

MIGUEL SALVADOR ANTE LA CONFRONTACIÓN ESTÉTICA DE SU TIEMPO (1904-1922): DIÁLOGOS ENTRE LA CRÍTICA MUSICAL Y LA GESTIÓN CULTURAL

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO*

DAVID FERREIRO CARBALLO**

RESUMEN

En su doble faceta de crítico musical y gestor cultural, Miguel Salvador Carreras (n. Logroño, 1881-f. Madrid, 1955) no solo fue un testigo de excepción de la vida musical durante el reinado de Alfonso XIII, sino que también fue partícipe de algunas de las organizaciones musicales madrileñas más destacadas del período. En este artículo, nos proponemos analizar e interrelacionar ambas facetas con el objetivo de aclarar hasta qué punto sus ideas y sus acciones determinaron el curso de la composición musical en la capital española. Como veremos, hubo cierto grado de correlación y coherencia entre ambos ámbitos de actividad, pero al mismo tiempo, mientras que en la tribuna periodística intentó dar siempre su opinión con imparcialidad, cuando descendió a la arena de la gestión, pasó a decantarse de forma evidente por un cierto sector de la composición musical contemporánea, cuyo principal protagonista era Manuel de Falla.

Palabras clave: Miguel Salvador Carreras, Sociedad Nacional de Música, crítica musical, gestión musical.

In his dual role as music critic and cultural manager, Miguel Salvador Carreras (b. Logroño, 1881-d. Madrid, 1955) was not only an exceptional witness to musical life during the reign of Alfonso XIII, but was also involved in some of the most important musical organisations of the period in Madrid. In this article, we propose to analyse and interrelate both facets in order to clarify to what extent his ideas and actions determined the course of musical composition in the Spanish capital. As we shall see, there was a certain degree of correlation and coherence between the two spheres of activity, but at the same time, while in the journalistic tribune Miguel Salvador always tried

* Universidad de la Rioja. teresa.cascudo@unirioja.es

** Beneficiario de una Ayuda Juan de la Cierva financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR, ref. FJC2020-045658-I. Instituto Complutense de Ciencias Musicales/Universidad Complutense de Madrid). dafcar.df@gmail.com

to give his opinion impartially, when he descended to the arena of management, he became clearly inclined towards a certain sector of contemporary musical composition, whose main protagonist was Manuel de Falla.

Keywords: *Miguel Salvador Carreras, Sociedad Nacional de Música, music criticism, cultural management.*

INTRODUCCIÓN

Miguel Salvador Carreras (1881-1955) es un personaje clave para entender la vida musical madrileña durante el reinado de Alfonso XIII. Nació en Logroño, en el seno de una familia de origen camerana, algunos de cuyos miembros, durante el último tercio del siglo XIX y hasta la Guerra Civil, formaron parte de las redes de poder más influyentes de España. Estaba emparentado con Mateo Práxedes Sagasta (1825-1903), uno de los arquitectos del régimen de la Restauración, y era hijo de Amós Salvador Rodríguez (1845-1922), varias veces ministro. Su hermano, Amós Salvador Carreras (1879-1963), fue diputado antes de la dictadura de Primo de Rivera y también durante la Segunda República, período histórico en el que llegó a ocupar el cargo de Ministro de la Gobernación. Jurista y tres veces diputado, Miguel Salvador nunca tuvo una carrera consistente en la política o en la alta administración del Estado. Desarrolló sobre todo un perfil técnico, vinculado, entre otras, con la Compañía Arrendataria de Tabaco, de la que fue letrado, la Sección de Estadística del Ministerio de Hacienda, en la que trabajó como traductor, o la Asociación Internacional para la Protección Legal de los Trabajadores, antecedente de la Organización Internacional del Trabajo (Salvador y Carreras, 1922, pp. 77-78). Su actividad pública está sobre todo vinculada a la música. Por una parte, fue uno de los críticos más influyentes de la prensa madrileña hasta 1913, destacando, entre los medios con los que colaboró, *El Globo*, donde, entre 1904 y 1910, pudo ensayar su pensamiento estético desde una perspectiva pedagógica y con un cierto toque de humor (Cascudo, 2012). Por otra parte, también desde 1904 combinó la labor crítica con la de dinamización cultural. Acabó convirtiéndose en uno de los gestores musicales más poderosos del país. Así, colaboró en diversas entidades privadas, tales como el Ateneo de Madrid, la Universidad Popular de Madrid, la Asociación Wagneriana de Madrid, la Sociedad Nacional de Música y la Orquesta Filarmónica de Madrid. Fue académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, ya en la Segunda República, formó parte de la primera directiva de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

Por lo tanto, podemos considerar que Salvador Carreras fue un testigo de excepción de la batalla estética e ideológica que, en las dos primeras décadas del siglo XX, se desarrolló en el campo musical madrileño. Esta batalla, que se debe entender en el contexto de la Primera Guerra Mundial (Fuente, 2014; Navarra Ordoño, 2014), determinó, en gran medida, la hegemonía en dicho campo en lo que concierne a la composición musical, así como el discurso historiográfico generado con posterioridad. En efecto, se

suele considerar que, hacia 1915, se dio un punto de inflexión en la historia de la música española con tres acontecimientos históricos fundamentales: el regreso de Manuel de Falla de París y, en particular, la conferencia en el Ateneo de Madrid en favor de la “Música Nueva”, entendida –casi siempre desde un punto de vista parcial– como la entrada en España de la modernidad musical (Cascudo, 2017, 2018); la creación de la Orquesta Filarmónica de Madrid, cuya actividad perduró hasta 1945 (Ballesteros Egea, 2010); y la fundación de la Sociedad Nacional de Música, que desapareció en 1922 (Ferreiro, 2015). En todos esos acontecimientos participó, de forma más o menos directa, Miguel Salvador.

Desde el punto de vista estético, a partir de los años de la Primera Guerra Mundial, convivieron en España al menos dos modelos contrapuestos que pasamos a caracterizar de forma necesariamente sintética. Por un lado, los músicos retornados de París, capitaneados por Manuel de Falla, trajeron consigo una propuesta que bebía de una escuela francesa influida por el modelo simbolista de Claude Debussy y que los llevó a crear una identidad musical basada en el empleo de materiales históricos o populares integrados en unas armonías modales y exóticas. Por otro lado, un grupo de músicos, con Conrado del Campo como cabeza visible, prolongó prácticas musicales que venían de la segunda mitad del siglo XIX, combinadas con ciertos gestos, texturas y armonías más avanzadas que estaban cultivando otros autores alemanes del período. Estos últimos crearon así una visión alternativa de la identidad musical española –igualmente válida, pero con menor calado historiográfico– que también recurría a las fuentes populares, pero hibridadas con las influencias germanas post-wagnerianas.

A lo largo del presente artículo, abordamos el papel de Miguel Salvador en la configuración y el desarrollo del debate estético esbozado, y lo hacemos desde una doble perspectiva: por un lado, mostrando sus propias ideas acerca de la programación musical; por otro, evaluando el papel que esta actividad de gestión cultural debía otorgar a la música de autores españoles. Por ello, en la primera parte del texto analizamos las colaboraciones periodísticas que publicó en *El Globo*, un diario político de perfil liberal. Salvador escribió en otros medios, tales como la importante *Revista Musical Hispano-Americana*, no obstante, para alcanzar los objetivos del presente trabajo, resulta preferible una fuente hemerográfica de aquel tipo, no dirigida exclusivamente a especialistas o a personas interesadas en la materia. Un periódico generalista parece el medio más adecuado para la difusión de ideas relacionadas con lo que hoy en día designaríamos con la expresión política cultural. Después, en la segunda parte, estudiamos cómo se implementaron esas ideas en la gestión cultural que realizó desde la presidencia de la Sociedad Nacional de Música, pues esta organización fue un espejo en el que se reflejaron las tensiones estéticas del momento. En definitiva, al establecer un diálogo entre la crítica musical y la gestión cultural, perseguimos un doble objetivo: en primer lugar, comprobar si, en su labor de gestión cultural, dio continuidad a las opiniones que había expresado previamente en sus críticas; en segundo lugar, sacar a la luz la agenda que orientó su gestión en la Sociedad Nacional de Música.

LAS CRÓNICAS DE UN MELÓMANO ENTUSIASTA

La actividad de crítico musical de Miguel Salvador Carreras nunca tuvo una dimensión profesional. Lo dejó claro en varias crónicas, en las que se presentó como un “buen aficionado” que daba su opinión, por así decir, por amor al arte. Su opinión crítica era, en sus propias palabras, la de alguien que estudiaba música “no para hacerse sabio y enseñar su sabiduría, sino para [gustar] nuevas y más intensas bellezas de ella”. Era plenamente consciente de que sus juicios se orientaban «por pura impresión» y únicamente pretendía “contagiar a los demás de esta afición [sana], [fecunda], llena de goces” (Salvador, 19-3-1907). Entre las observaciones contenidas en sus colaboraciones periodísticas, podemos diferenciar aquellas que se relacionan directamente con la gestión musical. Sobre todo, las encontramos a propósito, por un lado, de la selección de obras a la hora de confeccionar los programas de los conciertos a los que asistió. Son especialmente sustanciales las que fueron suscitadas por eventos enfocados en la música instrumental. Por ejemplo, una de sus primeras críticas, dedicada al violinista checo Jan Kubelik (1880-1940), introduce cada una de las piezas que comenta señalando la función que habían desempeñado dentro del programa. Así, el *Concierto para violín y orquesta en mi menor op. 64* de Félix Mendelssohn-Bartholdy, hubiera podido ser la obra en la que podría “haberse lucido”, mientras que juzgaba que la versión del *Ave Maria* de Franz Schubert era “impropia de un concierto de importancia”. La inclusión de varias obras tocadas solo por la pianista francesa Adeline Baillet había sido un mero “relleno”. Concluye nuestro crítico lo siguiente: “El programa no estuvo bien combinado; podía la orquesta [dirigida por Tomás Bretón] haber ejecutado algunos números más, y el interés del concierto no hubiese decrecido tanto” (Salvador, 13-12-1904).

Al contrario, a propósito de la temporada de conciertos del Cuarteto Francés en el Teatro de la Princesa de Madrid y de sus “sugestivos” programas, sus elogios parecen sinceros (Salvador, 2-2-1905). El motivo es que combinaban clásicos (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelssohn), que daban a dichos programas “la solidez de su autoridad consagrada”, con autores más recientes (Franck, Debussy, Dvorak), los cuales aportaban “el interés de lo nuevo”. Salvador se declaraba abiertamente a favor de los “autores modernos que erigen sus fuerzas y concepciones fuera de los moldes consagrados y definitivos” (Salvador, 18-2-1908). En su opinión, incluso no valía la pena obsesionarse por detectar valores seguros: algunos autores permanecerían y otros no, pero eso no debía apagar la curiosidad por las nuevas propuestas. Además, el Cuarteto Francés había dejado un hueco a los estrenos de autores del país. Su labor en pro de la divulgación de compositores españoles fue notada en una crítica que también da cuenta del éxito de sus temporadas:

Como decíamos no ha mucho tiempo, una de las cosas que debemos a esta Sociedad artística es que, al reservar una parte de sus programas a la música de españoles, y al comprometer a estos a trabajar en la música de cámara, están produciendo un movimiento sano de producción, de

fomento, del que puede nacer algo grande y trascendental para el arte nacional. (Salvador, 18-2-1908)

A partir de la experiencia de asistir a los conciertos de dicha sociedad artística, Salvador desarrolla además la idea de que este tipo de iniciativas podía incluso llegar a modificar los hábitos del público. Eso era evidente en lo que se refiere al fomento del “arte nacional”, pero el crítico y futuro gestor también lo detecta en lo concerniente a la consolidación del gusto por la música de cámara –también impulsado, según señala, por la labor de la Sociedad Filarmónica de Madrid–, muy especialmente en sus manifestaciones contemporáneas.

Puesto que, a partir de 1915, el propio Miguel Salvador se vería en la situación de gestionar una orquesta, resultan de relevancia sus opiniones a propósito de los conciertos de la Orquesta Sinfónica, dirigida por Enrique Fernández Arbós (1863-1939), en el Teatro Real. La temporada de 1907 fue particularmente pródiga de comentarios. En lo que se refiere a la programación, destacó la dificultad económica con la que se enfrentaba la empresa para incluir estrenos y el efecto directo que esto tenía en la venta de abonos: “Dicen los músicos, que sin abono y dinero, no se pueden hacer oír muchas novedades... pues el material no es barato. Dice la afición que, sin alicientes, sin novedades, no merece la pena el abonarse.” (Salvador, 19-3-1907). Esta cuestión puramente monetaria reaparece en crónicas posteriores, en las que sigue aludiendo a la responsabilidad del público, en particular el de “dinero y buen tono”, por mantener viva la actividad artística de la ciudad en la que vive. Así, a propósito del primer concierto de la temporada de 1908, volvió a insistir en el tema a través de la siguiente pregunta retórica: “¿Cómo hemos de tener orquesta y conciertos, si la gente cobra poco, tiene que trabajar mucho en el corto tiempo que dura la temporada y no siente estímulo ni premio?” (Salvador, 31-3-1908). A pesar de que el “gallinero” estaba lleno, “la moda”, que era la que ocupaba los lugares más caros del patio de butacas, no parecía acompañar el proyecto de Arbós y la Orquesta Sinfónica. Sin este apoyo, la viabilidad de la agrupación era incierta. Sin embargo, a la misma agrupación, una vez que ya había conseguido fidelizar a suficientes abonados, le exigió que tuviese en cuenta las “necesidades culturales” de la ciudad de Madrid:

no son suficiente abasto media docena de conciertos sinfónicos por año, y a todo trance debe tratar de ofrecerle cada vez más largas series, y llegar con el tiempo a funcionar constantemente, todos los días de fiesta, en las temporadas que los espectáculos musicales se acogen con gusto; ¡todos ganaríamos con ello! (Salvador, 23-3-1910).

En concomitancia con lo que había comentado a propósito del Cuarteto Francés, destaca positivamente el esfuerzo de Arbós por presentar obras nuevas de compositores españoles. Con respecto a este punto, nuestro crítico desarrolló sus ideas de forma bastante extensa en dos artículos en los que comentó la inclusión de obras de, por un lado, Rogelio del Villar (1875-1937) y Facundo de la Viña (1876-1952) (Salvador, 30-4-1907) y, por otro,

Vicente Arregui Garay (1871-1925) y Manuel Manrique de Lara (1863-1929) (Salvador, 3-5-1907). Declara Miguel Salvador que la “simpatía” que nutre por Arbós está muy relacionada con su decisión de “haber hecho figurar en el programa” las obras de los entonces “jóvenes compositores” y “compatriotas”. Es precisamente el sentimiento que le provoca la nacionalidad compartida lo que justifica, no solo el elogio, sino el espacio que dedica a una de las composiciones. Incluso, según expone, la programación de estos jóvenes debería sobreponerse a la opinión de sectores de la audiencia que o bien pudieran pensar que era preferible programar obras más conocidas o bien no valorasen en su justa medida el esfuerzo que suponía incluir estrenos de autores nacionales y noveles. Su postura es la de la defensa de la “gloria del arte patrio” (Salvador, 30-4-1907), incluso mediante eventos o acciones más bien modestos. En determinado punto, reflexiona acerca de la dificultad de conciliar la protección por parte del Estado con las iniciativas privadas:

la realidad enseña que si la mucha protección a veces no consigue resucitar artes ni crear artistas; muchas iniciativas artísticas perecen por falta de ella y que si a veces el genio se impone y triunfa contra todo obstáculo, otras, altas creaciones artísticas de todos los órdenes no pueden ver luz ni aún concebirse por pequeños obstáculos que... ¡hasta pueden valorarse en un puñado de pesetas! (Salvador, 30-4-1907).

Estas críticas transmiten su aplauso y su satisfacción ante las obras programadas y no dudan en contener la confesión de que estos compositores son “amigos”, algo que, si bien choca porque parece poner en duda su imparcialidad, seguramente se puede justificar puesto que, más que como crítico, se concibe a sí mismo como melómano entusiasta. Por ejemplo, con respecto al estreno de la “Oración y escena de los ángeles”, extractado del oratorio *San Francisco*, compuesto por Aguirre Garay durante su pensionado en Roma, destacó el éxito que tuvo entre el público, que pidió que se repitiera y reclamó que el autor saliera a saludar a la escena. Se trataba de una música “clara, sin complicación, variada de motivos y giros” y que el compositor la había “timbrado hábilmente, dándole así interés a su estructura sencilla.” (Salvador, 3-5-1907). Este no es, sin embargo, el único criterio por el que mide en sus críticas el éxito de estas obras. En particular, con respecto a la «Escena de amor» de Manrique de Lara, extraída de la ópera *Rodrigo de Vivar* (1906), admite que le había gustado mucho por el tema –la mujer y el amor–, por la expresión de emociones apropiadas y por sus cualidades puramente musicales: “la orquesta suena plena, robusta; la frase es larga, dúctil; todo aparece fluido y fácilmente” (Salvador, 3-5-1907). Su “parentesco con las cosas de Wagner”, que provocó las reticencias del público, era para él motivo de elogio. Su actitud positiva con respecto a las novedades se detecta en críticas posteriores, en las que nos encontramos tanto la recepción no problemática de determinados estrenos como valoraciones personalmente negativas que hacen entrever que Salvador, abierto, como decimos, a las novedades, no tenía problema en admitir que determinadas obras en estreno no le habían parecido merecedoras de su aplauso. Por

ejemplo, “Nuages”, de Claude Debussy (1862-1912)¹, que había sido estrenado en París en 1901, fue aplaudido por “sus sonoridades, preciosas y extrañas; una gran tranquilidad, serenidad, mejor dicho, dentro de un lirismo y de una poesía exaltados; su libertad de forma, sus armonías y concordancias modernísimas, etcétera.” Era una obra que, desde su perspectiva personal, contenía un momento al final en el que se sentía “cogido y transportado”. Sin embargo, el poema sinfónico *Finlandia*, de Jan Sibelius (1865-1957), escrito en 1899 y revisado en 1900 e incluido, también como estreno, en el mismo concierto que “Nuages”, aunque fue igualmente “aplaudido por el público”, le recordó por su orquestación a una imitación de Tchaikovsky “cuando le da por meter miedo y ponerse hueco” (Salvador, 31-3-1908). Salvador, en todo momento, abogó por una cierta moderación y equilibrio que iba a la par del rechazo a cualquier dogmatismo, a pesar de que él mismo era consciente de ser contemporáneo de una época en la que las disputas estéticas se estaban enconando entre los defensores de lo canónico y los de la innovación (Salvador, 31-3-1909). Como veremos, a partir de 1915 se verá inmerso en estos debates, y esa moderación y equilibrio darán paso a un claro partidismo estético.

También contienen estas crónicas observaciones bastante severas con respecto a la orquesta y acerca de la dirección de Arbós. Señaló la falta de estudio y ensayos previos, la necesidad de más refuerzos e incluso la exagerada gestualidad del mencionado director y la falta de empaste de la orquesta (Salvador, 19-3-1907). “La batuta de Arbós, que siempre marca por anticipado” y la poca calidad de algunos de los instrumentistas “que nos tiene siempre en vilo, como el fagot, siempre tembloroso, y el trompa, para quien no hay pasaje cómodo, y hasta el clarinete, que, siendo habilísimo, nunca acierta con la cantidad de sonido y casi siempre está alto” provocaron, según nos cuenta en otra crónica, la desazón de la orquesta (Salvador, 23-3-1907). Tres años después, aun considerando que había mejorado de forma notable en lo referente al control de la orquesta, describía el estilo personal de Arbós de forma muy minuciosa: “afanoso de la claridad hasta caer a veces en la rigidez y en cierto olvido de lo emocional, impetuoso otras, con nerviosa violencia de efectos” (Salvador, 23-3-1910). El tema de la falta de ensayos es bastante recurrente en otras crónicas. Por ejemplo, a propósito de la temporada de 1908 del Cuarteto Francés, dedica una buena parte de la crítica a esa cuestión. En ese caso, se alude al multiempleo de sus componentes, que impide llegar a interpretaciones compenetradas de todas las obras programadas (Salvador, 30-1-1909). En el caso de una sociedad artística que alcanzaba en esa temporada el séptimo aniversario de su fundación, esa dejadez, que se había manifestado en la ejecución del *Trío en fa op. 80* de Robert Schumann, le parece a Salvador inadmisibles, especialmente porque el público de este repertorio había adquirido en los últimos años una experiencia de escucha musical amplia y proporcionada por músicos de primer nivel y, por lo tanto, ya no se conformaba con ejecuciones

1. Sobre la primera recepción en la prensa de Claude Debussy, véase Cascudo (2020).

que más bien parecían lecturas a primera vista. Reforzando esta idea, al día siguiente sacó una crítica a un cuarteto rival, el Cuarteto Vela, formado por músicos más jóvenes, elogiando sus “ejecuciones esmeradísimas” y su éxito creciente entre los aficionados (Salvador, 31-1-1909).

Una de las cosas que conoció de primera mano en sus asiduas visitas a las salas de conciertos madrileñas fueron los debates que animaban la conversación en los descansos. Puesto que Miguel Salvador era miembro de las élites y estaba vinculado fuertemente al Partido Liberal, podemos entender que los comentarios que hace a este propósito reflejan intercambios de valoraciones y opiniones a los que realmente asistió. “Si yo dijera hoy lo que no siento, y no reflejara lo que oí de los aficionados que conmigo asistieron al concierto, me consideraría un hipócrita y creería haber hecho daño verdaderamente a mis amigos.” (Salvador, 30-1-1909). La atención prestada al público, en parte derivada del hecho de que se sentía conscientemente parte de él, viene a propósito, puesto que puede entenderse como el reflejo de una experiencia que, de forma inevitable, debió tener en cuenta durante los años en los que desarrolló su trabajo como gestor.

Hemos comenzado esta sección aludiendo a un concierto de Jan Kubelik cuyo programa no le mereció a Salvador demasiada buena opinión y que suscitó “las mismas discusiones de siempre”, animadas por la parte de la audiencia que valora el “acrobatismo” y la que, al contrario, “lamenta esta virtuosidad que conduce a sus poseedores al cultivo de un género inferior de música, a este género que es tan solo un pretexto para la carrera y el salto a través del instrumento que cultivan”. Su postura con respecto a este debate era clarísima:

en verdad que es lástima que quienes llegan al completo dominio del medio de expresión, no empleen su habilidad en traducir cosas de más alcance artístico, y prefieran ganar el aplauso con obras de pirotecnia musical, que nos deslumbran un momento, pero que no dejan impresión ninguna en el alma. (Salvador, 13-12-1904).

Como es evidente, esta contraposición se vincula de forma directa con criterios de programación. La evidencia, de hecho, fue explicitada por Salvador en otras crónicas. A propósito de un concierto del Cuarteto Vela, se erige en portavoz de los “buenos aficionados modernos” que “rechazan con razón” en los programas las “misceláneas de trozos cortos” que son “relleños”, puro “efectismo”, “insignificancias” meramente agradables y que no dejan “ningún rastro” (Salvador, 29-3-1908). Con todo, esta actitud en favor del público cambiará radicalmente desde su puesto de presidente de la Sociedad Nacional de Música.

En última instancia, en los escritos de Miguel Salvador detectamos una concepción política de la gestión y programación musicales. Su manera de entender y evaluar la actividad cultural de su época, tal como la abordó durante la primera década del siglo XX, estaba moldeada por la idea de progreso. A propósito de uno de los primeros conciertos de la Sociedad de Instrumentos de Viento en el Ateneo de Madrid, por ejemplo, identificaba

de forma explícita los esfuerzos realizados juntamente por profesionales y aficionados para la mejora de la cultura musical, “el porvenir del arte patrio y el ensanchamiento de los horizontes políticos” (Salvador, 30-5-1908). No obstante, como dejó en evidencia en la parte final de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ese progreso dependía directamente de factores sociales y económicos, así como de los medios disponibles para desarrollar de forma digna y adecuada la profesión musical (Salvador, 1922). El entusiasmo de melómano aficionado que le había acompañado durante sus años como crítico se deja entrever en su discurso, juntamente con la acumulación de experiencias sonoras en situaciones diversas y una sólida formación musical y musicológica. Al mismo tiempo, en ese texto, centrado en la orquesta, en su historia y presente, llamó la atención hacia cuestiones muy pragmáticas, tales como la necesidad de salas adecuadas para desarrollar el trabajo de ensayos. Reclamó la profesionalización y la especialización como las únicas vías para alcanzar resultados de calidad aceptable. Y, como conclusión, aludió a los aspectos mercantiles de ese tipo de organizaciones: el número adecuado de conciertos anuales a partir del cual una orquesta comenzaba a funcionar (Salvador, 1922, p. 55) o las partidas en las que se dividía el presupuesto de un concierto (Salvador, 1922, p. 59). Vemos, por tanto, una idea de gestión muy consolidada, ensayada desde la tribuna de *El Globo* y descrita en 1922 desde la perspectiva que dan los años y sin atender a los puntos negativos de su puesta en marcha en la Sociedad Nacional de Música. De hecho, en las siguientes páginas veremos que, si bien esos principios que Salvador recoge en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando están presentes en su hoja de ruta, su aplicación no será, ni mucho menos, desinteresada.

MIGUEL SALVADOR, GESTOR DE LA MÚSICA

La Sociedad Nacional de Música arrancó en el año 1915 para dar respuesta a las quejas de los compositores e intérpretes españoles (abanderados por Rogelio del Villar), quienes reclamaban, ya desde 1911, un espacio en el que poder dar a conocer sus obras y demostrar sus capacidades musicales (Villar, 1911). Bajo esta premisa, la organización nació con un afán integrador y para dar cabida a todas las propuestas musicales del país, pero las circunstancias históricas pronto desvirtuaron sus objetivos iniciales (Ferreiro, 2019). Su creación estaba prevista para 1914, pero la incertidumbre provocada por el estallido de la Gran Guerra paralizó el proyecto hasta 1915. Este retraso, impuesto por las circunstancias históricas, favoreció un cambio lógico en la perspectiva de los actores implicados, que comenzaron a tamizar ciertas influencias culturales que, como la alemana, empezaron a perder la aceptación social y cultural de la que gozaban hasta el inicio de la guerra. A este respecto, Madrid vivía en aquellos años el último gran pico de la recepción wagneriana (Ortiz de Urbina, 2003), y es por ello que, a pesar de las nuevas reservas sociales, existía en la capital un grupo de compositores, destacando a Conrado del Campo, partidarios de explorar musicalmente

el modelo germanista y de implementarlo en su práctica compositiva sin perder de vista la modernidad musical.

Por otro lado, como avanzamos en la introducción, la guerra provocó también que los compositores españoles afincados en París, como Manuel de Falla o Joaquín Turina, tuvieran que regresar a Madrid. En su retorno trajeron consigo una propuesta estética de influencia francesa definida, no solo por las enseñanzas que habían recibido en la capital del país vecino, sino también por los discursos propagandísticos de los hispanistas galos, como Henri Collet (Llano, 2013). Por supuesto, estos músicos retornados se unieron al proyecto de la Sociedad Nacional de Música, hasta el punto de que pronto lograron inclinar la balanza del debate estético hacia sus propios intereses, poniendo sobre la mesa todos los ingredientes necesarios para un choque estético. En buena lógica, esta realidad hizo que la finalidad inicial de la institución cambiara radicalmente y que, en lugar de ser un espacio para todos, se convirtiera en una suerte de club elitista al que poco o nada le preocuparon los intereses, no solo de sus propios socios, sino tampoco los del conjunto de la sociedad española (Ferreiro, 2019).

En este proceso de cambio ideológico tuvo mucho que ver Miguel Salvador y el modelo de gestión cultural que había ensayado desde la tribuna de *El Globo*. Su vinculación con la futura organización data ya de 1912, cuando acude a las conferencias celebradas en el Ateneo de Madrid, en las que Rogelio del Villar volvió a reivindicar la necesidad de formar de una vez por todas esta institución². Años más tarde, y tras varias conversaciones informales en casa de Carlos Bosch –primer secretario de la Nacional– (Bosch, 1942: 77), se celebró en la Casa Navas de Madrid la primera reunión oficial en torno a su creación, en la que se presentó un primer borrador del programa artístico. En ella estuvo presente Miguel Salvador, quien destacó el tono cordial del encuentro y el “deseo de encontrar un tipo de institución en el que cupiera la realización de los ideales que van tan lejanos hoy en los músicos españoles y los que por la música española se interesan”; aunque, al mismo tiempo, criticaba que ninguno de los asistentes había sido informado de lo que allí se iba tratar, lo que imposibilitaba la preparación previa de una opinión sólida sobre la propuesta (Salvador, 1914, p. 11). Por supuesto, este artículo revela ya una clara intención de implicarse personalmente en el proyecto y de defender sus propias ideas. De hecho, Carlos Bosch, en sus memorias, cuenta cómo Salvador, en una reunión posterior, acabó casi autoproclamándose presidente aludiendo a su influencia familiar:

Hubo alguien que propuso al conde de Peñalver para la presidencia, diciendo lo mucho que se interesaba en los cargos a él confiados, y a los que era muy dado el ex alcalde de Madrid. Se propuso a [El Duque de] Medinaceli, y Miguel Salvador, algo impaciente, o más bien impacientado, protestó de que se pusiera ese empeño en buscar presidentes aristócratas y no verdaderos entusiastas. “Yo mismo –dijo como quien no quiere la cosa– tengo por mi padre la influencia necesaria. Hay que buscar per-

2. (1-1-1912). Varias conferencias de arte. *La Época*, p. 3.

sonas interesadas y muy compenetradas con los músicos”. [...] Conrado del Campo se opuso a ello, calificándola de pretensión intolerable; pero la intriga o la osadía vencieron, y tuvimos a Miguel Salvador por nuestro flamante presidente. (Bosch, 1941, pp. 78-79).

El relato de Bosch debe ser tratado con cautela, pues su tono revela un enfrentamiento personal evidente e imparcial, tal vez motivado por su vinculación familiar con el Partido Conservador, mientras que Salvador y su familia estaban desde hacía décadas relacionados con el Partido Liberal. Sin embargo, suscita tres reflexiones que se relacionan con nuestro argumento. En primer lugar, existía un interés real por parte de Miguel Salvador en que la presidencia estuviera ocupada por un verdadero gestor musical, con experiencia e influencias sociales, y no por un aristócrata de postín. En segundo lugar, no obstante, el hecho de que se postulase él mismo –cierto es que con experiencia real y con verdadera influencia– nos lleva a pensar que sus intereses iban mucho más allá de un pretendido futuro buen funcionamiento de la institución. Finalmente, que Conrado del Campo se opusiera –y teniendo en cuenta que Manuel de Falla ya estaba en España y había empezado a defender sus intereses estéticos e ideológicos (Cascudo, 2017)– refuerza la idea de que Salvador ya había tomado partido y que, de alguna manera, pretendía utilizar la presidencia para favorecer esa cara de la modernidad musical española vinculada a la música francesa. Así, Salvador acabó convirtiéndose en el primer y único presidente de la Nacional y, si bien en el Comité Artístico estaban presentes las dos ramas estéticas (incluido Conrado del Campo), su núcleo duro estuvo formado por dos nombres clave: Adolfo Salazar y Manuel de Falla (Ferreiro, 2015). De hecho, el triunvirato Salvador-Falla-Salazar marcó la corriente estética imperante en la Sociedad Nacional de Música, pues impregnaron a la institución de unos ideales estéticos muy concretos que, por regla general, tenían prioridad sobre los demás.

Una de las primeras plasmaciones del ideario crítico de Salvador sobre la programación musical que podemos observar en los conciertos de la Nacional es la “buena combinación”, a la que él aludía en sus reseñas, entre el canon clásico y los autores más recientes; algo que, como él mismo decía, perseguía un equilibrio entre la “solidez consagrada” y el “interés por lo nuevo”. Un buen ejemplo de ello lo encontramos ya en el concierto inaugural de la organización, en cuyo programa se dejó también un espacio para los autores e intérpretes españoles del momento.

Sin embargo, la nómina de músicos españoles que se apreciaba en el concierto inaugural no es, ni mucho menos, casual: Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina están ligados al bando estético afrancesado, y a ellos debemos sumar al propio Miguel Salvador –como intérprete junto a Falla y Turina del concierto de Bach–, y a los músicos de la Orquesta Filarmonica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas y gestionada por el propio Salvador. Evidentemente, el concierto inaugural –teniendo en cuenta que partimos de un estudio previo exhaustivo– es un indicador primigenio de lo que estaba por llegar y, aunque la Sociedad Nacional de Música dio

Programa	Músicos
PRIMERA PARTE — <i>Quinteto en sol menor, para piano e instrumentos de cuerda</i> (primera vez en España). Joaquín Turina. • Fuga lenta • Animado • Andante-Scherzo • Final SEGUNDA PARTE — <i>Impromptu de la codorniz</i>. Enrique Granados. — <i>Paisaje</i>. Enrique Granados. — <i>Impromptu</i>. Enrique Granados. — <i>Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos</i> (poesía de Gregorio Martínez Sierra, primera vez en España). Manuel de Falla. — <i>Siete canciones populares españolas</i>. Manuel de Falla. • Seguidilla murciana • El paño moruno • Asturiana • Jota • Nana • Canción • Polo TERCERA PARTE — <i>Concierto en do, para tres pianos y pequeña orquesta</i> (primera vez en España). J. S. Bach.	QUINTETO DE PIANO — Piano: Joaquín Turina — Primer violín: Abelardo Corvino — Segundo violín: Moisés Aranda — Viola: Enrique Alcoba — Violonchelo: Domingo Taltavull SOLISTA DE PIANO — Francisco Fuster CANCIONES — Voz: Josefina Revillo — Piano: Manuel de Falla CONCIERTO DE BACH — Director: Bartolomé Pérez Casas — Solistas de piano: Joaquín Turina, Manuel de Falla y Miguel Salvador — Violines: Abelardo Corvino, Fermín Fernández Ortiz, Odón González, Augusto Ripollés, Moisés Aranda, Joaquín Grandal y Juan Valdés — Violas: Conrado del Campo, Enrique Alcoba, Julio Soto y Luis Villa — Violonchelo: Domingo Taltavull — Contrabajo: Sebastián Ruiz Prado

Tabla 1. Concierto inaugural de la Sociedad Nacional de Música. Madrid, Hotel Ritz, 8 de febrero de 1915. Fuente: programa de mano conservado en Granada, Archivo Manuel de Falla, Signatura FN1915.

cabida (sobre todo en sus tres primeras temporadas) a un amplio espectro del panorama musical español, la tendencia estética se fue dirigiendo paulatinamente, y cada vez con menos pudor, hacia la línea marcada por Falla (Ferreiro, 2015). Para Salvador se trataba, por supuesto, de continuar con la idea de fomentar el “arte nacional” que tanto había defendido en sus críticas de *El Globo*, pero esta defensa de lo propio ya no era global y, además, no se basaba únicamente en criterios artísticos –sin que queramos restarle, solo faltaba, ni un ápice de calidad a la obra de Granados, Turina y Falla–.

Lo anterior se relaciona también con el concepto de “música nueva”, pero entendido, a través del tamiz de la Sociedad Nacional de Música, como la promoción de las obras de un determinado perfil de compositores, interpretando así la modernidad desde una perspectiva sesgada y muy reduccionista. En efecto, si bien en sus críticas Salvador defendía la idea de estar alerta y fomentar un interés generalizado hacia la música nueva –con independencia de que los autores permanezcan o no–, ahora, en su ejercicio de gestión musical se observa una clara tendencia estética destinada a consolidar un nuevo canon musical. Basta una ojeada a los gráficos de los diez compositores más programados por la Sociedad Nacional de Música para vislumbrar esta realidad³. A nivel internacional, la abultada presencia de Debussy, Franck y Ravel revela la predilección por el bando francés, a quienes se unen, cómo no, Granados, Albéniz y Falla en el plano nacional. La presencia de Villar y Del Campo es menor que la de los demás, y responde más a su vinculación institucional con la Nacional que a una reivindicación estética. Lo mismo ocurre con Manén, Larregla y Esplá, los cuales, si bien

3. Invitamos al lector interesado en profundizar en la programación de la Sociedad Nacional de Música a consultar la monografía de David Ferreiro (2015).

no presentan una inclinación estética tan definida y consolidada como la de los demás, se suelen decantar hacia la vía simbolista de Falla. Por supuesto, vemos representantes del canon internacional más consolidado (Mozart y Chopin), pero también del nacional, con la figura de Antonio Soler, muy admirado por Manuel de Falla (García Gutiérrez, 2017).

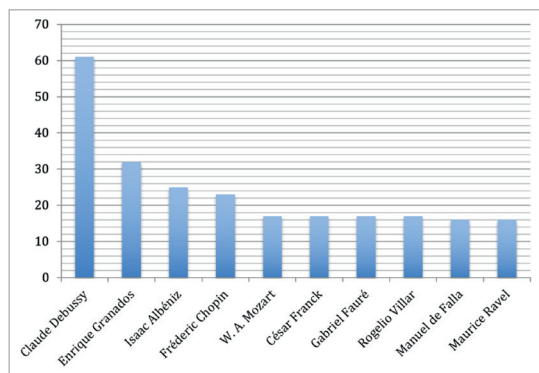


Gráfico 1. Los 10 compositores más programados por la Sociedad Nacional de Música a lo largo de sus 82 conciertos (1915-1922). Fuente: Ferreiro, 2015.

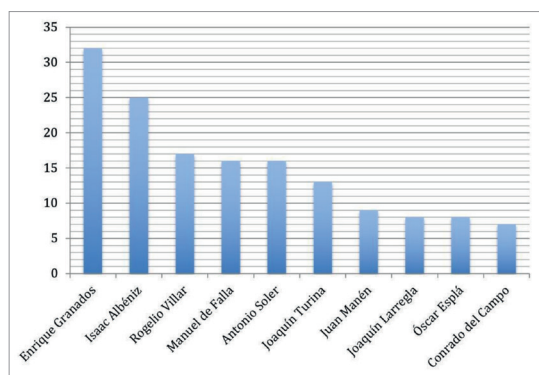


Gráfico 2. Los 10 compositores españoles más programados por la Sociedad Nacional de Música a lo largo de sus 82 conciertos (1915-1922). Fuente: Ferreiro, 2015.

Por supuesto, el esfuerzo de la Sociedad Nacional de Música por presentar obras nuevas de compositores españoles es evidente, y sería injusto por nuestra parte negarlo. Por tanto, en este punto, el modelo de gestión de Miguel Salvador es del todo continuista con las ideas que expresaba en sus críticas musicales, incluso reivindicando la idea de que debía programarse este tipo de música independientemente de los gustos del público, al que, reiteramos, es necesario educar. Sin embargo, nuevamente vemos aquí el mismo tono de imparcialidad que se observaba en *El Globo* –estos compositores son “amigos”, confesaba– solo que ahora, en lugar de justificarse en su

perfil de melómano entusiasta, se apoya en un intento del todo intencionado por defender los intereses estéticos del grupo de músicos vinculado con la estética musical francesa.

En consecuencia, en la programación de la Nacional podemos ver un evidente interés por intervenir los hábitos del público, algo que entronca también con el contenido de los escritos periodísticos de nuestro protagonista. Sin embargo, como su labor se limitaba ahora a la gestión cultural, la pluma crítica y propagandista quedó en manos de su principal acólito: Adolfo Salazar. En 1917, Salazar ocuparía el cargo de vicesecretario de la Sociedad Nacional de Música, un puesto creado expresamente para él⁴, aunque se haría cargo de la secretaría en 1918, tras la dimisión de un Carlos Bosch ya totalmente anulado en el plano de la gestión cultural⁵. Pero, en verdad, Salazar había manejado la sociedad prácticamente desde el principio, pues, tal y como cuenta Carlos Bosch con resentimiento, “[...] Salvador no hacía nada sin contar con él, hasta tal punto que yo mismo hube de protestar una vez por lo que juzgué como una intromisión que ni personal ni reglamentariamente habíamos de tolerar. [...]” (Bosch, 1942, p. 81). Como vemos, las tensiones internas eran tan lógicas como evidentes, aunque los motivos no solo eran artísticos, sino también ideológicos.

Salvador puso en manos de Salazar la redacción de la inmensa mayoría de las notas al programa de los conciertos, todas ellas auténticos ejercicios de adoctrinamiento estético. Al respecto, es muy llamativo el contraste que se observa en torno a la obra de Manuel Manrique de Lara, un compositor al que Salvador, durante sus años en *El Globo*, había alabado sin cortapisas, hasta el punto de ver en él a un autor novedoso y vinculado, recordemos, a las “cosas de Wagner” que tan bien le parecieron. Sin embargo, esta perspectiva cambia radicalmente en el seno de la Nacional, hasta el punto de que Manrique de Lara aparece definido como un compositor retardatario en comparación, cómo no, con Manuel de Falla, el adalid de una mal entendida modernidad musical. Al respecto, el contraste que realiza Salazar no deja lugar a dudas: sobre la *Sinfonía en Re menor* de Manrique de Lara opina que adolece de “una decadencia espiritual, o una regresión a un estado de sensibilidad menos refinado que el de Wagner”, mientras que *El amor brujo* de Falla “adopta una técnica y un modo de expresión novísimos, a cuyos solos primeros avances empezamos a acostumbrarnos”⁶; y todo ello, por supuesto, con el beneplácito del presidente Miguel Salvador.

El rechazo a la música de Manrique de Lara –y, por extensión, a la corriente estética que representa– no se apoya aquí en motivos musicales fundamentados o en sus gustos musicales abierta y legítimamente reco-

4. Tal como se recoge en los ejemplares conservados del Reglamento, este fue modificado el 19 de junio de 1917 para, presumiblemente, crear el nuevo cargo de vicesecretario.

5. (29-10-1918). Gacetilla musical. Junta directiva. *El Sol*, p. 3.

6. Notas al programa del concierto de la Sociedad Nacional de Música celebrado el 29 de noviembre de 1916 en el Hotel Ritz de Madrid. Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fondo Bartolomé Pérez Casas, signatura M-3383.

nocidos (recordemos las comparativas que Salvador había hecho en 1908 entre Debussy y Sibelius). Al contrario, ahora se apreciaba un intento claro y evidente de contravenir el desarrollo en España de una corriente musical vinculada con una estética germanista tardo-romántica y post-wagneriana, independientemente de la modernidad que encierre, tal y como quedó demostrado con los gráficos relativos a la programación.

Por supuesto, el trato de favor era también evidente, y así queda reflejado en la siguiente carta entre Salvador y Falla, que confirma todo lo que acabamos de comentar:

[...] tu optimismo para la Nacional es superior al mío, aunque yo no desespero; pero las ayudas siguen siendo pocas y el dinero muy menguado: Wanda [Landowska] dio su segundo concierto con su maravillosa conciencia de artista grande: fue una historia del vals como no puede pedirse más. [...] Mañana va el primer concierto histórico: Conrado está bien (a secas) pero no se presta mucho a ciertas cosas, y el quinteto de [Gabriel] Pierné me costará un esfuerzillo colocarlo, pero como sé que es preciso para tus planes que se ejecute se hará, te lo prometo.

Llevamos tres conciertos clásicos y sin nada español, pues no se encuentran cosas españolas; yo quería hacer ahora uno muy moderno, por ejemplo: sonata de [ilegible] y la de [Vincenzo] Tommassini de v[iolín] y p[iano] y en medio los tres trozos de clarinete de Stravinski, un dúo de [Francis] Poulenc (cl[arinete] y fl[auta]) y algún trozo explosivo! (rapsodia de clarinete de Debussy), pero para esto me gustaría tu presencia: en ese caso haríamos al menos algo de aquel concierto en que tú tomaste parte la última vez (Ravel, etc.). [...]7.

Pero la carta anterior, más allá de su confirmar su compromiso por defender los planes personales de Manuel de Falla (y las protestas de Conrado del Campo), revela dos cuestiones adicionales que entroncan con su planteamiento en las críticas de *El Globo*. La primera de ellas es la falta de alicientes novedosos, que para él devenía en una pérdida de interés por parte del público, y por eso su empeño en ofrecer un programa “muy moderno”, algo “explosivo”. Sin embargo, el argumento que él emplea para justificar el desinterés del público y, por tanto, el declive de la Sociedad Nacional de Música en el año 1921 se nos antoja completamente trasnochado. En realidad, fue precisamente la exageración vanguardista lo que hizo que el público perdiera todo su interés en la programación de la organización, pues su gusto por las vanguardias era escaso, quedando estas reducidas a un círculo de entendidos. Así lo dejó por escrito Carlos Bosch, quien aludía también a las intrigas personales y a los partidismos nocivos (Bosch, 1941, p. 82), y así se ha confirmado a través de un estudio exhaustivo de las críticas de los conciertos que se publicaron en la prensa (Ferreiro, 2015).

La segunda cuestión que revela la misiva de Salvador a Falla es, por supuesto, la falta de apoyo económico, que, en realidad, no es más que una

7. Carta de Miguel Salvador a Manuel de Falla fechada el 2 de enero de 1921. Granada, Archivo Manuel de Falla, signatura 7576/1-021.

consecuencia del desinterés que generaba en el público la programación de la Nacional. En efecto, igual que ocurría con sus escritos sobre la Orquesta Sinfónica de Madrid, Miguel Salvador también se quejaba ahora, desde la presidencia de la Sociedad Nacional de Música, de la falta de medios económicos para la programación de los conciertos, algo que desembocaba en la imposibilidad de oír su ansiada música nueva (la pescadilla que se muerde la cola): «¿Cómo hacer planes sin dinero? [...] ¿Qué *cachés* podemos ofrecer [...] a nadie? Tienen que tocar los que vengan, pero “por amor al arte” [...]», se lamentaba nuestro protagonista en otra carta a Manuel de Falla⁸. Por supuesto, esto no es más que una consecuencia directa de su modelo de gestión: “[...] languidece la Sociedad Nacional de Música, y no es el sectarismo el que menos daño la ha hecho: no deja de dar señales de vitalidad el fomento musical” (Castell, 3-1-1922, p. 6), decía la prensa en 1922. Como vemos, desde su cargo de presidente de la Sociedad Nacional de Música, Salvador aplicó los mismos principios que había defendido como crítico en *El Globo*, pero olvidó por completo la atención al público, quizás porque ahora, desde su posición de gestor cultural, ya no se sentía parte de él, sino de una élite de elegidos y defensores de una propuesta estética concreta. En definitiva, su labor en la Sociedad Nacional de Música –con sus luces, por supuesto (Ferreiro, 2015)– revela una clara agenda de política cultural del todo ideologizada.

CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores hemos demostrado que los postulados que Miguel Salvador Carreras defendió a través de la crítica musical en su primera etapa profesional fueron implementados prácticamente en su totalidad en el ejercicio de sus funciones como presidente de la Sociedad Nacional de Música. Fue un agente determinante para el desarrollo de una vertiente muy concreta de la música española a lo largo del primer tercio del siglo XX, que ha derivado en un discurso historiográfico incompleto del período. Evidentemente la responsabilidad no es solamente suya, pero su influencia social, política y cultural jugó un papel del todo trascendental. No obstante, ese discurso se basó en una experiencia de escucha musical continuada en el tiempo y muy amplia, que había comenzado con sus críticas en *El Globo* y se fue extrapolando y adaptando a sus actividades posteriores de gestión cultural. Sin embargo, también hemos demostrado que, al contrario de lo que se percibe en sus textos de *El Globo*, todos ellos integradores y defensores de la música española por igual y en todas sus manifestaciones, la Sociedad Nacional de Música desarrolló una agenda específica, en favor de un modelo estético concreto y bien definido.

Dentro de este contexto, por un lado, la Sociedad Nacional de Música pudo tener un papel crucial para el desarrollo musical que se estaba pro-

8. Carta de Miguel Salvador a Manuel de Falla fechada el 8 de agosto de 1921. Granada, Archivo Manuel de Falla, signatura 7576/1-027.

duciendo en la década de 1910, ya que nació como la herramienta con la que contaron los compositores españoles para dar a conocer sus obras. Fue un espacio en el que los intérpretes del país –y otros muchos extranjeros– pudieron exhibir sus destrezas musicales. Por otro lado, esta organización también reflejó las tensiones y ansiedades de esos compositores e intérpretes, que no siempre estuvieron de acuerdo en cuál era la línea ideológica y estética que era conveniente seguir. Miguel Salvador quizá hubiera podido haber canalizado esas tensiones, aplicando su modelo de gestión de forma integradora, pero en lugar de ello tomó partido, simbólicamente y desde una posición de poder, a favor del bando aliadófilo y de una de las facciones de la batalla estética del período.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Castell, Á. M. (3-1-1922). Los acontecimientos musicales en 1921. *ABC*, p. 6.
- Salvador, M. (13-12-1904). De música: Jan Kubelik. *El Globo*, p. 1.
- (2-2-1905). De música: Cuarteto Francés y Teatro Real. El Trovador. *El Globo*, p. 2.
- (19-3-1907). De música: La Orquesta Sinfónica. - La condesa Elena Morzstyn. - Tournée del Cuarteto Francés. - El arriendo Del Real. *El Globo*, p. 1.
- (23-3-1907). De música: Segundo concierto de la Orquesta Sinfónica. *El Globo*, p. 2.
- (30-4-1907). Octavo concierto de la Orquesta Sinfónica en el Real. *El Globo*, p. 2.
- (3-5-1907). De música: Noveno concierto de la Orquesta Sinfónica en el Real. *El Globo*, p. 1.
- (18-2-1908). Cuarteto Francés. *El Globo*, p. 1.
- (29-3-1908). Cuarteto Vela, y López Chavarri en el Ateneo. *El Globo*, p.1.
- (31-3-1908). La orquesta sinfónica. *El Globo*, p. 1.
- (30-5-1908). De música. Concierto de la Sociedad de Instrumentos de Viento en el Ateneo. *El Globo*, p. 1.
- (30-1-1909). De música: El Cuarteto Francés en el Español. La función de la Asociación de la Prensa en el Real. *El Globo*, p. 1.
- (31-1-1909). De música: Tercer concierto del cuarteto «Vela» en Lara. *El Globo*, p. 1.
- (31-3-1909). De música: Segundo concierto de la Orquesta Sinfónica en el Real. *El Globo*, p. 1-2.
- (23-3-1910). Primer concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Real. *El Globo*, p. 2.
- (1-1-1912). Varias conferencias de arte. *La Época*, p. 3.
- (29-10-1918). Gacetilla musical. Junta directiva. *El Sol*, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballesteros Egea, M. (2010). *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Bosch, C. *Mnéme* (1942). *Anales de música y de sensibilidad*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Cascudo, T. (2012). Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de El Globo (1904-1913). En T. Cascudo y M. Palacios (Eds.), *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)* (pp. 1-54). Sevilla, España: Doble J.
- (2017). Manuel de Falla at War. On Race, Sound and New Music». *Nineteenth-Century Music Criticism*. En T. Cascudo (Ed.), *Nineteenth Century Music Criticism* (pp. 355-376). Turnhout, Bélgica: Brepols.
- (2018). *Petrouchka* dans la presse madrilène: La musique d'Igor Stravinsky comme limite du nouveau entre 1916 et 1960. En J. Ballester y G. Gan Quesada (Ed.), *Music criticism 1900-1950* (pp. 217-243). Turnhout, Bélgica: Brepols.
- (2020). La première réception de la «musique moderne» à Madrid : le cas du *Quatuor en sol mineur op. 10* de Claude Debussy en 1905 et 1906. En T. Picard (Ed.), *La critique musicale au XXe siècle* (pp. 965-972). Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.
- Ferreiro Carballo, D. (2015): *La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): historia, repertorio y recepción*. (Trabajo de fin de máster). Universidad Complutense de Madrid.
- (2019): «La Sociedad Nacional de Música (1915-1922): el viraje ideológico de una institución pensada para todos». En C. Queipo y M. Palacios (eds.), *El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa* (pp. 311-334). Logroño, España: Calanda Ediciones.
- Fuentes Codera, M. (2014). *España en la primera Guerra Mundial* Madrid: Akal.
- García Gutiérrez, E. V. (2017): “La historia como alternativa a la voz del pueblo: Scarlatti antes del neo-scarlattismo”. En E. Torres Clemente, F. J. Giménez Rodríguez, C. Aguilar Hernández, D. González Mesa (coords.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX* (pp. 831-854). Madrid, España: Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Llano, S. (2013). *Whose Spain? Negotiating «Spanish Music» in Paris, 1908-1929*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Navarra Ordoño, A. (2014). 1914. *Aliadófilos y germanófilos en la cultura española*. Barcelona: Cátedra.

- Ortiz de Urbina Sobrino, P. (2003). *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Salvador, M. (1914). “Una reunión importante”. *Revista Musical Hispano-americana*, 2, p. 11.
- Salvador, M. (1922). *La Orquesta en Madrid (1921): discurso leído en el acto de recepción por Miguel Salvador y Carreras, el día 15 de enero de 1922*. Madrid, España: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Villar, R. (1911): “Sociedad Nacional de Música”. *Revista musical*, 8, pp. 194-195.