

La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)

(Constructing a Spanish opera through Folk Music: José Inzenga's Folk Song Collections (1828-1891))

Matía Polo, Inmaculada
UCM. Fundación Antonio Gades. Carrera de San Jerónimo, 18 –
2ª planta. 28014 Madrid
fundacion@antoniogades.com

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 421-446]

Recep: 15.04.2009
Acep.: 09.02.2010

La necesidad de construir un género lírico con caracteres propios es una constante en las reflexiones de los músicos españoles del siglo XIX. José Inzenga consideraba que había que buscar en los cantos y bailes populares aquella cualidad definitoria de la identidad nacional, que permitiese conformar una música distinta de las restantes europeas.

Palabras Clave: José Inzenga. Cantos populares. Identidad nacional. Tradición. Folclor.

Izaera propiodun genero liriko eraikitzeke beharra behin eta berriro agertzen da XIX. mendeko musikari espainiarren hausnarketetan. Jose Inzengaren ustetan, herri-kantuetan eta -dantzetan nazio-identitatearen definizio-tasuna bilatu behar zen, Europako gainerako musikak ez bezalakoa egiteko.

Giltza-Hitzak: José Inzenga. Herri-kantak. Identitate nazionala. Tradizioa. Folklore.

La nécessité de construire un genre lyrique à caractères propres revient constamment dans les réflexions des musiciens espagnols du XIXe siècle. José Inzenga considérait qu'il fallait chercher dans les chants et danses populaires cette qualité définitoire de l'identité nationale permettant de façonner une musique différente des autres musiques européennes.

Mots-Clés : José Inzenga. Chants populaires. Identité nationale. Tradition. Folklore.

Decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia (Inzenga, 1881:1).

A pesar de la relevancia de la figura de José Inzenga (1828-1891), no ha sido un autor bien tratado por la historiografía musicológica y menos si examinamos la acontecida en el siglo XX y en los años transcurridos del XXI. A tenor de este aspecto y como preámbulo al desarrollo del artículo, presento una breve introducción biográfica del compositor, que pueda servir al lector para entender, de una manera más completa, a uno los creadores más representativos del siglo XIX, y arquetipo del romanticismo español.

1. JOSÉ INZENGA, UN MÚSICO DE SU TIEMPO

Si existe una cualidad que puede definir a José Inzenga, no es otra que una personalidad global y prolija. Maestro, compositor, musicógrafo, crítico y pensador, su amplia visión de la realidad musical de la España decimonónica permitió que los esfuerzos en la música no estuvieran únicamente centrados en el campo de la creación de zarzuelas y el folklore, quizás sus facetas más conocidas, sino que dirigió sus intereses a otras parcelas del conocimiento como fueron la docencia, la composición de canciones, la crítica y la fundación de instituciones dedicadas a la música.

Con dotes naturales, sus cualidades no pasaron desapercibidas para su padre Ángel Inzenga, por entonces maestro de canto y compositor para la Real Capilla. De la mano de profesores como Zamora, Albeniz y Bordalonga en Madrid, y gracias a la protección económica que le brindó el duque de Osuna, con la instrucción de Caraffa, Elwart y Aubert en París, pudo adquirir tanto una técnica depurada, como una personalidad conservadora, y predilección por un estilo de escritura cercano a los modelos de composición del romanticismo centroeuropeo.

En París, donde llega a la edad de catorce años, compagina sus estudios en el Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation, con el trabajo como intérprete en las principales salas de conciertos del momento, como eran las que regentaban Mateo Orfila, Pleyel y el doctor Ricord. Aunque recibía una remuneración menor que la obtenida por un músico profesional, le sirvió para empezar a ejercitarse en los escenarios, así como para estrenar alguna de sus primeras piezas. En esta etapa, compone dos obras para piano: *Juanita, vals espagnol* y un *Étude de salon*, ambas en el género de música de salón, y donde se apuntan algunas de las características que serán definitorias de su producción posterior (Matía Polo, 2007: 49). En Francia, Inzenga se había interesado especialmente por la música popular española, así como por la recuperación del género lírico, y a tal respecto, cuando en 1848 regresa a Madrid, se suma a los esfuerzos restauradores de la zarzuela, formando parte de los fundadores de la Sociedad del Teatro del Circo junto con Barbieri, Salas, Olona, Hernando, Gazatambide y Oudrid. A pesar de sus primeros éxitos con la zarzuela *El Campamento*, estrenada en 1851 y creada bajo el auspicio de la empresa Gaona-Carceller, y que parecía augurarle una carrera llena de éxitos en la lírica, pronto se empezaron a suceder los fracasos, algunos de ellos

más sonados que otros, como fue el caso de *El confitero de Madrid* o *El alma de Cecilia*. En 1862, once años después de la representación de *El Campamento*, obtiene su segundo gran éxito con la zarzuela *¡Si yo fuera rey!*, reconocida tanto por la crítica como por el público, y repuesta en numerosos escenarios con posterioridad. En el declive de la carrera lírica, en 1866 Inzenga se une a la corriente de Arderius y estrena en el Teatro de Variedades dos piezas breves: *Cubiertos a cuatro reales* y *Un cuadro, un melonar y dos bodas*, pudiendo ser considerado como uno de los iniciadores del género bufo. Sin embargo, a pesar de la premura en la creación, fue muy crítico con el teatro, al que consideraba más que cómico, grotesco, y acusándolo de haber invadido nuestro teatro "...con obras francesas que obligan a silabear en las notas agudas de la voz, en tiempos casi siempre rápidos y hasta acompañados muchas veces de una acción por demás violenta y exagerada..." (Inzenga, 1880: 8), únicamente crea dos obras.

Compositor bastante prolijo, no solamente dedicó sus esfuerzos a la producción de zarzuelas, sino que mostró interés en la creación de música en otros estilos. De todos ellos, y por el volumen de obras publicadas, sobresalen las melodías para canto y piano, siguiendo de esta manera la impronta romántica de sus coetáneos, debido a las posibilidades de difusión y de comercialización entre las distintas capas de la sociedad, y de acuerdo con su formación musical como intérprete de piano y maestro en la lírica. Además de venderse como separatas, en gran parte de las ocasiones fueron agrupadas en álbumes, entre los que destacan: *Álbum para canto* (1855), *Álbum para piano* (1858), *Popolari in chiave di sol con acompañamiento di pianoforte* (1875-1878) o *Nuovi canti popolari toscani* (1875-1878). En un segundo plano en la creación de Inzenga, las restantes obras adquieren relevancia tanto por la funcionalidad a la que iban dirigidas, por ser representativas de los intereses del compositor plasmados en la práctica musical, así como por la calidad intrínseca de las mismas. A tal respecto su producción se completa con: melodías para piano, si bien las entendía asociadas al canto y no como individualidad; distintas obras para banda y orquesta, cuyo título más remarcable es *Fantasia Recuerdos de España* (1878-1880); misceláneas y arreglos de las recopilaciones de folklore; a la par que composiciones en el género militar y religioso.

Pese a su formación como pianista, Inzenga se interesa no sólo por la composición lírica, sino por la docencia, actividad que desarrolla en Madrid, primero en la Sociedad del Teatro del Circo, como maestro de canto en 1854, y posteriormente, a partir de 1860, en la Escuela Nacional de Música, ocupando en esta institución la plaza de Ángel Inzenga. Desde las primeras lecciones hace uso de una metodología vinculada a las enseñanzas de Manuel García hijo, con el que coincidió en los años de formación en el Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation. La adscripción al legado de la tradición belcantista, otrora en París con la presencia de Manuel García en la capital, permite que la técnica vocal de el autor de *El contrabandista*, penetre en la Escuela Nacional de Música de Madrid. A tal respecto, el *Programa de la asignatura de canto*, que elabora Inzenga en 1871, supone una plasmación de las líneas principales del magisterio de García, recogidas en los textos *Memoire sur la voix humaine* (1841) y *Traité complet de l'art du chant* (1847), ambos publicados en París.

Sus lecciones fueron valoradas tanto por sus coetáneos como por la crítica posterior, que resaltaban su contribución a la formación de voces importantes para la lírica nacional e internacional. Dentro de los alumnos que consiguieron realizar fructíferas carreras destacan Arsenia Velasco, Emilia Reynel, Luisa Fons, Emilia Guidotti, Matilde Rodríguez, Fausta Compagni, Asunción Rodríguez, Juan Gil Rey o Joaquín Sastre Vanrell. A tal respecto, es considerado por la historiografía musical, más allá que por algún éxito frugal en la zarzuela, por su trabajo como folklorista y maestro del canto (Matía Polo, 2007: 139-140).

A lo largo de su carrera, Inzenga tuvo una notable proyección social, que canalizó a través del ejercicio de la crítica y la fundación de instituciones relacionadas con la música. Preocupado por la situación de la España del siglo XIX, participa en distintas sociedades, entre las que se incluyen el Orfeo Español, la Sociedad Artística-Musical de Socorros Mutuos, o el Ateneo Científico y Literario, llegando a ocupar cargos representativos. El objeto de cada una de ellas era distinto, pero entre ellos cabe destacar la transformación de estructuras anquilosadas, la divulgación de la música entre los aficionados, la recuperación de la música religiosa, así como la protección del gobierno a los artistas y al arte. Junto con ello, y como cronista, fue autor de importantes artículos para la denuncia, renovación y mejora de la música, entre los que sobresale el publicado en la *Gaceta Musical de Madrid* en 1855 y que lleva por título "De la crítica musical", por constituir la primera reflexión en España acerca de la música, y situar a Inzenga como el iniciador de la crítica musical. Junto con la *Gaceta Musical de Madrid*, de la que fue socio fundador, también colaboró con las principales revistas de la época como fueron *El Tiempo*, *Crónica de la Música* o *La Correspondencia Musical*. Al igual que gran parte de los músicos más destacados que desarrollaron su actividad profesional en la España de esa época, fue condecorado con distintos honores. Dentro de los reconocimientos que recibió, adquiere relevancia su nombramiento como académico dentro de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras su creación en 1873¹. En esta institución, y junto con nombres como los de Hilarión Eslava, Emilio Arrieta y Francisco Asenjo Barbieri, desarrolló una importante labor tanto como miembro de la Junta de la Sección, como en funciones de secretario. Dentro de los proyectos en los que tuvo la oportunidad de participar sobresalen los destinados al desarrollo de la instrucción musical en primera y segunda enseñanza, el fomento de la música nacional, concretamente de la ópera española, la creación de una biblioteca, así como la elaboración de un diccionario musical. Además, fue nombrado Comendador de número de Isabel la Católica, Caballero de la Orden de Cristo en Portugal, y recibió la Cruz de María Victoria. Muere el 28 de junio de 1891 en el domicilio familiar, acompañado de su mujer, Carolina de Castro y Creus, y sin descendencia. Numerosos periódicos nacionales e internacionales lamentaron su pérdida, y homenajes de distinto tipo, como el concierto que celebraron sus alumnas en la Escuela Nacional de Música en 1892, se sucedieron durante los meses posteriores. Su legado bibliográfico se encuentra disperso en distintos archivos madrileños, si bien el corpus más importante de obras de las que disponía, conservado en su biblioteca, está desaparecido.

1. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1873-1894. Legajo 19/6.

Dentro de los muchos quehaceres hacia los que José Inzenga encaminó su trabajo, tuvo especial dedicación por la recolección de cantos y bailes populares, proyecto al que consagró gran parte de sus años de investigación². Compaginado con otras actividades, e iniciado en la década de 1850, esta labor concluyó con la publicación de sus dos cancioneros *Ecos de España* (1873), y *Cantos y bailes populares de España* (1888). Estas dos compilaciones supusieron la principal plasmación de los esfuerzos recopiladores de Inzenga, y con ellas ponía fin a sus investigaciones como folklorista, en las que había empleado más de treinta años de su carrera. La importancia de dichos trabajos no reside en ser único ni pionero en su especie, ya que otros autores acometieron la misma empresa anteriormente, sino que adquiere relevancia tanto por la abundancia de piezas tradicionales recogidas, como por la novedad en su estructuración.



José Inzenga. Archivo Fotográfico del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Con agradecimiento por la cortesía.

2. El presente artículo se enmarca dentro de la tesis doctoral *José Inzenga; La diversidad de acción de un músico español del siglo XIX (1828-1891)*, realizada por la autora y dirigida por la Dra. Victoria Eli Rodríguez, que aborda la figura del compositor madrileño de una manera integral.

Si bien ya en sus años de estancia en París había mostrado inquietud por la recuperación de la música tradicional, no es sino después de su regreso, y ya en Madrid, cuando se concreta ese interés. Las razones que le impulsan a acometer trabajos en el folklore, se relacionan con su concomitancia con el romanticismo europeo y los presupuestos que preconizaba el ideario restauracionista, liderado por Francisco Asenjo Barbieri. La necesidad de efectuar estudios que precedan a la elaboración de una historia de la música española, y que sirvan como base para fundamentar la tan ansiada ópera nacional, era el principal motivo que llevaba a los músicos a ahondar en las fuentes primigenias, donde encontrar las auténticas bases de identidad de la esencia nacional (Peña y Goñi, 1881: 2).

José Inzenga, convencido de la urgencia de elaborar trabajos específicos que completen la historia de la música española, dedica sus años de investigación al estudio del repertorio tradicional. La primera muestra que se conserva de su interés por el folklore se retrotrae a 1852, cuando dentro de la publicación del tratado titulado *Corona musical de canciones populares españolas*, inserta unas "seguidillas". La colección está dedicada al célebre diplomático español del siglo XIX, José Nicolás de Azahara, y su edición corrió a cargo de la Calcografía de Lodre en Madrid. Junto con Inzenga participaron en el compendio autores como Mariano Soriano Fuertes, con una canción andaluza y la canción del *Vito*; Mariano Lafuente, con una jota aragonesa y Soberano Ayala, con la canción *Habas verdes* que posteriormente incluirá José Inzenga dentro del cuaderno dedicado a la región de Murcia. La melodía de las seguidillas fue armonizada para canto y piano y la música posee tres letras: la primera popular y las dos últimas de tinte patriótico, narran el triunfo de la nación española frente a las tropas napoleónicas. Se trata de un texto añadido contemporáneamente a su adaptación, y por tanto de una composición literaria moderna, adaptada a una melodía antigua. El acompañamiento del piano es sencillo, de forma que la melodía del canto asume el mayor protagonismo.

El año 1854 fue definitivo para la consolidación de su labor de recogida y catalogación de los distintos cantos y bailes populares existentes en la península, ya que recibe una Instrucción del Ministerio de Fomento que le otorga una subvención para llevar a cabo las recopilaciones. Del modo en que esta ayuda fue recibida poco sabemos, aunque todo parece indicar que se produjo una vez que José Inzenga preparaba un proyecto de investigación cuyo objeto tendría como fin la elaboración de los respectivos cancioneros. Una vez presentada la propuesta al Ministerio de Fomento, éste le otorgaría la cantidad correspondiente para poder realizarlos. En carta dirigida a Barbieri, escribe:

Yo estoy trabajando mucho en la susodicha obra y espero que el director de Instrucción Pública y Aureliano Guerra me alcancen del ministro de Fomento una cantidad para viajar este año por la alta Cataluña. Hasta ahora desgraciadamente nada hay decidido y me parece que no sería malo escribieras tú una carta a Aureliano interesándote también por mi pretensión, lo cual te agradecería en extremo.

Escribo ésta en tu casa donde todos están buenos, en la mía sólo hemos quedado el gato y yo, pero sé que los demás están bien, según cartas que he tenido... (Barbieri, 1988: 665).

Junto con el apoyo económico en la labor preparatoria, el gobierno se encargaría de la publicación de los respectivos tratados una vez finalizado el proceso recolector, y presentada la memoria de los datos obtenidos (*Gaceta Musical de Madrid*, 1866: 77). Del cumplimiento de lo pactado por parte del Ministerio de Fomento en las distintas fases del proceso, queda duda. De hecho no se posee constancia de que ni en las publicaciones por entregas de los distintos cancioneros, ni en las ediciones de Vidal y Antonio Romero de *Ecos de España* y *Cantos y bailes populares de España*, interviniese el gobierno subvencionando las ediciones o facilitando su salida a la luz, sino que este hecho parece estar más relacionado con intereses particulares de las distintas casas editoriales. Una vez conseguido el respaldo institucional, José Inzenga dedica gran parte de sus esfuerzos en recorrer las provincias españolas en busca de música tradicional. Ejemplos a este respecto no faltan, y uno de ellos lo encuentro en los informes que los distintos profesores de la Escuela Nacional de Música emitían al director de la misma para dar cuenta del destino y el objeto de sus respectivas vacaciones. Los docentes disponían de dos meses de libranza que comprendían julio y agosto, tiempo éste, que Inzenga dedicaba tanto a tomar baños minerales como a visitar las provincias del norte de España³.

La labor investigadora le acompañaría hasta sus últimos días. El 15 de mayo de 1890 se publica por entregas el cancionero correspondiente a la región de Valencia, y poco más de un año después muere. Su labor recopiladora queda inconclusa, ya que en este último tiempo había dejado preparados los esbozos de lo que iba a ser el siguiente cuaderno de su colección, que tendría como objeto la región de Cataluña (Pedrell, 1891: nº 84, 582).

He empezado a ordenar mis papeles para publicar toda la música de Cataluña que yo mismo recogí en diferentes localidades de tan importante principado con la colaboración de Bofarulll, Aguiló, Balaguer, Cardá y otros escritores, artistas y músicos cuyos nombres figuran en este nuevo trabajo como debido tributo a su ilustración y decidido entusiasmo por las cosas de Cataluña⁴.

2. LOS CANCIONEROS ECOS DE ESPAÑA (1873) Y CANTOS Y BAILES POPULARES DE ESPAÑA (1888)

La recolección de las canciones populares, dice Mr. Champfleuri, es una especie de botánica de la vasta ciencia arqueológica; para ello más que descifrar antiguos pergaminos que cansen la vista, ni respirar el polvo de los archivos, se necesita recorrer las aldeas y los pueblos, interrogar a la gente vieja, asistir a las fiestas y romerías, donde las clases humildes y trabajadoras, rindiendo culto a sus venerandas costumbres, se entregan con envidiable expansión a sus diversiones predilectas, y en las que con entera libertad se lanzan a expresar sus afectos y sentimientos según les dicta su sencillo corazón (Inzenga, 1888: 14).

3. Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 19-25.

4. Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya, 12 enero 1888: M 964.

En la "Introducción" al estudio de *Cantos y bailes populares de España*, Inzenga destaca la importancia de seguir en su trabajo de recopilación un proceso de observación y recogida directa del hecho sonoro. Para ello considera que es en espacios festivos como fiestas, bodas y romerías donde, a través del testimonio de gentes de diversas clases como "las mujeres de los barrios bajos, de las nodrizas, de los criados, mayores, gentes de taller y fábrica, marineros y soldados, como asimismo de los ciegos, cantaores y gaiteros" (Inzenga, 1888: 14), puede obtener la música exponente y representativa de cada población. A pesar de recalcar la importancia de la recogida directa para la obtención de cantos, no fue el único procedimiento metódico que empleó en los cancioneros, ya que también se valió de encargos y solicitudes a colegas y amigos de materiales de interés, tal como pudo ser apreciado en la correspondencia sostenida con Barbieri. Junto con ello, y como referencia a la hora de elaborar su compilación utilizó recopilaciones efectuadas por otros autores pertenecientes a la historiografía del folklore, entre las que cabe destacar: *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1824), de Antonio Iza de Zamacola; *Los cantos populares valencianos* (1873), de Eduardo Ximénez Cos; *La música del pueblo* (1873), de Núñez Robres; *Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo, transcritas y arregladas* (1877), de Julián Calvo; y las publicaciones de Isidoro Fernández, *Flores de Andalucía* (1871), *El cancionero popular* (1874-1875) y *Flores de España* (1883), entre otros.

A pesar de existir esfuerzos que precedieron a sus cancioneros, estos fueron insuficientes. La conciencia de lo exiguo de ciertas tonadas, y el indudable efecto que la civilización moderna tiene en todos los pueblos, instan a Inzenga a efectuar con urgencia la recopilación, con el fin de que las piezas populares no queden postergadas al olvido y abandono (Inzenga, 1888: 13-15). La creación de su cancionero no estuvo exenta de dificultades de distinto orden. El propio autor señala dos clases de obstáculos principales a los que tuvo enfrentarse. En el orden material, la vergüenza de las gentes a ejecutar los cantos, en gran parte por miedo a la burla o ridiculización de sus vecinos. Inzenga pudo solventar esta dificultad por distintos medios; ya sea a través del halago, del engaño o bien a cambio de dinero. Junto con ello, el olvido al que eran relegadas muchas de las canciones tradicionales, debido en parte, a su cercanía a centros urbanos o industriales, así como el hecho de que los propios habitantes de las distintas regiones no valoraban los cantos de su comarca, ya que los consideraban excesivamente sencillos e intrascendentes y muchos de ellos los desechaban por inapropiados. Esta actitud estaba sustentada por el rechazo que había sufrido este tipo de música por la burguesía decimonónica, para la cual todo aquello que estuviera relacionado con lo popular llevaba aparejado los apelativos de atraso cultural y barbarismo (Pico Pascual, 1996: 3). En el orden artístico el principal problema fue la dificultad que conllevaba la realización de una transcripción en la que no se desvirtuase ni el ritmo ni el espíritu que distingue, caracteriza y particulariza a cada tonada. La complejidad de poder reproducir las infinitas inflexiones de voz de los cantaores andaluces, y las notas prolongadas hasta la saciedad de los ayes, que "se comprenden y no pueden imitarse", obliga a Inzenga a acompañar cada partitura de una ilustración con datos sobre el "ori-

gen, tonalidad y demás circunstancias que pongan en relieve su verdadera originalidad, su particular encanto y el interés musical o histórico”, que le han hecho digno de conservarse (Inzenga, 1888: 13-15).

Junto con estos inconvenientes, alguna ventaja habría de encontrar, y no se olvida de señalarla. Aunque muchos factores podrían haber contribuido a la total desaparición de la música popular en España, en su recorrido por las distintas regiones, sigue encontrando gentes que, a pesar de los cambios producidos por la industrialización, conservan vivos los bailes, cantos y tradiciones que aprendieron de sus padres. Como señala el propio autor:

Esta parte del pueblo es la que habita en los barrios de Triana y la Macarena de Sevilla, en el Perchel y Trinidad de Málaga, en los del Lavapiés y Rastro de Madrid, en la Barceloneta de Barcelona, en las huertas de Murcia y de Valencia, en determinadas calles de Santander y en otras partes (Inzenga, 1888: 13).

Las fuentes que utiliza para la elaboración de las descripciones e ilustraciones que acompañan a las canciones recopiladas, tienen muy distinta procedencia. Junto con la información que le aporta el contacto directo con la gente en los trabajos de campo realizados, se sirve de bibliografía específica, así como del intercambio de datos con otros músicos interesados como él en la recuperación de lo popular. En ocasiones, su interés casi arqueológico por tratar de hallar el origen de cada tonada, le hace caer en errores, tal y como señala el folklorista Miguel Ángel Picó Pascual. Esto mismo ocurre cuando intenta determinar la procedencia morisca de algunos cantos, hecho éste de muy difícil comprobación (Pico Pascual, 1996: 9-10). Un ejemplo a tal respecto lo encontramos en las notas con las que acompaña al “Canto popular de Pontevedra”, donde indica:

Siendo la tonalidad el dato más positivo que tenemos para juzgar la antigüedad de la música popular, y asimilándose bastante la de este grave y característico cantar a la del canto llano, casi puede asegurarse que pertenece a una época remota (Inzenga, 1888: 59).

En otro orden, y sabedor de la polémica que planteaba la armonización de las melodías tradicionales, cree necesario justificar la decisión de acompañar las tonadas con la música del piano. Para ello se apoya en distintos argumentos, el primero de los cuales hace observar la conveniencia y necesidad de que las tonadas se divulguen. Siguiendo al autor, es preciso que el aficionado coloque sobre el piano “este precioso ramo de variadas flores, y poder aspirar de continuo el oloroso perfume de la que sea más de su agrado” (Inzenga, 1888: 15). Por tanto, aunque reconoce que hubiese sido más adecuado en el trabajo recopilador, la inclusión de los cantos sin acompañamiento alguno, supedita este aspecto en favor de la socialización y popularización de un repertorio hasta entonces desconocido por la sociedad del momento. Entre sus pretensiones al armonizar los cantos, está el hecho de que estas melodías, conocidas a nivel particular, sean trasladadas a la colectividad y lleguen a formar parte del acervo popular y del repertorio habitual de las gentes. A ello se refiere cuando señala su interés por “formar con ellos pequeñas y agradables piezas, cuya originalidad y belleza pueden por este medio ser más apreciada por la generalidad” (Inzenga,

1888: 6). Cuidadoso con el acompañamiento, trata de que no se produzca en contra del sentido de la tonada, y por tanto supedita su realización a los parámetros de la sencillez, la tonalidad y la coincidencia con el carácter, ya sea sentimental o alegre, de los cantos. De esta manera el autor persigue que la esencia que define a cada pieza, no se vea perturbada por su cambio de textura, y conserve el espíritu originario que se mantuvo en la transmisión oral de la misma:

No hay música que pierda más en la escritura y arreglo al piano que la popular; siendo muchos los cantos, que oídos en tiempo y sazón producen grande efecto en el ánimo, y que leídos y aun ejecutados fuera de las circunstancias y condiciones propias del caso, parecen desprovistos de todo valor artístico. Este inconveniente no puede evitarse de un modo completo, pero puede atenuarse mucho, conservando en los acompañamientos de piano con escrupuloso respeto las figuras y los ritmos propios, y dando al lector las noticias indispensables, así sobre los instrumentos usados en cada canto o baile, como sobre las circunstancias de costumbres, lugar y ocasión en que ese canto o baile se ejecuta por el pueblo. De otro modo, y sin estos datos, el efecto de la melodía popular sobre el que la examina al piano no sólo es incompleto, sino que puede resultar enteramente contrario a la verdad (Inzenga, 1888: 14).

La segunda justificación que encuentra para su adaptación, estriba en un estudio comparado con recopilaciones que se han realizado en el extranjero, en las que se armonizan los cantos y bailes incluidos en las colecciones. Aunque Inzenga no precisa los ejemplares que ha consultado, es posible que coincidan con los títulos que ofrece cuando señala las publicaciones que han sido predecesoras de su recopilación:

algunas publicaciones también vieron la luz en Londres y en París en la primera mitad de este siglo, y por último, la del editor Durand, recientemente publicada en París, y titulada *Echos d'Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par Mr. Lacome*. La mayor parte de estas publicaciones son en mi concepto muy estimables, si bien conceptúo como la más importante la de Santesteban, de San Sebastián, referente a los cantos del País Vascongado, pues en ella se revela la mano de un artista inteligente y de un experto y elegante armonista (Inzenga, 1888: 14).

La colección de José Antonio Santesteban corresponde a la edición de 1862 titulada *Aires populares vascongados*, y premiada en la Exposición de Viena en 1876 (Ansorena, 2002: 443). Por último, afirma que deseaba dar rienda suelta a su faceta de compositor, y no convertirse únicamente en coleccionista de tonadas, imprimiendo su sello personal al trabajo.

Además de las razones a las que se refiere el autor, sumo otros argumentos más prosaicos y que tienen que ver con motivaciones económicas. Era de todo punto impensable dar salida comercial a una publicación que incluyese únicamente cantos y bailes populares para ser cantados. La sociedad madrileña del siglo XIX demandaba canciones que pudiesen ser tarareadas y tocadas en los cafés y en los salones de la burguesía. Se hacía imprescindible lograr un producto que encontrase un sitio aceptable en el "mercado", y la mejor forma era una compilación don-

de el contenido se mostrase como melodías acompañadas, útiles para la interpretación. Sólo ciertos cantos, debido a su primitiva rudeza –según valoración del compositor–, quedaron sin armonizar, incluyendo únicamente la melodía original. Éstos, que refiero a continuación, aparecen incluidos dentro de los cuadernos correspondientes a *Cantos y bailes populares de España*:

- *Cuaderno de Galicia*: “Marcha”, “Himno de la Independencia”, “Canto de las mugeres en la fiada”, “Canto de Noche buena”, “Canto popular”, “Cantar d’o pandeiro”, “A la la, Panxolina de nadal” y “Maneo”.
- *Cuaderno de Murcia*: “Canto de la trilla”, “Canto que entronan los labradores de la huerta cuando cogen la hoja de las moreras”, “Canto de cuna que usan las madres para dormir a los niños”, “Canto de la labranza” y “Canción cual la cantan los niños de Murcia desde muy antiguo”.
- *Cuaderno de Valencia*: “Canción”, “La magrana”, “Melodia de dulzaina muy usada en las procesiones religiosas” y “El faitó (El barbero)”.

De especial relevancia son las consideraciones que Felipe Pedrell realiza en torno a la armonización de los cancioneros de Inzenga. La primera referencia a este respecto se encuentra en el primer tomo de su *Cancionero musical popular español*. En las anotaciones que acompañan a un arroló, tomado de *Cantos y bailes populares de España (Cuaderno de Galicia)*, señala que Inzenga “publicó la melodía de esa canción de cuna, arroló o berce, como se dice en el país, que armonizó desmañadamente sin adivinar lo que había dentro de tan curioso espécimen” (Pedrell, 1958: 44). En el artículo que realiza para la *Ilustración Musical* en 1888, sigue insistiendo en la crítica a las armonizaciones, pero valora positivamente el esfuerzo recopilador:

Un solo reparo haremos a la obra del maestro; que haya adornado con las galas del arte, armonizando los cantos que nacieron sin acompañamiento alguno: presentándolos sin acompañamiento y tal como el pueblo los canta, acaso, hubiera sido más serio y artístico su empeño, él mismo lo confiesa, diciendo que no hay música que pierda más en la escritura y sobre todo, en el arreglo del piano, que la popular; ¡al piano! El instrumento anti-popular por excelencia, representante del arte civilizado, académico, atildado, afeminado, que raras veces conoce la espontaneidad, aunque lo parezca, que no posee aquella poderosa energía, aquella sublimidad sencilla, aquel cautivador atractivo de manifestación tan innata en el espíritu del hombre, el canto popular, *voz de los pueblos*, conmovedor y consolador *sursum corda* de la humanidad.

El maestro Inzenga afirma, y esta afirmación le excusa, que procediendo de diverso modo, esto es, presentando los cantos sin el ornato de la armonía y tal como el pueblo los canta, reducía su público, pues por complacer a los eruditos y curiosos, que desgraciadamente son los menos, hubiera privado a los aficionados, que son los más, del placer de saborear el oloroso perfume de la melodía popular que sea más de su agrado. ¿Y qué falta hacen aquí los aficionados?

Cree de buena fe el maestro que entre los peregrinos cantos de su colección, por ejemplo, el canto popular antiguo (X), el de Pontevedra (IX), el de cuna (XI), el d’o pandeiro (XVI), todos ellos bellísimos, conmovedores algunos, no preferirán mil veces los *terribles* aficionados un trozo de no importa cuál ópera al uso (el coro de

toreros de *La Traviata*, por ejemplo), una insípida romanza de las que Pérez Galdós califica, gráficamente, de basura de salón, o alguna pieza que podría llamarse de música de actualidad, *Los Microbios*, *Las Carolinas*, *La Votación del Mensaje*, etc., etc., alguna de esas piezas, en fin, que se inventan todos los días y difunden el mal gusto.

A los eruditos les estorbará siempre el acompañamiento de piano, aunque el autor se llame el maestro Inzenga y haya escrito en su colección verdaderos pequeños poemas musicales, y haya conservado con escrupuloso y laudable respeto las figuras y los ritmos propios de todos los cantos de su preciosa colección: de sobra sabe el erudito dónde ha de hallar *los adornos de una armonización más o menos complacida*, según la frase del maestro Barbieri, dónde ha de buscar el músico colorista los tonos para pintar efectos locales y, más o menos vagamente, de época, en esta edad ilustrada por músicos coloristas en toda clase de manifestaciones (Pedrell, 1888: 18).

Aunque las razones que esgrime Pedrell son ciertas, el propio Inzenga apenas un mes antes de la publicación de los cancioneros, había dirigido una misiva al compositor en la que argumentaba la necesidad de armonización de las tonadas, que había hecho “con verdadero amor para imprimir en ellas algo de mi personalidad artística sin desvirtuar en lo más mínimo el carácter ya melancólico o alegre que tanto las distingue”⁵. Si bien en esta carta insta a Pedrell a ser libre con la crítica que realice a su publicación, no es de extrañar que Inzenga se hubiera podido sentir molesto con las apreciaciones recibidas.

La publicación de los dos cancioneros no se produjo en un único periodo de tiempo, sino que fue fruto de un proceso de más de quince años, que se inicia en 1873 con la inserción en *El Telegrama* de la colección *Ecos de España* y culmina el 15 de mayo de 1890 con la publicación del *Cuaderno de Valencia*, última etapa en la configuración de su segundo tratado *Cantos y bailes populares de España*. En 1873 se incluye como suplemento al periódico *El Telegrama* la parte más sustancial de la recopilación realizada, gracias a la ayuda del fundador y director del semanario Rafael Palet (“*Gacetillas*”, 1873)⁶.

El propio Inzenga en la correspondencia enviada a Barbieri en mayo de 1873 manifiesta:

En breve recibirás la primera entrega de mi colección de cantos y bailes populares de España que desde el 16 del presente mes empezaré a publicar en el periódico o más bien semanario titulado *El Telegrama*. Cuando el número de entregas sea suficiente para formar un tomo, tengo el proyecto de dar algunas páginas de texto con la explicación de los bailes y cuantas noticias haya podido recoger respecto de su origen, antigüedad, etc, etc, así como también lo haré respecto de las canciones. La índole del semanario me obliga a diferirlo hasta después, aunque bien a mi pesar (Barbieri, 1988: 666).

5. Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Carta mss. Madrid, 12 de enero de 1888. Correspondencia Pedrell- Inzenga. M 964.

6. A pesar de que no se señalan las dificultades que se oponían a la publicación, creemos que se refieren a la falta de apoyo de las instituciones oficiales.

Debido al buen recibimiento que dichas colecciones tuvieron entre el público, al año siguiente esos materiales, junto con otros muchos que facilita al editor Andrés Vidal, se publican en Barcelona con el nombre de *Ecos de España*, en un libro puesto a la venta en el almacén de Enrique Villegas, en septiembre de 1874 (Sobrino, 2000: 445).

A pesar de haber sacado a la luz el primer tomo, Inzenga sigue afanado en la recopilación de materiales que completen su obra. En una misiva enviada el 7 de septiembre de 1881 manifiesta a Barbieri: “Estoy trabajando como un negro en mi obra *Cantos y bailes populares de España*” (Barbieri, 1988: 663). Apenas unos meses antes, y como adelanto a lo que será su trabajo posterior, publica el 13 de julio de 1881 en *La Correspondencia Musical*, un artículo titulado “La muñeira”, donde hace un recorrido historiográfico y musicológico, tanto por la música como por el baile. No es sino un resumen de los datos que incluirá en las descripciones que acompañan las partituras del *Cuaderno de Galicia* (Inzenga, 1881: nº 28, 1-2). De ésta misma índole es la reseña que escribe el 31 de agosto y que refiere como “Los cantos de Ultreya” (Inzenga, 1881: nº 35, 1-2). En 1882, de nuevo en el mismo rotativo, continúa la inserción de extractos de las descripciones e ilustraciones incluidas en *Cantos y bailes populares de España*, y escribe los artículos “La jota aragonesa” (Inzenga, 1881: nº 59, 3-4), y “Baile de Torrente” (Inzenga, 1881: nº 74, 4), este último acompañado por una nota a pie de página que señala: “Debemos este artículo a la amabilidad de nuestro amigo José Inzenga, trabajo que corresponde a una obra sobre la música popular de España, que publicará en breve nuestra casa editorial”. Finalmente la empresa recaería en otro medio distinto.

Su laborioso trabajo se ve culminado el 28 de febrero de 1888, cuando la *Ilustración Musical Hispano-Americana* comienza a publicar por entregas la “Introducción” a *Cantos y bailes populares de España*, cancionero dedicado a la reina Mercedes de Orleans con motivo de su boda, que se había producido diez años antes, en 1878 (Sobrino, 2000: 445). Este proceso duraría hasta el 30 de abril, y si bien solo se edita en un primer momento la parte “Introdutoria” del *Cuaderno de Galicia*, ese mismo año sale a la luz la edición de Antonio Romero, que ahora sí, incluye el cuaderno acompañado de las partituras y descripciones e ilustraciones.

Antes que la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, la revista gallega *Ilustración Gallega y Asturiana*, publica en 1881 únicamente la “Introducción” bajo el título “La música popular en Galicia”, sin incluir música alguna⁷ (Pico Orjais, 2005: 16). Dos años después, el 18 de febrero de 1890, la casa de Antonio Romero edita el *Cuaderno de Murcia*. La parte correspondiente a la región de Valencia se retrasó hasta el 15 de mayo, impresión que costó la misma editorial (Pedrell, 1890: 262).

7. Según el musicólogo José Luis do Pico Orjais, las diferencias que se observan entre el artículo de la *Ilustración* y la “Introducción” al cancionero son fundamentalmente de estilo, dado que el primero empieza con un plural y el segundo está escrito en primera persona.

Tras esta última publicación, quedaron conformados los dos tomos que componen la colección:

- *Ecos de España*: Recoge en este orden los cantos de Cataluña, Asturias, Andalucía, Castilla la Vieja, Galicia, Valencia, Himnos y canciones patrióticas, Islas Baleares, Murcia, Isla de Cuba, Aragón, Guipúzcoa, León y de nuevo Andalucía.
- *Cantos y bailes populares de España*: Incluye los cuadernos correspondientes a Galicia, Murcia y Valencia. El cuaderno de Asturias nunca llegó a editarse, tal y como señala Emilio Rey García en su texto *Los libros de música tradicional en España* (Rey García, 2001: 167).

Ya en el siglo XX, la editorial Unión Musical Española sacó de nuevo al mercado los *Cuadernos de Galicia, Murcia y Valencia* correspondientes a *Cantos y bailes populares de España* (ca. 1938), dejando en el olvido de los cajones de las bibliotecas madrileñas las canciones que se incluyen en *Ecos de España*. En la actualidad, la editorial Difusora, y debido al interés que suscita la música popular, ha publicado en 2005 el *Cuaderno de Galicia* bajo el título *Cantos e bailes da Galiza* (Pico Orjais, 2005: 16).

La publicación de las tonadas incluidas en *Ecos de España* tuvo muy buena acogida desde el primer momento que se insertaron en el periódico *El Telegrama*. Se llenaba con esta recopilación parte de un vacío que venía acusando la historiografía musical española. La buena recepción del cancionero, y la utilidad del mismo, incentivó a Inzenga a culminar su labor compilatoria con la edición del segundo tomo de sus compilaciones de folclore: *Cantos y bailes populares de España*. Manifestaciones al respecto no faltan. La primera de éstas, se halla en la “Introducción” a *Cantos y bailes populares de España*, escrita por el propio autor y en la que señala la gran cantidad de rotativos que incluyeron entre sus páginas elogios a la publicación *Ecos de España*:

Los periódicos políticos y artísticos más importantes de dicha capital⁸ y de Madrid dedicaron, por aquel entonces extensos artículos en su elogio, contándose entre ellos *El Imparcial*, *El Tiempo*, *La Revista Europea*, *La España Musical* y otros, debido a las autorizadas plumas de Peña y Goñi, Cárdenas, Medina, Rodoreda, Cuspinera y Gabriel Rodríguez (Inzenga, 1888: 21).

Dentro de los artículos que señala en la cita, tiene una especial importancia el publicado el 1 de febrero de 1873 en *El Tiempo*, debido a su carácter generalista y a su gran difusión. Es la primera de las referencias encontradas y su autoría es desconocida:

El conocido compositor Sr. Inzenga ha comenzado a publicar, con el título de *Ecos de España* su magnífica colección de cantos y bailes populares, fruto de grandes y meditados trabajos, que ha abreviado en parte a la ayuda que al Sr. Inzenga han prestado distinguidos compositores. Un periódico ilustrado que con el título de *El*

8. Se refiere a Barcelona, lugar donde se publicaba *El Telegrama*.

Telegrama se publica en esa capital se ha encargado de dar a luz la colección del señor Inzenga, y ya se ha repartido el primer cuaderno, que contiene algunos cantos y bailes catalanes y asturianos.

Inútil nos parece consignar la importancia que para los músicos españoles tiene la publicación de los *Ecos de España* y principalmente para los que sostienen con fundamento, como el Sr. Inzenga en el artículo que hemos publicado en *El Tiempo*, que los cantos populares han de ser la base de nuestra ópera nacional. La obra del Sr. Inzenga viene a llenar un gran vacío, viene a revelar la riqueza inapreciable que España posee en los cantos del pueblo, y será, por tanto, acogida con entusiasmo por todos los que se interesan por el desarrollo del arte (*"Gacetiillas"*, 1873).

Peña y Goñi también vierte una opinión positiva de la edición. Yerra al afirmar que el segundo tomo verá a la luz próximamente, ya que finalmente se retrasó quince años desde la publicación del primero:

Es autor además de una notabilísima colección de aires populares españoles recopilados con singular acierto e inteligencia, y de la cual se ha publicado el primer tomo. El segundo verá a la luz próximamente. Este importante trabajo es de los que más honran el talento y patriotismo del maestro Inzenga (Peña y Goñi, 2003: 19).

Cantos y bailes populares de España no tuvo la misma recepción que *Ecos de España*, en el momento de ser editado por la casa editorial Antonio Romero. En unas duras palabras que refiere Inzenga a Pedrell, se lamenta del poco apoyo que tiene el artista en España, y frente al desánimo que le pudiese ocasionar la inexistente venta de ejemplares de su recopilación, opta por seguir trabajando en sucesivos cuadernos –Murcia, Valencia, y Cataluña–.

No debe usted extrañarse tampoco que no se venda ni un solo ejemplar de mi obra sobre la música popular, pero esto no obsta para que yo siga trabajando en ella con el mismo entusiasmo pues el verdadero artista en España solo goza cuando se masturba él solito en su casa produciendo obras de importancia pues ya sabe que no debe esperar nada del público ni de sus compañeros de cartas *E pur si masturba, per che é nostro artista di amore*⁹.

Un año después se sigue quejando de la poca distribución, aspecto que acusa a la casa editorial, que poco o nada ha hecho para dar publicidad al cancionero¹⁰. La crítica musicológica contemporánea a Inzenga, en cambio, resaltó su utilidad. Pedrell, refiriéndose a *Cantos y bailes populares de España*, en artículos publicados en la *Ilustración Musical* y en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, subraya la importancia del trabajo recopilador, así como la acertada organización de los cuadernos, la ordenación que por regiones ha hecho de los cancioneros y la conveniencia de las anotaciones y descripciones que acompañan a los cantos:

9. Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Carta mss. Madrid, 13 de agosto de 1888. *Correspondencia Pedrell-Inzenga* M 964.

10. Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Carta mss. Madrid, 21 de mayo de 1888. *Correspondencia Pedrell-Inzenga* M 964.

El maestro Inzenga confiesa que ha aprovechado de todas las colecciones cuanto ha creído útil para la suya (lo poco que sabemos lo sabemos entre todos), aspirando a que sea, si no la mejor, la más completa de todas, ya por la riqueza de cantos y bailes de toda España que contiene, por la acertada distribución que de ellos ha hecho por provincias o regiones musicales tan características algunas de ellas, que difieren esencialmente entre sí y a veces entre provincias limítrofes, por las descripciones muy curiosas de los bailes y las muchas e interesantísimas noticias literarias, históricas y musicales con que ha sabido ilustrarla (...). Sea como quiera y salvo ese leve reparo (armonización de los cantos), solo elogios merece obra de tal importancia con que acaba de publicar el distinguido maestro Inzenga, que llamará sobre manera la atención de músicos y literatos propios y extraños por su excelente crítica, vasta erudición y profundos conocimientos musicales que en ella ha demostrado su autor (Pedrell, 1888: 18).

El crítico Esperanza y Sola se suma a los halagos, en este caso resaltando la edición de Antonio Romero y su papel como iniciador del camino de la ópera española. Lo coloca a la altura del *Cancionero popular* de Lafuente Alcántara, libro codiciado por aquel entonces por los bibliófilos (Esperanza y Sola, 1888: 158). Dos años después el articulista Juan Kaisser en una reseña titulada "Cuatro palabras sobre música popular", publicada en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, referencia a Inzenga y su prefacio de *Cantos y bailes populares de España* al tratar de encontrar una definición de lo que se entiende por música popular (Kaisser, 1890: 336-337). En el siglo XX, el musicólogo José Subirá es el primero en elogiar la obra del compositor madrileño. Considera sus compilaciones merecedoras de un destacado lugar en la historia de la música, y refiriéndose particularmente al cuaderno dedicado a Valencia apunta:

Este estudio referente a la región valenciana interesa por la exposición de los principales aspectos que presenta ahí la música popular, por la inclusión de textos históricos relativos a la materia y además por algunos pormenores organográficos. Aquel cuaderno de Inzenga sólo incluyó dieciocho documentos, pero tan variados como atractivos (Subirá, 1953: 920).

Las recopilaciones no sólo tuvieron una buena acogida por la crítica, sino que además sirvieron de influencia para obras de compositores posteriores. Entre estos sobresalen los nombres de Rimski-Korsakov y Manuel de Falla, que utilizaron los cantos recolectados y armonizados por José Inzenga como base para la creación de nuevas obras. Junto con ello fueron incluidas en recopilaciones de folklore y cancioneros que sirvieron para que las tonadas publicadas por Inzenga pasaran a formar parte del acervo popular.

Uno de estos espacios fue el *Cancionero musical* de Felipe Pedrell. A este respecto, dentro de las piezas que recoge, encontramos los siguientes cantos: un "arrollo", procedente de Santiago de Compostela; un "pasacalle vocal o marcha-alborada de gaita" y tres "álalas", que antes había dado a conocer Manuel Murguía, y que, según Pedrell, reprodujeron en sus colecciones Inzenga y Marcial del Adalid. Junto con ellos, las recopilaciones de Luis María Fernández Espinosa, *Colección de temas musicales y coplas gallegas* (1940); Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia* (1942) y Bal y Gay Torner,

Cancionero gallego (1970), también hacen uso de melodías incluidas en las recopilaciones de Inzenga (Pico Orjais, 2005: 23).

El *Cancionero de la Sección Femenina* de la Falange Española Tradicionalista (F. E. T.) y de las Juventudes Obreras Nacional-Sindicalistas (J.O.N.S.), también completó sus fondos musicales con algunas de las melodías recolectadas por el compositor madrileño. Junto a las canciones de Inzenga aparecen recogidas otras obtenidas de la revisión de varios cancioneros antiguos (Pedrell, Ocón, Olmeda, Barbieri, Ledesma) y algunas otras de tradición oral. En referencia a su anotación, el rigor documental de las seiscientas treinta y cuatro melodías compiladas es escaso, aunque está bien realizado y cumplió el papel divulgador y pedagógico para el que estaba destinado entre las flechas, instructoras, maestros y público aficionado en general (Rey García, 2001: 128).

Pero no sólo fue incluida en cancioneros de España. Rodolfo Halffter, que se había visto obligado a emigrar a México, debido al golpe de estado contra la República, recibió el encargo de elaborar un cancionero con temas populares españoles. Su compendio fue publicado por la editorial Nuestro Pueblo de México D. F. bajo el título *Cancionero musical popular español. Canciones amorosas, bucólicas, de ronda, pastoriles, infantiles, humorísticas, de marineros, de trilla, bailables, serranas, de Navidad, de columpio, de siega, de cuna y religiosas*, en 1939. La difusión de esta casa editorial no sólo incluía el territorio mexicano, sino que alcanzaba a ciudades como Nueva York o París, lo que ocasionó que las tonadas incluidas en *Cancionero musical popular español*, fueran conocidas por un público numeroso, al que Halffter no podría haber accedido desde Madrid, Italia o París. Siguiendo un criterio de recopilación geográfico, en el cancionero incluye melodías tomadas de distintas regiones españolas como son Asturias, Ávila, Cataluña, Extremadura, Euskadi, Galicia, Madrid, Málaga, Murcia, Salamanca, Sevilla, Valencia y Zamora. Las piezas no fueron en ningún caso recolectadas por el autor, sino que fueron tomadas de otros cancioneros, entre los que, junto con el de Inzenga, destacan los trabajos de Nemesio Otaño, Eduardo Martínez Torner, Pujol Alonso, Felipe Pedrell, Mariano Gallego y Rodríguez Marín (Pico Pascual, 2004: 179-180).

Cinco años después de haber sacado a la luz *Ecos de España* y con motivo de la boda de Mercedes de Orleáns y Borbón con su primo hermano Alfonso XII, edita una miscelánea para piano de cantos populares, que incluye distintas piezas de las regiones vascongadas y asturianas armonizadas para piano. Su fecha de publicación es el 23 de enero de 1878, y se produjeron dos ediciones paralelas, ambas a cargo de la casa Romero y Marzo: una exclusiva, que formó parte de un *Álbum de canciones* para ser regalada a los contrayentes “en representación de la industria y el trabajo”, y otra destinada a la difusión popular (Inzenga, 1878). La primera de las referidas, se conserva en los fondos de la Real Biblioteca de Palacio, y está encuadernada junto con piezas de M. Marqués, Cosme José de Benito, Zubiaurre, Antonio López Almagro, Fernández Caballero, Soriano Fuertes e Isidoro Hernández. Sin embargo, frente a las restantes, sólo la *Gran Marcha Nupcial* de Marqués y los *Cantos y bailes populares de Inzenga*, disponen de una portada litografiada a color y en edición de lujo.

Inicia la colección la obra de Inzenga. La segunda de las ediciones también está muy cuidada, con portada litografiada por Ginés Ruiz y firmada por Magistris. Además de la dedicatoria a los contrayentes, uno de los ejemplares conservados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, está dedicado al director de la Escuela Nacional de Música, Emilio Arrieta. La armonización de *Cantos populares de España* es sencilla, siguiendo la consigna que había utilizado para las colecciones de folklore. Sin embargo, en esta miscelánea el autor no pretende la recolección de tonadas, sino que, tomando como base los cantos populares, compone una música ligera destinada a ser interpretada en los salones del Madrid decimonónico. Las piezas están unidas en algunos casos con unos compases de transición, mientras que en otros, Inzenga escribe una doble barra para separar los cantos.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL A TRAVÉS DE LOS CANTOS Y BAILES POPULARES. LA CREACIÓN DE UNA ÓPERA ESPAÑOLA

La problemática especial que reviste el tema de la ópera nacional en España se debe a dos hechos fundamentales: la dominación italiana y el deseo de hacer algo autóctono, sin demasiadas concesiones a lo popular y a lo pintoresco (Casares Rodicio, 1995: 28).

La necesidad de construir una ópera con caracteres propios es una constante en las reflexiones de los músicos españoles del siglo XIX. Distintas iniciativas, en su mayor parte privadas ya sea a cargo de individualidades o asociaciones, tratarán de dar respuesta práctica a tal demanda, que ocupaba gran parte de las diatribas y preocupaciones de la intelectualidad musical española, y que, junto con el desarrollo de la música sinfónica, se constituía como uno de los elementos principales de reflexión dentro del Romanticismo musical.

Las primeras iniciativas nacen en los años de 1830, y algunos de los hechos más significativos, detonantes del debate, fueron el estreno de las obras *Ildegonda* y *La conquista de Granada* de Emilio Arrieta en el Teatro del Real Palacio, el 10 de octubre de 1849 y 1850 respectivamente, y *Malek Adhel*, de Ventura Sánchez de Madrid en el Teatro de San Fernando de Sevilla, alcanzando todas ellas éxito. Junto con ello, distintos artículos que propiciaban el debate, contribuyeron a colocar la idea de la construcción de la ópera española dentro de las principales cuestiones del momento. José Inzenga no queda al margen de sus contemporáneos, y en 1855 participa como miembro fundador de la Sociedad del Orfeo Español, institución que representa una exposición al gobierno para que en el Teatro Real se representen óperas españolas. A pesar de los esfuerzos de la asociación a través de distintos frentes, y tras dos años de polémicas, el proyecto ha de abandonarse. Las razones de su inviabilidad estribaron tanto en la falta de recursos materiales efectivos, como en el nulo apoyo de los poderes públicos para su desarrollo (Sobrino, 2002: 93-103). Ese mismo año, el 9 de septiembre de 1855, forma parte del encuentro que tiene lugar en el Real Conservatorio de Música y Declamación, organizado por José Alzamora. La protesta pretendía presionar al gobierno y solicitar protección para la creación de una ópera nacional. Junto con este objetivo, entre las proclamas de los mani-

festantes estaba que el Teatro Real acogiese la ópera y la zarzuela española, géneros, en aquel entonces, claramente boicoteados.

Un mes después, Baltasar Saldoni y José Alzamora escriben un manifiesto dirigido al gobierno, con Exposición en las Cortes Constituyentes, en el que, esta vez mediante un documento, solicitan los presupuestos que habían sido defendidos por los músicos en el Conservatorio. Estos se concretan en el establecimiento de la ópera nacional, la utilización del edificio del Teatro Real y una conveniente subvención para sostener el espectáculo. Frente a lo esperado, José Inzenga junto con Hernando, Barbieri, Oudrid, Allú y Caballero entre otros, no firman el manifiesto: es más, ni siquiera asisten a las reuniones para redactarlo. Otros, sin embargo, que sí acudieron a los encuentros y renunciaron a dar su apoyo fueron Francisco Salas y José Gaztambide. Los motivos que originan esta negativa, en principio entendida como traición, era el mensaje subliminal que se escondía tras el polémico escrito, con el que para nada coincidían los no firmantes, y que no era otro que impedir la edificación de un nuevo Teatro de la Zarzuela, así como una crítica y un desprestigio velado al género lírico (Casares Rodicio, 1994: 173).

En 1862 continúa el activismo, e Inzenga participa en una nueva propuesta. A iniciativa de Hilarión Eslava y Rafael Hernando, es uno de los profesores de música que solicitan al Ministro de Fomento la inclusión, como una de las cláusulas de la nueva contrata que el Real Conservatorio de Música y Declamación efectuaba con el Teatro Real, la obligación de programar todos los años una ópera española compuesta por maestro español en lengua castellana. Conscientes de las dificultades que supone conseguir que el público madrileño asista a la representación de una ópera española, y el descalabro que podría ocasionar en la taquilla del Real este intento, admiten su posterior traducción al italiano. La forma de escoger la obra a estrenar, estaría dada por el examen de un jurado competente, compuesto por músicos distinguidos encargados de la evaluación de las distintas partituras presentadas¹¹.

En el epílogo de la década de 1870, la idea de creación de la ópera nacional, vuelve a ocupar el centro de las preocupaciones de los músicos españoles, debido en gran parte a la crisis de la zarzuela, la aparición en escena de los Bufos de Arderius, y la celebración de un concurso de composición de óperas españolas. En 1867, a iniciativa de Bonifacio Eslava, Antonio Romero, Aquiles Di Franco y Emilio Arrieta, se organiza un certamen entre los compositores españoles para la creación de una ópera. La propuesta tuvo una buena acogida, y entre las partituras presentadas resultaron premiadas las obras *Atahualpa* de Enrique Barrera, el alumno de Hilarión Eslava, y *Don Fernando el Emplazado* de Valentín María de Zubiaurre, protegido de Arrieta y alumno de Eslava. En 1871, José Inzenga, colabora junto con Jesús de Monasterio, en el encuentro celebrado en el Centro Artístico y Literario de Madrid para la interpretación de óperas españolas, lugar donde fue representada la obra premiada *Don Fernando el*

11. Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Madrid, 1 de diciembre de 1862. Legajo 14-92.

Emplazado, cuyo éxito hizo que también se estrenase en el Teatro Real en 1874 (Casares Rodicio, 2001: 90).

Con fuerzas renovadas, y ávidos por concluir con éxito un proyecto que preocupaba a todos, aumentan las reflexiones y las iniciativas en el campo de la teoría y de la creación musical. Durante este periodo Inzenga contribuye a la creación de la ópera española no sólo a través del activismo, sino mediante su labor como profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación, siendo pianista acompañante de fragmentos de óperas compuestas por alumnos en el Conservatorio de Madrid, como fue el caso de la obra *Barbarroja de Parera* (Sobrino, 2000: 446).

En 1873 junto con Barbieri, participa como vocal en la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española, creada en Madrid. Es en este espacio, lugar de encuentro para la segunda generación de regeneracionistas, y en los distintos debates que se llevaron a cabo, donde se pondrán de relevancia las diferencias existentes entre los planteamientos de José Inzenga con respecto a los seguidos por el impulsor de la segunda generación de pensadores nacionalistas, esto es, Felipe Pedrell (Casares Rodicio, 1994: 378). Mientras que Inzenga, que por aquel entonces ya había finalizado sus composiciones en el género lírico, ve en la zarzuela grande un claro precedente para la construcción de la ópera nacional, para Pedrell la zarzuela simplemente era un medio que le permitía la experimentación y adquisición de técnica, pero no era necesariamente el horizonte al que tenía que aspirar un futuro teatro lírico nacional. (Alonso, 2000: 929). Aunque Pedrell afirma el papel necesario de los cantos populares, los concibe como música natural al servicio de lo universal, colocándose en un punto alejado del casticismo de Barbieri, que pone el énfasis de lo nacional en la búsqueda de un lenguaje propio que rechace lo urbano y considere lo rural:

El sello particular, la peculiar inspiración de un arte propio o el carácter de una escuela lírica, que todo viene a ser lo mismo, ha de buscarse y se halla, afortunadamente, tal como lo han hallado ciertas escuelas líricas surgidas como por salto y al impulso de esa evolución modernísima del arte, en uno de sus poderosos agentes, en el canto popular, en el canto popular personalizado y traducido en formas cultas (*Por nuestra música*, Pedrell, 1891: 38).

Pedrell afirma que el lied, canto popular transformado “en proporciones”, sería la melodía estilizada, sobre la cual cada pueblo habría de constituir un sistema definitorio y diferenciador. Su modelo operístico queda reflejado en el tratado *Por nuestra música*, verdadera exposición metodológica y manifiesto de su nacionalismo español, publicado en Barcelona el 1 de septiembre de 1891 (Pedrell, 1891: 40-41). En palabras de la musicóloga Celsa Alonso *Por nuestra música* “...era un intento de alegato nacionalista y su concepto de música natural una propuesta discutible, porque significaba el rechazo del sustrato acústico nacional desarrollado en la zarzuela y la música de salón...” (Alonso, 2000: 929).

En el contexto de la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española, y frente a algunos autores regeneracionistas, el 30 de abril de 1873, Inzenga

publica un artículo en la revista *El Tiempo*, en el que plasma sus reflexiones. Titulado “La ópera española”, su inserción en la primera página del diario de carácter general y ámbito nacional, hace ver la importancia que el debate acerca de la construcción de la ópera española tenía tanto para los músicos y la sociedad en su conjunto del siglo XIX:

ninguno (proyecto) ha merecido los honores de tan animadas polémicas y tan iluminados debates como el planteamiento de la ópera española. En él han tomado parte nuestros más reputados compositores, los cuales, llenos de tan patriótico como artístico entusiasmo, han convenido casi unánimemente en la posibilidad de crear un género de música que a la par que se adapte a las exigencias del moderno drama, tenga un carácter especial que la distinga de la italiana, francesa y alemana (Inzenga, 1873: nº 1446, 3).

Este ideario posteriormente lo reproducirá en la “Introducción” a *Cantos y bailes populares de España*, publicado quince años después. Así, se une a la historiografía musical que le era contemporánea al afirmar que la cuestión de la ópera española ha de responder a un esfuerzo global, cuya cruzada un músico no puede emprender en solitario, sino que necesita ser completado por diferentes estudios previos que proporcionen sólidos conocimientos, en los cuales el compositor halle sustento para imprimir a sus obras un carácter típicamente español (Peña y Goñi, 2003: 29). Ahora bien, la diatriba radicaba en saber cuáles habían de ser los proyectos preparatorios que se llevarían a cabo. Si bien como señala Peña y Goñi, la índole de los mismos ha de ser diversa, José Inzenga considera que de todos ellos el más necesario es aquel que se ocupe de la recopilación de cantos y bailes populares.

Estos estudios han de consistir en el razonado y detenido examen de todos aquellos conocimientos cuya índole especial se relacione o tenga alguna directa aplicación con el objeto indicado, como, por ejemplo: la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales, y otros muchos y variados elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad /.../ los cantos y bailes populares han de ser la principal base sobre la que ha de fundarse el género de la ópera española (Inzenga, 1873: nº 1446,3).

Dentro de los músicos y literatos encargados de la reconstrucción de la música española, se encuentran: Mariano Soriano Fuertes, Hilarión Eslava, Teodoro Vesteiro de Torres, Carlos Melcior, Fernán Caballero y Manuel Murguía. Todos ellos, compositores y folkloristas parten de la base de los cantos populares “en los que desde remotas épocas se hallan perpetuados los usos, costumbres y modo de ser de nuestro pueblo” (Inzenga, 1873: nº 1446, 5). Esta reflexión no es en ningún caso primigenia, sino que antes había sido propugnada y llevada a cabo por músicos de distintos países y escuelas:

La nueva generación de jóvenes maestros que hoy empieza a sucederlos, aunque con distinto rumbo y nuevas aspiraciones, no podrá menos de seguir también en este punto sus huellas, aspirando el perfume que ha de dar sello de nacionalidad a sus óperas, por muy levantada y dramática que sea la entonación que quieran imprimir en ella. Mozart, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Auber, Wagner, Glinka y otros muchos

compositores eminentes de todos los países y todas las escuelas, se han valido con frecuencia de los cantos populares para dar carácter de nacionalidad y de época a sus inmortales obras. Sobre ellos principalmente se halla hoy fundamentada la ópera rusa (Inzenga, 1888: 6).

Aunque todos parten de una idea común, cada uno de ellos dispondrá de una visión diferente al tratar de definir el concepto de cantos y bailes populares, cuyos límites geográficos y temporales no están precisados con homogeneidad por los autores. A este respecto, José Inzenga aporta una visión aperturista del término, considerando que no sólo debe de incluir las tonadas tradicionales propias de la península, sino también aquellas que se conservan en las provincias de ultramar. Junto con ello, formarían parte de este contingente de cantos y bailes las marchas, canciones patrióticas e himnos nacionales (Inzenga, 1888: 6). Los compendios de folklore *Ecos de España* y *Cantos populares de España* reflejan su ideario, ya que no sólo recogen los cantos de las regiones españolas, sino que incluyen músicas de América y distintos himnos, procedentes y resultado de la Guerra de la Independencia. Pero no sólo en las recopilaciones de música popular, sino en la composición de sus zarzuelas, y en algunas de las obras menores es continua la utilización profusa tanto de elementos tomados de la música tradicional como del género marcial. Aunque el nacionalismo romántico de Inzenga se sitúa en la línea del presentado por Soriano Fuertes –de tradición populista, en clara diferencia con el nacionalismo cosmopolita, representado por Santiago de Masarnau–, con su definición de lo popular, se separa de las tendencias regionalistas restringidas a la península, que dificultaban la búsqueda de un idioma nacional. Esta disputa no era en ningún modo anecdótica, ya que en el fondo planteaba la dualidad entre los conceptos de lo pintoresco y nacional (Alonso, 2000: 88).

José Inzenga coincide con sus contemporáneos, y se suma a las voces de otros autores que claman para que los trabajos previos y necesarios para la construcción de la ópera española vean la luz en el menor tiempo posible. No se olvida de recoger la urgencia en la “Introducción” a *Cantos y bailes populares de España*, donde dedica unas páginas para justificar la premura, cuya primera razón estriba en el abundante material con el que se cuenta:

Así, pues, de esta opinión unánime se deduce la grandísima importancia de los cantos populares, la cual crece de día en día con el progreso indudable del arte en nuestra patria. En todas partes la música del pueblo ha contribuido muy poderosamente a la regeneración artística, y mucho más en España, donde la inspiración popular es tan rica y potente (Inzenga, 1888: 5).

De esta premisa establece dos conclusiones, la primera referida a la inminencia de su recopilación, si queremos evitar su pérdida progresiva por los adelantos que la civilización y el progreso llevan aparejados. Por otra parte material confirma la imposibilidad de que un solo individuo pueda realizar tamaña empresa, necesitando de la ayuda de otros autores, que junto con él, se encargarían de procurar su efectivo cumplimiento. Así mismo, destaca el olvido que dicho material ha sufrido a lo largo de la historia y se lamenta del “incurio y el abandono que ha sufrido nuestra patria respecto de la conserva-

ción de obras y documentos interesantes al arte” (Inzenga, 1888: 5). A pesar de esta primera visión negativa, no cae en la derrota, y en líneas posteriores afirma que España ha sido afortunada tanto en la riqueza de cantos y bailes, como en la conservación de los mismos. En ellos, en la actualidad, “es posible vislumbrar en algunos de nuestros bailes y cantos el estado y costumbres coreográficas de muchos de estos pueblos, que por diversos conceptos y en diferentes épocas, ocuparon nuestro suelo” (Inzenga, 1888: 5). Por tanto otro de los motivos que justificarían los proyectos preparatorios estaría referido a la subsanación de la deuda histórica, ya que aún quedan multitud de piezas de honda tradición en la que observar los usos y costumbres del pasado. Junto a los trabajos recopilatorios de José Inzenga, existen otros proyectos que finalizados o próximos a su publicación al tiempo que publica *Cantos y bailes populares de España* (1888) van a contribuir a la creación de la tan deseada “obra de carácter global”¹².

Como he puesto de manifiesto a lo largo del artículo, las reflexiones de Inzenga en torno a la ópera nacional, contenidas en la “Introducción” a *Cantos y bailes populares de España*, así como en el artículo “La ópera española” publicado en el semanario *El Tiempo*, coincidieron con la corriente de pensamiento restauracionista y con los ideales que preconizaba el Romanticismo europeo. Como un personaje de su época, consideró que había que buscar en las músicas populares, la cualidad definitoria de la identidad nacional que permitiese conformar una creación distinta de las restantes naciones, ejemplificada en la llamada ópera española. En su concepto de cantos y bailes populares estaban incluidos tanto las tonadas tradicionales de la península, como los himnos de guerra, las canciones patrióticas y los cantos de ultramar, aspecto que reflejó en los compendios de folklore *Ecos de España* y *Cantos y bailes populares de España*, que destacaron tanto por la abundancia y variedad de piezas tradicionales recogidas, su estructuración, así como la recepción que hicieron de los mismos compositores posteriores como Rimsky Korsakov o Manuel de Falla.

12. Estos son: *Lyra Sacro-Hispana*, de Hilarión Eslava. Comenzó a publicarse en 1852, y en su elaboración contó con la ayuda de distintos maestros. Terminada en 1860, comprende una colección completa de obras religiosas compiladas en diez tomos; *Museo Orgánico Español*, publicado en dos tomos y realizado también por Hilarión Eslava; *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, de Baltasar Saldoni. Fue estructurado en cinco tomos y acabó de publicarse en 1881; *Recopilación de métodos y enseñanzas didácticas para las diferentes artes de la música, realizados por maestros españoles*. Compilados por Antonio Romero y en vistas de ser publicado por él mismo; *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, realizado por Antonio Peña y Goñi y publicado en 1881; e *Historia de la música española* de Francisco Asenjo Barbieri. En proceso de creación, Inzenga aventura que será un material de fundamental valor para la reconstrucción de la historia de la música lírico-dramática. Inzenga, José: “Introducción”. En: *Cuaderno de Galicia. Cantos y bailes populares de España*. Madrid: Antonio Romero Editor, 1888; p. 3.

Matía, I.: La música popular como base para la construcción de una ópera española: los...

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa. "Nacionalismo". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. VII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- ANSORENA, José Luis. "Santesteban Arizmendi, José Antonio". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. IX. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Carta mss. Madrid, 12 de enero de 1888. *Correspondencia Pedrell-Inzenga*. M 964.
- Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Carta mss. Madrid, 21 de mayo de 1888. *Correspondencia Pedrell-Inzenga* M 964.
- Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Carta mss. Madrid, 13 de agosto de 1888. *Correspondencia Pedrell-Inzenga* M 964.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1873-1894: Legajo 19/6
- Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Madrid, 1 de diciembre de 1862. Legajo 14-92.
- Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música. Legajo 19-25.
- BAL Y GAY, Jesús; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero Gallego*. Crunha: Fundación Barrié de la Maza, 1973.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. *Documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri II*, E. Casares Rodicio (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. I, *El hombre y el creado*, Madrid: ICCMU, 1994.
- . "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales". En: *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- ; et al. "Ópera". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. VIII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001
- Gaceta Musical de Madrid*, año 2, n.º 19. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 8 de febrero de 1866; p. 77.
- "Gacetillas". En: *El Tiempo*, n.º 1148. Madrid: 4 de mayo de 1873.
- ESPERANZA Y SOLA, J. M. "Revista musical". En: *La Ilustración Española y Americana*, año XXXII, n.º 34. Madrid: 15 de septiembre de 1888.
- FERNÁNDEZ ESPINOSA, Luis María. *Colección de temas musicales y coplas gallegas*. Madrid: Góngora, 1940.
- INZENGA, José. "La ópera española". En: *El Tiempo*, n.º 1146. Madrid: 30 de abril de 1873.
- . *Cantos populares de España*. Madrid: Romero y Marzo Editores, 1878.
- . En: "Introducción", *Colección de Yaravies quinteños*. Madrid: Ricardo Fontantet Editor, 1881.
- . "La muñeira". En: *La Correspondencia Musical*, año 1, n.º 28. Madrid: Imprenta de El Liberal, 13 de julio de 1881.

- Matía, I.: La música popular como base para la construcción de una ópera española: los...
- “Los cantos de Ultreya”. En: *La Correspondencia Musical*, año 1, n.º 35. Madrid: Imprenta de El Liberal, 31 de agosto de 1881.
 - “La jota aragonesa”. En: *La Correspondencia Musical*, año 2, n.º 59. Madrid: Imprenta de El Liberal, 15 de febrero de 1882.
 - “El baile de Torrente”. En: *La Correspondencia Musical*, año 2, n.º 74. Madrid: Imprenta de El Liberal, 31 de mayo de 1882; p. 4.
 - *Cuaderno de Galicia. Cantos y bailes populares de España*. Madrid: Antonio Romero, 1888.
- KAISSE, Juan. “Cuatro palabras sobre música popular”. En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año 3, n.º 64. Barcelona: Torres y Seguí Editores, 15 de septiembre de 1890.
- MATÍA POLO, Inmaculada. *José Inzenga: La diversidad de acción de un músico español del sigl XIX (1828-1891)*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 2007.
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, tomo II. Barcelona: Boileau, 1958.
- “José de Inzenga”. En: *Ilustración Musical*, n.º 3. Barcelona: Torres y Seguí Editores, 29 de febrero de 1888.
 - “Boletín musical de la quincena”. En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año 3, n.º 56. Barcelona: Torres y Seguí Editores, 15 de mayo de 1890.
 - “Necrología”. En: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año 4, n.º 84. Barcelona: Torres y Seguí Editores, 15 de julio de 1891.
 - *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional, motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe, y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imprenta Heinrich y Cía, 1891.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. “La ópera española”. En: *La Correspondencia Musical*, año 1, n.º 43. Madrid: Imprenta de El liberal, 31 de agosto de 1881.
- *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid: Imprenta y Estereotipo de *El Liberal*, 1881. Edición facsimilar. Madrid: ICCMU, 2003.
- PICO ORJAIS, José Luis do. “Estudio preliminar”. En: *Cantos e bailes da Galiza*, Ourense: Difusora, 2005.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. “La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga y Castellanos en tierras valencianas y murcias”. En: *Revista de Folklore*. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España, 1996.
- “Chants de la guerre d´Espagne. La recreación folklórica por parte de dos compositores de la Generación del 27”. En: *Revista de Folklore*, n.º 287. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España, 2004.
- REY GARCÍA, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 2001.
- SAMPEDRO y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1942.

Matía, I.: La música popular como base para la construcción de una ópera española: los...

SOBRINO, Ramón. "Inzenga, José". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. VI. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

—. "La ópera española entre 1850-1874". En: *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia. Madrid, 29.XI/ 3.XII de 1999*, vol. II. Madrid: ICCMU, 2002.

SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*, vol. III. Barcelona: Salvat, 1953.