar que en tal ilustre enumeración de poetas asturianos, de alcance nacional algunos de ellos, falta un nombre: el de Juan Menéndez Pidal. Y digo que falta porque no creo que el autor del párrafo transcrito lo considere implícito en el número de los poetas menores que no menciona. La exclusión obedece a mi juicio a la reducida obra que este poeta dio a conocer hace ya bastantes años, toda ellas fuera de Asturias, y a que no conoció en la región no vivió en ella con largas permanencias. Sin embargo, su ascendencia familiar no puede ser más asturiana, claramente revelada por sus apellidos. Nació fuera de la región, pero, cómo hemos de ver, él mismo se consideró asturiano y de Asturias le inspiró gran parte de su producción literaria. Es hermano de Luis Menéndez Pidal, el gran pintor nacido en Pajares, y también del insigne historiador y filólogo D. Ramón, nacido en La Coruña, pero tenido por todos como asturiano. El apellido Pidal es uno de los más ilustres apellidos de esta región norteña, de donde parece proceder.

Como hemos indicado, Juan Menéndez Pidal se tuvo él mismo por asturiano y así lo declara explícitamente en una de sus mejores obras, que fue en su tiempo reconocidas como de valor fundamental por haber venido a dar gran amplitud al estudio de un aspecto de la historia literaria española. Me refiero a la bellísima compilación de poesía popular que tituló: «Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyaza y filandones», recogidos directamente de boca del pueblo y anotados y precedidos de un prólogo de por Juan Menéndez Pidal, Madrid 1885. ¡Con qué profundo amor a la región fueron escritas las páginas de este libro! Ni antes ni después de él hay nada en la literatura asturiana que le supere en emoción e interés: pura emoción espiritual e interés histórico. Vive en estas páginas toda el alma poética de Asturias. Y en una de ellas dice el autor con voz emocionada: «Días para mí felices y por mí nunca olvidados serán aquellos en que recorrí mi provincia en todas direcciones». Así declara Juan Menéndez Pidal ser su provincia la asturiana. Y añade: «Todavía me complazco en recordar la hermosa mañana de primavera, cuando en un mesón de la villa de Grado calzaba yo las altas

botas, vestía yo la holgada anguarina impermeable y el fieltro de anchas alas, mientras un caballo, amarrado a un poste, aguardaba impaciente para ser mi compañero inseparable en la serie de excursiones que iba a comenzar. Y trepé a los altos puertos de la Mesa y Somiedo, en cuyas feraces vegas pacen los rebaños de ovejas. Dormí en la cabaña de bajas paredes y empinado techo de hierba, palacio del pastor que allí con la soledad vive feliz en la estación florida. Desde las alturas de Pajares oí estallar a mis pies la negra trompeta, mientras la luz del sol henchía los horizontes en que yo respiraba. Subí a los Picos de Europa, habitación del gamo corredor y del corpulento oso. Llegué a las más apartadas montañas del occidente y, entre largas y tajadas cordilleras de negras rocas en que las eternas nieblas rastrean, vi alzarse las adustas brañas del vaqueiro de alzada... Me interné con la luna en la soledad de las arboledas donde brotan escondidas fuentes, mención de las Xanas, fantásticas lavanderas de madejas de cristal que enjugan al débil rayo astro nocturno».

Con este libro de romances asturianos reveló Juan Menéndez Pidal, la existencia en la tradición popular de un riquísimo caudal poético de inapreciable valor, y él estimuló la investigación en ese sentido en las demás regiones españolas.

En la historia de nuestra literatura escrita por el inglés Fitz Maurice Kelly, parco en elogios, dice textualmente: «Es de sentir que Juan Menéndez Pidal publicara poco relativamente, porque su obra es de gran mérito: a él se debe una preciosa colección de más de cien romances asturianos y especialmente el examen crítico de la leyenda de Don Rodrigo, que agota la materia».

La obra de recopilación del Romancero tradicional fu superada por su propio hermano don Ramón, quienes guarda en sus ficheros miles de versiones recogidas por él o para él, en todos los rincones de España, así como en América y entre los judíos españoles diseminados por Europa y el Norte de África. Don Ramón nació en La Coruña, pero de muy joven fue a la tierra de sus mayores y él dice en el prefacio a su libro: «Flor Nueva de Romances Viejos»: «Yo aprendí desde la niñez los romances en una tierra empapada de ellos, en la arcaizante Asturias. Su canto alegraba las siempre alegres excursiones de muchachiles por el puerto Pajares».

Años después de los romances asturianos publica en Madrid Juan Menéndez Pidal un pequeño volumen de poesías de propia inspiración. Es verdad que no pueden señalarse estos breves poemas como obras de mayor importancia en la literatura nacional del tiempo, pero sí son dignos de figurar muy decorosamente al lado de la buena poesía española de la época postromántica. Destaca en estas poesías la delicadeza de los sentimientos y la finura de expresión, y desde luego, un lector asturiano puede aspirar en la mayor parte de estos versos aromas del campo regional, aún cuando ni el poeta ni los protagonistas nombren la tierra en que se mueven. Así ocurre en esta primera que vamos a escuchar. Se titula «Lux Aetera» y en ella pinta el poeta, con tonos pequerianos, suaves, sencillos, íntimos, una escena de hondo dolor humano: la muchacha que se muere en flor soñando amores y en su agonía descubre la infidelidad del amante. Escuchemos «Lux Aesterna» (fragmento)

-Aúlla un perro, madre, junto a la puerta; en cuanto aclare el día ya estaré muerta	¡Madre mía del alma, la muerte cierta Juan vendrá como todos a verme muerta.
-Si ya vas mejorando, no digas eso...	No le dejes que pase de aquella puerta.
-Madre mía del alma dame otro beso.	Dile que, ya muriendo sentí su canto;
-No temas nada...	que ni muerta oír quiero su necio llanto.
-Por ti y por Juan lo siento, madre adorada.	que ame a Dolores, que a mí me basta, madre,
-¿Qué ruido suena, madre?	que tú me llores.
-Los rondadores; es sábado y cortejan a sus amores.	Vísteme de mortajas la ropa toda
-¿La voz de Juan no escuchas entre esos cantos?	que en el arca tenía para mi boda;
-Alguna igual te engaña porque son tantos...	y después de que me hubieses amortajado,
-No, madre mía, ¡T el pérfido juraba que me quería!	quítame estos corales que Juan me ha dado

Seguramente que para muchos de Vds. habrá sonado esta poesía como cosa ya conocida. Y es que pasó a incorporarse, por misterioso modo, al repertorio popular y llegó a extenderse por toda España. En versiones que difieren más o menos de la original del poeta puede ser oída hoy, cantada con distintas melodías, en Andalucía, en Castilla y en el Norte. El pueblo redujo la extensión del poema, varió en parte los versos de las estrofas y hasta compuso alguna por su cuenta.

Otra de las poesías de Juan Menéndez Pidal se titula: «Solariega». En ella vuelve el poeta a decirnos que es asturiano. Nombra a sus montañas, que son las de Asturias, donde sin declararlo explícitamente se desarrolla el poema. En él se describe el traje que la mujer acomodada de esas aldeas usó hasta comienzos de este siglo y en él hallamos un eco de la tan antigua y asturiana danza prima, de solemne y rítmico girar. Dice así esta poesía:

La corriente de los siglos
se detuvo en mis montañas;
en sus valles apacibles
quedó la vida estancada,
y aquel sereno remando
de la corriente retrata
tipos, trajes y costumbres
de la romanesca España.
de los cuentos y baladas;
cuando sus labios pronuncian
la vieja castiza fabla
y en la románica iglesia
luce en disanto sus galas,
recuerda a Jimena Gómez
al ser del Cid desposada.
Lleva trenzado el cabello
en un cordón por la espalda;
mantilla de rico paño
y de velludo sus franjas;
con picados sobrepuestos
el jubón de estrecha manga;
saya de pañete corta;
blancos zapatos de vaca;
de la arracada en el aro

pinjantes de filigrana,
y al cuello con negras higas,
cruz y patenas de plata,
que superstición y fe
en ella viven mezcladas.
A las manos de los mozos
abrocha sus manos blancas
en la cadena del baile,
por su amor encadenado;
y marchando al ritmo lento
del contrapás de la danza,
entona viejos cantares
con litúrgica tonada:
«Ay, diga lo que él quería,
ay, diga lo que él buscaba».
Canta mirando a su amado
y traspasándole el alma.
Y él, apretando su mano,
con el corazón alterno canta:
«Ay, busco la blanca niña,
ay, busco la niña blanca,
la que el cabello tejía,
la que el cabello trenzaba

No creo, en fin, necesario mostrar más ejemplos para hacer sentir el hondo asturianismo de Juan Menéndez Pidal. Y si él mismo, como hemos visto, se declara asturiano con palabras que no dejan lugar a duda, no existe razón que impida la inclusión de su nombre en la ilustre lista de poetas de Asturias. Con él, la futura antología asturiana ganaría una de las más bellas y sugestivas páginas.²²²

Programa emitido por la BBC en junio de 1953. Una Misa Asturiana. 45 minutos

Dedico la charla de esta noche a esa Misa Asturiana, que yo he transcrito en una de las más abruptas e impotentes alturas de los montes de la región, y al sitio en que la escuché por primera vez, hace más de 20 años.

²²² (A.M.G.C. caja 2, documento 162, caja 6 documento 75)

Torner describe magníficamente la cordillera del Áramo y el Puerto al que acuden al caer la tarde los pastores y pastoras encargados del ordeño de las vacas y ovejas. Ambiente pastoril, historietas y cuentos tradicionales, canciones que resuenan prolongadas por ecos lejanos en la honda profundidad de la noche. La nieve y la llegada del invierno, los pastores que bajan con los ganados a las aldeas despidiéndose del puerto cantando letras como esta:

Adiós, acebín del valle
adiós, fuente Brañavieja
adiós, puerto del Aramo
donde el mío corazón queda.

Y es también como un melancólico adiós el «tintineo» de las esquilas del ganado perdiéndose monte abajo.

Torner habla del pico de Alba, de la capilla donde se venera la Virgen de Alba y tiene su fiesta cada 15 de agosto. Vienen romeros de todas partes desde antes del amanecer. Tambor y gaita los reciben con una alegre diana. Luego, la procesión, el repique jubiloso de la campana, el gritar de las gaitas en marcha procesional, el continuo estampido de gruesos cohetes, el acto, el lugar, la sencilla fe de los aldeanos, todo contribuye a la honda emoción del momento. A continuación, la misa solemne cantada por el pueblo y siempre acompañada por las gaitas.

Es música tradicional, nacida del misal romano pero transformado en canto de sabor popular asturiano. Así se viene interpretando desde hace siglos y así la he recogido yo en inolvidables días de estancia en aquellas aldeas. Tiene partes floreadas de difícil ejecución, por el estilo de las canciones llamadas asturianadas, y esas se ejecutan por un solo cantor, un aldeano que las aprendió de joven y que por ser él quien siempre las canta, es conocido en todas las aldeas de Quirós, de Riosa, de Morcín, de todos aquellos lugares próximos o lejanos que acuden a la Virgen de Alba.

No es este el paisaje melancólico, de dulce languidez y nostalgia, que hallamos en otras partes de Asturias. Aquí todo es fuerte y elevado, todo ofrece una imponente verticalidad; y si cruza el aire un ave es el águila, que anida entre las rocas inaccesibles del Aramo, allí donde el hombre no puede llegar. Algo así es la Misa que se canta a la Virgen del Alba: seria, grave, elevada y notable, en consonancia con el paisaje en que se produjo. Quedó recogida en el pentagrama, después de un esfuerzo considerable, realizado con la mayor atención. Hoy, impresionada en cinta, constituiría uno de los documentos más emocionantes que podría guardar el Archivo del Instituto de Estudios Asturianos.

En los lejanos días en que Torner recorría esta parte de Asturias todavía los pastores sabían tocar el rabel, que ellos mismos construían, y todavía las mozas sabían hacer bailar entre sus manos el gran pandero cuadrado, cubierto de piel por ambas caras. Y había también entonces poetas en los pueblos que se expresaban en su bable.²²³

²²³ (A.M.G.C caja 6 documento 138)

Cantos de boda en Asturias BBC emitido el 14 junio de 1954, duración 45 minutos

Entre las ceremonias con que el pueblo asturiano solía solemnizar los más trascendentes momentos de su vida era, sin duda, la de la boda una de las que mostraban mayor tradicionalidad y también mayor exaltación lírica.

Torner describe los momentos más interesantes de la boda en las aldeas del concejo de Quirós, donde las tradiciones asturianas se conservaban con mayor vitalidad. La forma de composición de las siguientes letras se remonta al siglo XIII. Fue creada por los trovadores gallegos de aquella época y se introdujo luego en la poesía popular de otras regiones. Se le denominó poesía paralelística, es decir, que se repiten las estrofas con las mismas palabras cambiando solamente las que establece la rima como, por ejemplo, en este dístico que se dirige al novio:

Caballero, donde entraste
buena paloma sacaste.
Caballero, donde entró
buena paloma sacó.

Esta forma medieval es hoy rara en nuestros cancioneros regionales. En el de Asturias se conservan algunos ejemplos de muy viejo sabor, siendo el más notable el que ofrece la famosa Danza Prima, con sus versos repetidos uno a uno. Advierte Torner que no todas las letras de boda «que van a escuchar» tienen la exclusividad regional de la danza prima.

Ay, un galán de esta villa,
ay un galán de esta casa,
ay, de lejos que llegaba.
Ay, diga lo que quería,
ay diga lo que buscaba
Ay busco a la blanca niña,
ay busco a la niña blanca,
la que el cabello tejía,
la que el cabello trenzaba.

Se halla también muy olvidado y muy estropeado con prosaicas interpolaciones modernas el viejo y extenso poema con que se hace girar este solemne y primitiva danza asturiana. No todas las letras de boda que van a escuchar tienen la absoluta exclusividad regional de la Danza Primitiva. Algunas pueden oírse, como variantes más o menos alejadas, en parte de la provincia de León, del mismo modo que otras canciones del repertorio asturiano son también conocidas y consideradas como propias por la región vecina. La cuestión de los orígenes de los cantos regionales es cosa aún no determinada por los estudios folclóricos, y no parece fácil poder llegar a afirmaciones definitivas en este sentido. De todos modos basta el hecho de haber venido

sirviendo estas letras desde tiempo inmemorial para celebrar las bodas en la aldea asturiana para que allí se las considere como propias del repertorio lírico regional.

Aunque hoy es muy reducido el número de cantos con que ameniza el acto, colocaré la descripción en presente para mayor comodidad.

Llegado el día señalado para la boda, que va a tener lugar al finalizar la mañana, se reúnen los mozos y van en busca de padrino, con el cual se dirigen a la casa del novio. Este y sus padres se unen al grupo y van a recoger a la madrina, quién también se incorpora a la comitiva. Se dirigen a la casa de la novia, cuya puerta aparece engalanada con cintas y flores y ante la cual espera el grupo de mozas invitadas. Al acercarse la comitiva, las mozas, acompañándose con panderetas, cantan:

Que salga la niña, salga,
que su amor viene a buscarla.
que salga la niña afuera,
que su amor viene a por ella.
Viene su amor a buscarla
y a la iglesia a llevarla.
Ya viene su amor a por ella
y a la iglesia se la lleva.

Al terminar el canto se abre la puerta de la casa y aparece la novia al lado de sus padres. Si uno de esta falta, es sustituido por un familiar próximo. Abrazan los padres alternativamente a la novia y el coro de mozas comenta:

La bendición de sus padres
tiene la niña este día;
que el cielo la haga feliz
como ella merecía.
La bendición de sus padres
tiene la niña a esta hora;
que el cielo la haga feliz
como ella es merecedora.

Invitación a la novia para que salga de casa de sus padres y se dirija a la iglesia en compañía de su futuro marido:

Casadina vas a ser,
 ya es tiempo de caminar;
 la casa de tus padres
 ya la tienes que olvidar.
 Al salir la novia, el coro simula la despedida de esta a la casa paterna:
 Adiós casa de mis padres,
 ventanas y celosías;
 para mí ya se acabaron
 los cortejos de otros días.
 Y dirigiéndose al novio continúa así el canto de la moza:
 Caballero, donde entraste
 buena paloma sacaste.
 Caballero, donde entró
 buena paloma sacó

Hasta llegar a la iglesia no dejan de oírse cantos en que se ensalzan las gracias de la novia, la gallardía del novio, las virtudes de los padres de ambos, etc. penetran todos en el templo menos el grupo de mozos, pues van armados con escopetas y llevan además gruesos paquetes de chetes formidables. Se celebra el acto religioso y cuando llega a oídos de los mozos el «si» pronunciado en voz alta por el novio, disparan al aire sus armas y dan fuego a una docena de cohetes. Termina la función religiosa y las mozas, aún dentro de la iglesia, cantan:

Ya está la blanca paloma	Ayer estabas soltera
en brazos de su galán	con el cabello tendido;
con los lazos de la iglesia	ahora estás prisionera
pa siempre atados están	en los brazos del marido.
Ya está la blanca paloma	Ayer estabas soltera
en los brazos del su amado:	y el cabello desatado:
con los brazos de la iglesia	amor estás prisionerina
pa siempre fueron atado	en los brazos del velado.

Se refieren estos últimos versos a la antigua costumbre según la cual, la mujer no recogía el cabello durante la soltería. Tampoco antes de estar casada, colgaba pendientes.

Desde la iglesia hasta la casa de la novia no se interrumpen los cantos de las mozas, apagados a veces por el disparo de las escopetas y el estampido de los cohetes. Las letras dicen:

La calle por donde vamos,	La calle por donde vamos,
calle del verde romero,	calle de la verde oliva,
todo son rosas y flores	todo son rosas y flores
pa el marido caballero	pa la nueva casadina

-Decirme, casada del cuerpo garrido,
cuál era la casa de vuestro marido.
-Aquella es, aquella del alto castillo.
-Decirme, casada del cuerpo adamado,
cuál era la casa de vuestro velado.
-Aquella es, aquella del alto tejado.

Llegan a la casa de la novia y se celebra la comida de boda, presidida por el novio, colocado entre los padres de la novia, y por ésta, sentada enfrente entre los padres del novio, representando así la unión de las dos familias. Al comenzar la alegre y abundante comida las mozas cantan:

Mira, novio, pa la mesa,
verás en ella una rosa
que a la puerta de la iglesia
te la dieron por esposa.
Mira, novia, pa la mesa,
en ella verás un lirio,
que a la puerta de la iglesia
te lo dieron por marido.

La rosa y el lirio simbolizando la pareja de amantes era ya modo de decir poético en tiempos muy antiguos, como vemos en el bíblico «Cantar de los cantares» de Salomón. En su interpretación del poema y refiriéndose al verso «Yo rosa del campo y lirio de los valles» dice Fray Luis de León: «Esto dice la Esposa del Esposo, como si más claro le dijese: «Yo soy rosa del campo y tú, Esposo mío, lirio de los valles». En lo cual muestra cuán bien dice la hermosura del uno con la beldad del otro y que, como se dice de los desposados, son para en uno como lo son la osa y el lirio, que juntos crece la gentileza de entrambos y agradan a la vista y al olor más que cada uno por sí».

Son, en fin, estos que he seleccionado, los momentos más líricos en la ceremonia de las bodas campesinas en Asturias. A su belleza política va unido el interés histórico que ofrecen para los estudios sobre nuestra poesía tradicional, pues son como eco secular de los trovadorescos cantos medievales. En Asturias, como he dicho, se conservan algunos ejemplos valiosos de esta antigua forma poética. Se encuentran también en el repertorio asturiano algunas letras que recuerdan, más o menos exactamente, la forma paralelística. Tal es caso de esta canción de ronda que escucharemos con su música como final de esta charla y que dice:

Como la flor que el aire la lleva,
está el mi amor rondando a tu puerta.
Como la flor que el frío la seca,
está el mi amor llorando a tu puerta.²²⁴

²²⁴ (A.M.G.C caja 6 documento 138, caja 7 documento 39)

