

BRUNO BORRALHINHO

PODER Y MÚSICA CLÁSICA
EN EL PORTUGAL DEL SIGLO XX



“Entre todas las bellas artes, la música es la que ejerce la mayor influencia sobre las pasiones, y es la que el legislador debería alentar más. Una composición musical, creada por una mano maestra, hace un llamamiento infalible a los sentimientos y ejerce una influencia mucho mayor que un buen trabajo en la moral, que convence nuestra razón sin afectar nuestros hábitos.”

Napoleón Bonaparte

Índice

Introducción	13
Sobre la relación entre el poder y la música	21
Capítulo 1: Antecedentes: Monarquía (hasta 1910)	27
1.1 La música en los orígenes del reino de Portugal.....	27
1.2 La polifonía	29
1.3 Floración, declive e <i>italianización</i>	33
1.4 La importancia del mecenazgo y de la iniciativa privada	37
1.5 El siglo XIX	39
1.6 El ultimátum británico y la corriente nacionalista.....	47
1.7 La última década de la Monarquía (1900-1910).....	49
1.8 Un caso de estudio: João Arroyo, político y compositor	53
1.9 Protestas, crisis y regicidio.....	56
1.10 Conclusión o <i>preludio</i>	59
Capítulo 2: Primera República (1910-1926).....	63
2.1 Contexto histórico-político	63
2.1.1 República: valores, ideales y corrientes culturales.....	71
2.2 Corrientes y tendencias políticas y musicales.....	75

2.2.1	¿Nacionalismo, patriotismo o <i>portuguesismo</i> ?	78
2.2.2	El Integralismo Lusitano y el Renascimento Musical	83
2.2.3	Wagnerofilia	88
2.3	Agentes musicales	92
2.3.1	El poder republicano y el Teatro de São Carlos	95
2.3.2	El Teatro de São Carlos y la mutación de paradigmas	99
2.3.2.1	De la ópera a la música de concierto	99
2.3.2.2	Del teatro de corte a los conciertos públicos	105
2.3.2.3	Coliseu dos Recreios: la alternativa republicana	109
2.3.3	Museo instrumental: ¿proyecto o quimera?	113
2.3.4	Orpheon Portuense: un ejemplo (único) de autonomía y supervivencia	119
2.4	Educación	121
2.4.1	Educación: una prioridad del ideal republicano	121
2.4.2	Música: autonomía y exclusividad	123
2.4.3	El Conservatório Nacional: de centralizador a motor de la descentralización	128
2.4.4	El canto coral y la República	132
2.4.5	El Conservatório de Música do Porto y su relación con el(los) poder(es)	136
Capítulo 3: Dictadura (1926-1974)		145
3.1	Contexto histórico-político	145
3.1.1	Sobre los orígenes del autoritarismo	145
3.1.2	La Dictadura Militar y la ascensión del salazarismo (1926-1933)	150
3.1.3	Estado Novo (1933-1974)	154
3.1.3.1	Ideologías	154
3.1.3.2	Estructuras y organizaciones	160
3.1.3.3	Consolidación y auge (1933-1945)	168
3.1.3.4	Primera crisis, reacción y normalización (1945-1958)	172
3.1.3.5	Humberto Delgado y declive (1958-1968)	175
3.1.3.6	Marcelismo: el último suspiro (1968-1974)	179
3.2	La cultura en el Estado Novo (1933-1974)	182

3.2.1	La «cultura» salazarista y sus instrumentos políticos.....	182
3.2.2	La <i>política del espírito</i>	186
3.2.2.1	Secretariado da Propaganda Nacional	186
3.2.2.2	António Ferro	190
3.2.2.3	Emissora Nacional	193
3.2.2.4	El «Mundo Português» en 1940	195
3.2.3	La estructura orgánica del Estado Novo para las artes	198
3.3	Educación	208
3.3.1	Conservatório Nacional.....	208
3.3.1.1	La reforma de 1930.....	209
3.3.1.2	Proyectos de reforma en 1936/1937, 1946 y 1966.....	215
3.3.1.3	El régimen de experiencia pedagógica (1971-1974).....	221
3.3.2	Conservatório de Música do Porto.....	228
3.3.3	Otras escuelas de música	231
3.3.4	Canto coral	242
3.3.4.1	La instrumentalización del canto coral.....	242
3.3.4.2	Evolución legislativa del canto coral en la educación universal	244
3.3.4.3	El canto coral en la Mocidade Portuguesa	251
3.4	Agentes musicales.....	253
3.4.1	La música clásica en la Emissora Nacional	258
3.4.1.1	Orquesta/s.....	261
3.4.2	Teatro Nacional de São Carlos.....	265
3.4.2.1	Modelos de gestión	265
3.4.2.2	El «salón de visitas» del régimen salazarista	271
3.4.2.3	Actividad artística y repertorio.....	276
3.4.3	Teatro da Trindade	280
3.4.3.2	Companhia Portuguesa de Ópera.....	284
3.4.3.3	Trindade <i>vs.</i> São Carlos.....	287
3.4.4	Creación musical: compositores y corrientes	290
3.4.4.1	Estar a favor, en contra o simplemente estar.....	290
3.4.4.2	Rui Coelho e Ivo Cruz: ¿los <i>maestros</i> del régimen?.....	298

3.4.4.3 Fernando Lopes-Graça: el opositorista.....	302
3.4.4.4 Estilos y tendencias: en busca de un nacionalismo musical	306
3.4.5 Fundação Calouste Gulbenkian	316
3.4.5.1 Creación y misión.....	316
3.4.5.2 «Un Estado dentro de un Estado»	322
3.4.5.3 Serviço de Música	326
3.4.5.4 Pros y contras	330
3.4.6 Otros agentes musicales.....	333
3.4.6.1 El Estado Novo y la iniciativa privada.....	333
3.4.6.2 Descentralización.....	339
3.4.6.3 Sindicato Nacional dos Músicos	343

Capítulo 4: Epílogo: La Democracia: desde 1974

hasta finales del siglo XX.....	347
4.1 Breve marco histórico y político	347
4.2 La cultura en las estructuras gubernamentales	350
4.3 Políticas culturales: ideología o estrategia?	353
4.4 El sector musical.....	360
4.4.1 Apoyos y subsidios del poder central y local: algunos datos cuantitativos.....	361
4.4.2 Las orquestas profesionales	364
4.4.3 El régimen democrático y el TNSC.....	369
4.4.4 Otros agentes musicales.....	372
4.5 La Educación (musical).....	375
Conclusiones.....	381
Bibliografía.....	391
Biografía.....	415

Introducción

El tema de la investigación¹ surge por el enlace natural del autor a la música clásica y a la cultura en general, áreas en las que desarrolla su vida profesional, y por su gran interés personal hacia ámbitos temáticos como la Historia y la Política.

En primer lugar, es oportuno definir los términos *música clásica* y *poder* –tradicionalmente plurales e incluso contradictorios en su clasificación terminológica– según su aplicación en esta investigación. Según el Diccionario de la Lengua Española (1992), el término *clásica*, encastrado en el contexto musical, define la música «de tradición culta» mientras que The Oxford English Dictionary (Simpson & Weiner, 1989) le asocia a la música «seria o convencional» o, por otro lado, al «período de c. 1750-1800». La habitual controversia reside justamente en

¹ La presente publicación está basada en la tesis doctoral depositada y defendida por el autor en 2020 en el Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid.

esta dualidad de interpretaciones. En el ámbito literario científico y técnico en Portugal, por ejemplo, se prefiere la aplicación del término *música clásica* exclusivamente para la música del período histórico conocido como clasicismo y se aplica el término *música erudita* a la música que en los países hispanohablantes se vulgarizó como *clásica*. Ambas opciones son legítimas y posibles². Esta investigación asume claramente la tradición hispanohablante por el término *música clásica* como identificador de la música vocal o instrumental culta y secular. Bourdieu (1982: 36-38) situó la música clásica, tal y como las bellas artes y la literatura, en la categoría del «gusto legítimo» asociado a la «clase dominante» o la «burguesía», y basado en el «hábito de la distinción», en contraste con los gustos «mediano» y «popular» asociados respectivamente a la «pequeña burguesía» –que prefiere un musical a la ópera– y a las «clases populares o bajas» –que suelen apreciar la *chanson* o la música pop. Esta clasificación no se aplica seguramente a la realidad como un valor absoluto y más bien refleja un marco histórico-tradicional, pero acaba por encajar en la denominación del ámbito en el cual, por ejemplo, la Dictadura en Portugal incluyó durante varios años la jurisdicción de la música clásica en sus estructuras gubernamentales: la Alta Cultura.

Con relación a la terminología de *poder* y teniendo en cuenta su multiplicidad de definiciones, dimensiones y contextualizaciones, es adecuado detallar que esta investigación se refiere al

² Silva (2010a: 854) señaló que «las denominaciones *música erudita*, *música culta*, *música seria* o *música clásica* se usan comúnmente para delimitar una categoría estética, histórica y social en oposición a la música popular o la música ligera», pero que «no designan realidades herméticas, y los cruces de repertorios y prácticas son frecuentes».

poder personalizado en las fuerzas políticas que gobernaron o gobiernan las instituciones estatales o municipales en Portugal. El Diccionario de la Lengua Española (1992) prevé esa dimensión del término *poder* como «gobierno de un país», «suprema potestad rectora y coactiva del Estado», o «conjunto de las autoridades que gobiernan un Estado», mientras que The Oxford English Dictionary (Simpson & Weiner, 1989) incluye también en su definición de *poder* la dimensión de «ascendencia» y «control (el partido en el poder)». Foucault (1980: 88) definió *poder* como «ese poder concreto que ejerce cada individuo y cuya cesión parcial o total permite que se establezca el poder político o la soberanía» y –en una dimensión particularmente interesante para esta investigación– percibió que «existen relaciones de poder principales que impregnan, caracterizan y constituyen el cuerpo social» pero que esas relaciones «no pueden establecerse, consolidarse ni implementarse sin la producción, acumulación, circulación y funcionamiento de un discurso» (*Ibid.*: 93).

El siglo XX ha registrado muy distintos tipos de poder en la historia de Portugal y, consecuentemente, muy distintos tipos de discurso: hasta el año 1910 se vivieron los últimos años de la Monarquía, un régimen político que comenzó en 1143. A la implantación de la República, en 1910, le siguieron dieciséis años de inestabilidad política y gubernativa que culminaron con un golpe militar en 1926. Este golpe logró colocar el país bajo el mando de un sistema dictatorial que duraría cuarenta y ocho años. En 1974, la famosa Revolución de los Claveles originó el derrumbe de la Dictadura y Portugal volvió a vivir en el sistema democrático que persiste hasta el presente. Estos cambios polí-

ticos y de paradigma de poder han significado inevitables consecuencias en los más variados estratos de la sociedad portuguesa y el mundo de la música clásica no ha sido ajeno a esos cambios. Por todo esto, este texto propone una investigación sobre la relación de estos polos temáticos en sus diferentes formas y estados a lo largo del siglo XX.

El extenso contexto temporal no concede ni tampoco permite un carácter exhaustivo en el acercamiento a las relaciones entre el sector musical y sus actores con el entorno político. Sin embargo, un análisis selectivo de hechos, casos, instituciones, personas o momentos representativos, permite una comprensión lúcida y transparente del objeto de estudio. En términos generales, es más o menos obvio que la influencia o la actitud de una Democracia hacia el mundo de la música clásica es en principio muy distinta a la de una Dictadura. Pero ¿cómo se aplica este raciocinio al caso concreto de Portugal? ¿Cómo ha evolucionado el tema de la educación para la música clásica a lo largo de los años? ¿De qué forma se podrá considerar que uno u otro sistema político han fomentado más o menos la música clásica o la cultura en general? ¿Cómo ha definido cada sistema político el sector de la cultura y de qué manera ha decidido cada sistema fomentar, apoyar o delinear el curso de esa misma cultura (y consecuentemente de la música clásica)? Con el desarrollo de la investigación y la concreción de material e información, se desglosa un conjunto de hipótesis lo más amplio posible cuya formulación se basa en la experiencia profesional y en conocimientos adquiridos por el autor que se pueden situar en el raciocinio de forma independiente, pero también con una relación recíproca en la que los actores –música y poder– dependen uno del otro.

Es posible que la acción del poder haya tenido una influencia excesivamente acentuada en el desarrollo del del sector de la música clásica y de la cultura como un todo, generando una continua y generalizada dependencia del Estado. En el campo económico, por ejemplo, el compromiso y la responsabilidad del Estado deben ser indiscutibles pero pueden inclinarse a la inconsecuencia e insuficiencia del fomento de reformas y políticas que resuelvan de manera eficiente y sostenible los problemas básicos y esenciales. En el sentido inverso se puede formular otra hipótesis para el mismo problema, que de ninguna forma anula o condiciona la anterior, reconociendo y suponiendo una cierta autoindulgencia del ámbito de la música clásica, cuyos agentes e instituciones han estado durante largas décadas demasiado pendientes de los subsidios de los diferentes gobiernos, sin generar mecanismos propios de subsistencia y autofinanciamiento.

El análisis de la realidad según los varios tipos de poder instalados en Portugal a lo largo del siglo XX, no permite conclusiones apenas basadas en las diferencias conceptuales e ideológicas entre los mismos. Las sinergias de la relación música *vs.* poder, han sido una consecuencia de sus tiempos y de las políticas adoptadas, pero no hay connotación directa con el tipo de régimen político correspondiente. Con la posible generación de una o varias teorías, seguramente no se obtendrá un manual de ejecución de políticas culturales infalible, ni tampoco es ese el objetivo. Pero es imperativo buscar soluciones para los problemas constantes de convivencia e incluso comunicación entre el poder y la cultura, y en este caso muy concreto con la música clásica. Con la investigación y el análisis histórico, se espera poder ofrecer pistas sobre equilibrios y desequilibrios, según el

tipo de poder instalado y las políticas culturales adoptadas. Y de la misma forma, descubrir caminos y alternativas sobre el planteamiento y los comportamientos de los agentes culturales del sector de la música clásica que les permitan tener más éxito en el logro de sus fines.

Se considera acertado asumir a la sociología política como punto de partida de la presente investigación para comprender el contexto político y social de una determinada ventana cronológica. Luego, se realiza un análisis de los agentes y organizaciones del ámbito de la música clásica, parcialmente en el formato de estudio de caso, para desentrañar las particularidades de la interacción de este mismo ámbito con el poder, en sus diferentes estados. La estructura del trabajo sitúa el foco principal en cuatro capítulos centrales y esenciales que simultáneamente abovedan el marco temporal completo de la investigación, el siglo XX, y tratan, cada uno de ellos, sobre un sistema político distinto. Sin embargo, la aproximación al objeto de estudio sería, en este caso, incorrecta e imprecisa si se delimitase rígidamente el horizonte temporal de la investigación; por esta razón, los capítulos 1 y 4 corresponden a períodos temporales en abierto, respectivamente, por un pasado y un futuro. Así, el capítulo 1 aparece formulado como un prólogo (la Monarquía se extiende desde su antigüedad secular hasta principios del siglo XX) y el capítulo 4 como un epílogo (la Democracia llega en las últimas décadas del siglo y se dilata hacia el siglo XXI), pero ambos con un protagonismo semejante a los capítulos intermedios y esenciales en el estudio comparativo de los diferentes tipos de poder vigentes en Portugal a lo largo del siglo XX.

Desde el punto de vista documental, la investigación incluye una considerable diversidad tipológica de fuentes. El contingente bibliográfico científico es el pilar fundamental, pero las fuentes primarias y los recursos digitales y electrónicos constituyen una parte muy importante del contenido del texto y representan, en determinados dominios y tópicos –sobre todo con la aproximación temporal al siglo XXI–, un recurso esencial e imprescindible. En momentos específicos, es útil mencionar el repertorio musical y la documentación autoreferenciada, como diarios personales y correspondencia. La omisión de imágenes es una opción voluntaria. El proceso de recopilación de información y documentación permitió vislumbrar una fuerte dispersión y fragmentación del material y de las fuentes. Un ejemplo: aunque sean dos períodos temporales muy distintos en su extensión, es muy llamativa la diferencia en el volumen y en la solidez del material encontrado –publicaciones comerciales, tesis, artículos científicos, etc.– entre la República y la Dictadura. Es evidente que la proximidad temporal de la Dictadura significa *per se* otro tipo de calidad y cantidad de material, pero es de todos modos notable la escasez bibliográfica o de fuentes primarias, por ejemplo, sobre el sector musical durante la República. La inconstancia de fuentes fue solventada o contrariada por una detallada consulta de la legislación oficial y por el recurso a repositorios digitales de universidades y centros cuyas líneas de investigación son cercanas el objeto de estudio del presente trabajo.

Finalmente, es oportuno subrayar que la bibliografía de esta investigación se basa casi exclusivamente en autores portugueses. Es clara la extrema insuficiencia de estudios de autores extranjeros sobre el mundo de la música clásica en Portugal y

la inexistencia de trabajos que aborden las relaciones de dicho ámbito con la administración política. Aun así, los estudios de autores portugueses son también bastante limitados en número, lo que significó un reto y una motivación para la realización de este trabajo. Existen brechas de información y la regularidad y continuidad en el conocimiento del objeto de estudio, así como en los campos adyacentes a lo largo del siglo XX, son claramente insuficientes. No se conoce la existencia de trabajos equivalentes a la presente investigación en sus pilares básicos: que traten de la relación música clásica *vs.* poder, que se refieran muy concretamente a Portugal y que reflejen todo el siglo XX, con el objetivo explícito de posibilitar, con ese amplio enfoque temporal, un análisis comparativo sobre la actividad musical en los diferentes tipos de poder político de dicho período. Todo ello demuestra la originalidad, pertinencia y utilidad de esta investigación y la necesidad de realizar un estudio que pueda realmente sintetizar lo ocurrido en el pasado, explicar los problemas del presente y formular soluciones para el futuro.

Sobre la relación entre el poder y la música

La música es «una de las artes que, desde la más remota antigüedad, más se relaciona con las cuestiones de Estado y poder» (Carvalho, 1996: 647).

Dados, por un lado, las características multidisciplinarias de la música y del poder y, por otro lado, el vínculo –en múltiples contextos– histórico y sociológico entre ambas nociones, no se pretende llevar a cabo en este apartado un análisis exhaustivo, sino establecer puntos de contacto que puedan ser esclarecedores y, sobre todo, útiles en la interpretación del objeto de estudio y de la investigación en general. La relación entre música y poder es un tema absolutamente complejo y cualquier intento de definición monolítica corre, por lo menos,

un serio riesgo de imprecisión³. A lo largo de varios siglos, la música y el poder han caminado de la mano en el fomento y asunción de nociones estéticas y tradiciones sociales en sus distintos grados de interrelación. No obstante, es particularmente interesante observar esta conexión por separado. ¿De qué manera pudo el ámbito musical influir, potenciar u obstaculizar el poder que supuestamente lo gobierna? Y, por otro lado, ¿cuándo y de qué modo se vislumbró una intervención manifiesta y ostensible del poder en el ámbito musical hasta el punto de influir, potenciar u obstaculizar su curso y sus propios procesos?

El marco conceptual tan diversificado de la música obliga a una formulación de hipótesis proporcionalmente plural, pero conviene destacar algunas de sus características cardinales: el mensaje simbólico de la música como enlace comunicativo, educativo e ideológico, el valor estético como elemento de prestigio y calificador de un determinado estatus, y su importancia como objeto económico dinamizador del sector musical y cultural o de una sociedad en general. Para Mecking & Wasserloos (2012: 7-14), «la literatura de investigación ha enfatizado desde hace mucho tiempo (...) el potencial de poder subversivo político y social inherente a la música» y «la cuestión central es si, cómo

³ Cabe señalar que la relación entre la música clásica y el poder, en general y englobando su dimensión sociológica e incluso filosófica, no ha sido todavía abordada exhaustivamente por autores portugueses. Una búsqueda cuidada obliga a pararse sobre todo en dos publicaciones: Vargas (2011) y Santos & Lessa (coord., 2012). Sin embargo, el tema ha sido muy tratado por autores e investigadores extranjeros, con especial incidencia en Alemania, país en el que se consideran particularmente interesantes las publicaciones de Stephan (1971), Prieberg (1991) y Frevel (1997).

y con qué consecuencias se ha utilizado la música como herramienta de consolidación o desestabilización de formatos estatales y sociales». El sector musical y su versatilidad disponen de poderes propios capaces de afectar el mismo poder político y su dominio social, al mismo tiempo que el poder de la música se encuentra en «tensión permanente entre la demanda como arte con una estética inmanente y las dimensiones de su funcionalización e instrumentalización» (*Id.*). Asimismo, es importante no olvidar la independencia y el poder propio e inquebrantable del sector musical. En la misma línea de los famosos razonamientos de Foucault (1981) sobre el saber-poder, las peculiaridades teóricas y prácticas del universo musical, desconocidas por el común político, posibilitaron al ámbito musical una cierta autonomía funcional a lo largo de los tiempos.

En el caso de Portugal y de manera similar a lo que sucedió en la generalidad de los países del sur de Europa –en contraste con un centro europeo mejor formado y más consciente del universo de la música clásica– la música se tuvo en cuenta en los medios de poder esencialmente por su valor intangible. Su estatus privilegiado en la esfera cultural, su función de entretenimiento y su poder simbólico, espiritual y movilizador fueron predominantes en su definición y asimilación conceptual. Por el contrario, hasta finales del siglo XX, no parece que se haya prestado especial atención al valor tangible. Una nueva definición conceptual de la música como importante motor de un sector cultural y artes escénicas también responsable por el desarrollo económico del país y, por ejemplo, como generador de empleo, no fue relevante a lo largo del espacio temporal al que se dedica la presente investigación. Un caso patrón, como podre-

mos verificar más detenidamente en un capítulo siguiente, fue el desinterés y falta de apoyo del poder político para la creación de un museo instrumental aunque no representaba una inversión demasiado amplia y tenía una importancia extrema para la preservación de instrumentos musicales y otros objetos de gran valor patrimonial.

Así como es imposible clasificar políticamente la música, en general, como una actividad de izquierdas, de centro, de derechas o neutral, tampoco es posible catalogar su relación con un tipo de poder en particular. Con su multiplicidad contextual, la música se interrelaciona con el poder, por ejemplo, tanto en forma de «escenificación pública del poder del Estado y, por lo tanto, parte de un rito político», como en forma de expresión «del consentimiento (o) de la protesta sobre las circunstancias estatales o sociales» (*Ibid*: 12). En sentido inverso, el poder ha adoptado históricamente actitudes diversas hacia la música, sin dejar jamás de reconocer su importancia en el discurso sociocomunicativo con las masas que gobierna o sobre las cuales ejerce autoridad. En un pasado menos reciente, la función ceremonial y el poder simbólico musical como atributo prestigioso y de ostentación fue sin duda el más común. Sin embargo, ese paradigma sufre transformaciones drásticas en la primera mitad del siglo XX. En el contexto europeo de reiterada exaltación de los nacionalismos y de proliferación de los Estados autoritarios y dictatoriales, la música pasa a ser un actor fundamental del teatro político y social⁴. Son especialmente explícitas las pos-

⁴ Mecking & Wasserloos (2012: 25) confirman que «las posibilidades de acceso a artistas y trabajadores culturales por parte de los gobernantes suelen ser particularmente pronunciadas en las dictaduras y que esos