

Año LXXIX. urtea

272 - 2018

Septiembre-diciembre  
iraila-abendua



# Príncipe de Viana

SEPARATA

---

## Los horizontes de Aita Donostia: paisaje, música e identidad nacional en los *Preludios vascos*

Asier ODRIOZOLA OTAMENDI

---

# Sumario / Aurkibidea

## Príncipe de Viana

Año LXXIX · n.º 272 · septiembre-diciembre de 2018  
LXXIX. urtea · 272. zk. · 2018ko iraila-abendua

### VIEJOS Y NUEVOS ESPACIOS DE FRONTERA / MUGAKO ESPAZIO ZAHAR ETA BERRIAK

Pilar Andueza Unanua, Maite Díaz Francés (coords./koords.)

#### Presentación / Aurkezpena

Pilar Andueza Unanua 809

---

FENOMENOLOGÍA DEL PAISAJE DE FRONTERA:  
ESPACIOS EN CONTACTO /  
MUGAKO PAISAIAREN FENOMENOLOGIA:  
KONTAKTUAN DAUDEN ESPAZIOAK

#### Superación de las fronteras en el nuevo ecosistema comunicativo

Pedro Lozano Bartolozzi 819

---

#### De los orígenes del término *facería*: contrastando acercamientos etimológicos

Roslyn M. Frank 827

---

#### Los faceros como institución de frontera: el facero 65

M.ª Pilar Encabo Valenciano 845

---

#### El control de las mugas de Olite en la Edad Media: conflictividad, supervivencia e identidad

Javier Ilundain Chamarro 865

---

PIRINEO OCCIDENTAL: LUGAR DE PASO Y FRONTERA.  
TRES MILENIOS DE HISTORIA/  
MENDEBALDEKO PIRINIOAK: IGAROBIDEA ETA MUGA.  
HIRU MILA URTEKO HISTORIA

#### Películas de carretera jacobeanas: el caso de *El Camino* de Emilio Estévez

Carmen Indurain Eraso 885

---

LA FRONTERA INVISIBLE DE LO FEMENINO EN NAVARRA /  
EMAKUMEEN MUGA IKUSEZINA NAFARROAN

#### La mujer silenciada. Violencia de género en Pamplona durante la Restauración (1876-1923)

Esther Aldave Monreal 903

---

# Sumario / Aurkibidea

<b>La mujer en el derecho civil foral de Navarra: de la penumbra a la visibilidad</b> Javier Nanclares Valle	921
<b>Mujer y asistencia social en Navarra: «Urgen profesionales del “amor” y se llaman asistentes sociales»</b> Sagrario Anaut Bravo	937
<b>Las mujeres en Navarra y los indicadores de género. Análisis conceptual y metodológico</b> Dolores López-Hernández	955
<b>Escritoras navarras de los siglos XX-XXI. Influencia, visibilidad y nuevas plataformas</b> Isabel Logroño Carrascosa	973
<b>Mujeres y profesiones jurídicas en Navarra</b> M. <sup>a</sup> Cruz Díaz de Terán Velasco	989
 <i>FECISTI PATRIAM VNAM DIVERSIS GENTIBVS: ROMA EN EL SOLAR NAVARRO, ENTRE LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL Y LA IDENTIDAD LOCAL (SIGLOS II A. C. – V D. C.) / ERROMA NAFARROAKO ORUBEAN, GLOBALIZAZIO KULTURALAREN ETA TOKIKO NORTASUNAREN ARTEAN (K.A. II. – K.O. V. MENDEAK)</i>	
<b>El hábito epigráfico entre los vascones antiguos: Santa Criz de Eslava como paradigma</b> Javier Andreu Pintado	1007
<b>Crónica de epigrafía antigua de Navarra V</b> Javier Velaza	1027
 <i>CLAUSTRA. FRONTERAS IMAGINADAS / CLAUSTRA. ASMATUTAKO MUGAK</i>	
<b>El cabildo de la catedral de Pamplona y su actividad asistencial en la Baja Edad Media (siglo XIV)</b> M. <sup>a</sup> Ángeles García de la Borbolla Paredes	1045
<b>Emblemática italiana en un sermón en la Compañía de María (Tudela, 1745)</b> José Javier Azanza López	1059

# Sumario / Aurkibidea

VIEJAS Y NUEVAS INSTITUCIONES DE NAVARRA:  
LA SUPERACIÓN DE FRONTERAS /  
NAFARROAKO ERAKUNDE ZAHARRAK ETA BERRIAK:  
MUGAK GAINDITZEA

**El Consejo Real de Navarra y la jurisdicción «por sí separada» del reino:  
1521**  
Pilar Arregui Zamorano 1081

---

**Ideología política como frontera: la derecha católica navarra durante  
la Segunda República**  
Miguel Fernández Cárcar 1099

---

**La irrupción del terrorismo de eta durante la Transición en Navarra**  
María Jiménez Ramos 1129

---

UN MUNDO DE FRONTERAS. LOS PIRINEOS OCCIDENTALES  
EN LA MODERNIDAD (SIGLOS XVI-XVIII) /  
MUNDU BETE MUGA. MENDEBALDEKO PIRINIOAK  
ARO MODERNOAN (XVI.-XVIII. MENDEAK)

**Discursos de frontera, facerías y libertad de comercio en el Pirineo navarro  
durante la Edad Moderna**  
Álvaro Aragón Ruano 1131

---

**Un *limes* cántabro. La guerra, su administración y su impacto en las fronteras  
del ámbito pirenaico occidental en un contexto bélico (1635-1643)**  
Imanol Merino Malillos 1147

---

**La frontera navarra durante la guerra de los Nueve Años (1688-1697):  
defensa y movilización militar**  
Antonio José Rodríguez Hernández 1163

---

**Viviendo en la raya. Las mujeres y el mundo fronterizo en los Pirineos  
occidentales durante el Setecientos**  
Alberto Angulo Morales / Iker Echeberria Ayllón 1179

---

**Las fronteras pirenaicas ante la guerra de la Cuádruple Alianza  
(1718-1720)**  
David Ferré Gispets 1195

---

# Sumario / Aurkibidea

EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL: CREACIÓN,  
CONSTATACIÓN O DISOLUCIÓN DE FRONTERAS /  
HISTORIA- ETA KULTURA- ONDAREA: MUGAK SORTZEA,  
AITORTZEA EDO EZABATZEA

**La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales,  
historiográficos y topográficos**

Jorge Jiménez López

---

1213

**Entre la frontera del tardogótico y el renacimiento: intervenciones  
arquitectónicas del Quinientos en la iglesia de San Miguel de Estella**

María Josefa Tarifa Castilla

---

1231

**Juan Dolcet Santos. Rompiendo fronteras, más allá del retrato convencional**

Yoania Alejandra Torres Luna

---

1251

**X Films: tendiendo puentes entre el cine y otras artes**

Miguel Zozaya Fernández

---

1277

**Los horizontes de Aita Donostia: paisaje, música e identidad nacional  
en los *Preludios vascos***

Asier Odriozola Otamendi

---

1291

**Los Tàpies del Museo Universidad de Navarra: el estilo como frontera  
entre lo internacional y lo identitario**

Nieves Acedo

---

1307

**Objetivo: inclusión social. Un trabajo de frontera en los espacios  
museísticos navarros**

Teresa Barrio Fernández

---

1323

**Currículums**

---

1341

**Analytic Summary**

---

1349

**Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /  
Rules for the submission of originals**

---

1361

# Los horizontes de Aita Donostia: paisaje, música e identidad nacional en los *Preludios vascos*

---

Aita Donostiaren ortzi-mugak: paisaia, musika eta nortasun nazionala *Euskal Preludioetan*

---

Aita Donostia's horizons: landscape, music and national identity in *Basque Preludes*

Asier ODRIEZOLA OTAMENDI  
Doctorando en Humanidades  
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona  
[asierod@gmail.com](mailto:asierod@gmail.com)

Recepción del original: 24/08/2018. Aceptación provisional: 09/10/2018. Aceptación definitiva: 15/11/2018.

## RESUMEN

Este estudio persigue el objetivo de analizar los horizontes artísticos y políticos que marcaron la estrategia compositiva que siguió Aita Donostia en sus *Preludios vascos*, con el propósito de identificar las claves ideológicas que integraban su paradigma de la música nacional vasca; un ideal musical e identitario en el que el paisaje navarro ocupaba una posición central. A través del análisis de sus conferencias, artículos y correspondencia, se enfatizarán las influencias internacionales y locales que afectaron al pensamiento musical de Aita Donostia; un modelo músico-identitario en el que confluían aspiraciones nacionalistas, aires modernizadores y proyecciones emocionales del folklore y del paisaje vasco-navarro.

**Palabras clave:** Aita Donostia; nacionalismo musical; paisaje.

## LABURPENA

Lan honen xedea Aita Donostiak *Euskal Preludioetan* erabilitako konposizio estrategia markatu zuten ortzi-muga artistiko eta ideologikoak aztertzea da, euskal musika nazionalaren bere paradigma identifikatzeko. Izan ere, Nafarroako paisaia egilearen musika eta nortasun ereduaren erdigunean egon zen. Bere hitzaldi, artikulua eta gutun-aria aztertuz, Aita Donostiaren pentsamendu musikalean eragina izan zuten nazioarteko eta tokiko eraginak nabarmenduko dira, haren musika eta identitate eremuan bat egin baitzuten asmo nazionalistek, doinu modernizatzaileek eta Euskal Herriko folklore eta paisaiaren proiektio emozionalek.

**Gako hitzak:** Aita Donostia; nazionalismo musikala; paisaia.

## ABSTRACT

By analyzing the artistic and political horizons that shaped the compositional strategy of Basque music composer Aita Donostia in his *Basque Preludes*, the purpose of this article is to identify the ideological basis that held his Basque musical nationalism paradigm; an ideal narrowly linked to musical evocations of the natural landscape of Navarre. His public conferences, press articles and private correspondence will constitute the main source of information in order to detect the international and local influences that affected his musical thought. An artistic ideal sustained by nationalist claims, modernizing longings and emotional projections of Basque-Navarrese folklore and landscape.

**Keywords:** Aita Donostia; musical nationalism; landscape.

1. EL ESPEJO DE LOS NACIONALISMOS EUROPEOS: MODELOS INTERNACIONALES. 2. HACIA UNA MÚSICA NACIONAL: DIBUJANDO LAS FRONTERAS DE LOS *PRELUDIOS* VASCOS. 3. EL BAZTAN DE AITA DONOSTIA: UN PAISAJE EMOCIONAL. 4. CONCLUSIONES. 5. LISTA DE REFERENCIAS.

«La canción popular ha brotado en el corazón humano  
al hallarse sólo en frente de la naturaleza»

De toda la obra escrita del compositor, musicólogo y folklorista José Gonzalo Zulaika, más conocido como Padre o Aita Donostia (Donostia-San Sebastián, 1886-Lekaroz, Baztan, 1954), puede que no haya ninguna otra frase que condense de forma tan sucinta y elocuente su concepción de la música popular. El vínculo entre la naturaleza y la idiosincrasia popular era un hecho incuestionable para Aita Donostia, ya que la primera modelaba de forma inevitable la segunda. No cabe duda de que la afirmación que abre este artículo, pronunciada en una conferencia en 1929 (Donostia, 1985b, p. 227), estaba impregnada de un evidente sesgo esencialista, aunque lo cierto es que no se trataba de un caso aislado. «Allez à la montagne», exhortaba a sus oyentes en otro discurso dictado en Baiona en 1923; era allí, bajo el amparo de las altas cumbres, donde los lugareños guardaban su particular tesoro musical (Donostia, 1985a, p. 139). En su opinión, la simbiosis entre el medio natural de la montaña y el carácter de sus moradores era total. Años antes, en 1919, manifestaba también que «la música vasca toma algo del paisaje en que el aldeano vive. Y tiene que ser así. Porque el paisaje moldea siempre el alma del hombre» (Donostia, 1985a, pp. 95-96). E incluso antes, en 1916, ya había insistido en la misma idea, afirmando que las condiciones climáticas y paisajísticas afectaban al carácter melancólico de la «fisonomía moral» de los labradores vascos y, por extensión, de su música (Donostia, 1985a, pp. 33-34).

En los últimos años, al igual que en otros campos de las humanidades, se ha insistido mucho sobre la necesidad de abordar el estudio de la música (en el sentido más am-

plio de la palabra, concibiéndolo no solo como manifestación cultural e histórica, sino también como un discurso sonoro circunscrito a las características económicas, sociales y políticas de un espacio geográfico y temporal determinado) desde una perspectiva multidisciplinar, y el análisis integrado de la música y el paisaje ha suscitado un interesante y fecundo debate (Reibel, 2016), en particular, en lo que respecta al estudio de la construcción imaginada (Anderson, 1991) de espacios nacionales y regionales (Porter, 1996; Senici, 2005; Grimley, 2006; Von Glahn, 2009; Levy, 2012). Tal como se ha señalado, el paisaje ha adquirido naturaleza de artefacto cultural y de depósito histórico en múltiples expresiones artísticas (Cosgrove & Daniels, 1988; Maderuelo, 2009), de suerte que, frecuentemente, ha actuado como representación simbólica de las identidades colectivas (Schama, 1996; Juaristi, 2003), gracias a un proceso cultural e ideológico basado en la valoración y manipulación subjetiva de la percepción de la naturaleza (Ortega, 2005; Ortega, García & Mollá, 2010). En este sentido, resulta innecesario recordar que para la mentalidad (tardo)romántica del período comprendido entre las décadas de finales del siglo XIX y de principios del XX el medio natural poseía una serie de cualidades tan únicas como vulnerables, y en la medida en que era el contenedor de las esencias patrias, su consideración como imagen y representación de la nación propició no solo una temprana conciencia conservacionista, sino sobre todo una inusitada apetencia por aprehenderlo (Lekan, 2004; Casado de Otaola, 2010; Ostolaza, 2018). Se trata de un proceso que afectó a todo el continente europeo y que en el terreno musical se tradujo en la representación sonora de aquellos espacios naturales considerados como característicos de la nación (Walter, 2004), de tal forma que su evocación musical no contribuía tanto a difundir un mensaje en pro de la preservación ambiental, sino a desplegar un sentimiento de apego por la nación (Curtis, 2008; Lindskog, 2013).

Ciertamente, el pensamiento musical de Aita Donostia se explica en gran medida por las coordenadas ideológicas de su tiempo, una época notablemente marcada por el auge de los nacionalismos en toda Europa, donde las artes (entre ellas, la música) no quedaron al margen de su magnetismo (Thiesse, 1999; Francfort, 2004). En efecto, la búsqueda de una identidad nacional en música fue una constante a lo largo de este período. La representación o evocación musical de los elementos supuestamente característicos o idiosincráticos de la nación fue la herramienta más habitual a la hora de construir esa identidad; elementos, todos ellos, estrechamente vinculados al espacio físico o imaginado en el que se situaba la nación (Morel, 2010; Riley & Smith, 2016). No debe extrañar entonces que Aita Donostia, quien se reconocía como «nacionalista vasco, artística y no artísticamente» (Zulaica & Barroso, 2016, p. 64), interiorizara fácilmente esta cosmovisión político-musical. Y de acuerdo con ella, además, concibiera que la esencia de la nación se situaba lejos de la ciudad, en la montaña, donde pervivía todavía el folklore en su forma más auténtica. De ahí que los artistas, entre quienes se encontraban también los músicos, debieran acudir a ella para encontrar la más pura de las inspiraciones; no en vano, la naturaleza era el «arsenal o almacén a donde van los mejores músicos en busca de materia prima para sus composiciones» (Donostia, 1985a, p. 29). En definitiva, el valor que Aita Donostia otorgaba al paisaje era doble: por una parte, actuaba a modo de modelador o conformador de la identidad vasca, pero, igualmente, poseía una cualidad conservadora de la esencia de esa identidad. Dada la importancia del paisaje natural en el pensamiento artístico e identitario vasco de Aita

Donostia, se impone la necesidad de centrar la atención en una parcela fundamental de su biografía, particularmente, por la influencia que ejerció en su producción musical. Ya que, si existe algún elemento que pueda definir la música de Aita Donostia, la evocación o representación del paisaje vasco es sin duda el rasgo que con mayor fuerza resuena en sus partituras. En este sentido, conviene fijarse en la forma empleada por el compositor donostiarra para recrear musicalmente ese paisaje, en especial, en obras tan singularmente propicias para la evocación de la naturaleza como los *Preludios vascos* para piano (1912-1918).

De hecho, esa es la cuestión que pretende estudiar este artículo. Utilizando como fuente principal su obra literaria (artículos, conferencias, correspondencia), en las páginas que siguen se tratará de realizar un examen histórico y cultural que resalte las bases intelectuales, las aspiraciones ideológicas y los canales emocionales que intervinieron en el proceso compositivo de los *Preludios vascos*. Todo ello, con el último propósito de ponderar la relevancia del paisaje natural en la obra y en el pensamiento artístico de Aita Donostia, quien tuvo siempre como horizonte la construcción de una música nacional vasca. Así pues, tomando como caso paradigmático el preludio n.º 3, «Oyanian» («En el bosque»), del primer cuaderno de los *Preludios vascos*, se analizarán los horizontes artísticos e ideológicos que marcaron su estrategia compositiva, con el objetivo de identificar las claves ideológicas que integraban su paradigma de la música nacional vasca; un ideal musical e identitario en el que el paisaje navarro ocupaba una posición preeminente. Se resaltarán tres horizontes: el primero, internacional, donde se señalará la decisiva influencia de las tradiciones musicales europeas; el segundo, más local o nacional, en el que se pondrá de relieve el intercambio de ideas con el también compositor Felipe Pedrell; y en tercer lugar, se prestará especial atención al horizonte íntimo y emocional que conformaba el Baztan de Aita Donostia, el lugar donde realizó sus investigaciones musicológicas y cuyo paisaje evocó tan sentidamente en los *Preludios vascos*.

## 1. EL ESPEJO DE LOS NACIONALISMOS EUROPEOS: MODELOS INTERNACIONALES

La producción musical de Aita Donostia se encuadra dentro de una tradición cultural e ideológica nacionalista, presente también en Europa. Y es así, al menos, por dos razones. Por un lado, porque ya en sus primeras obras, en las que demuestra un conocimiento y destreza musical sobresalientes, como en la *Rapsodia baskongada* (1906) que presentó para el certamen musical de los Juegos Florales de San Sebastián, están presentes algunas líneas maestras que caracterizaron su futura producción musical, a saber: empleo de melodías populares y utilización de un lenguaje musical de sabor europeo. Lo cual remite directamente a la segunda razón, es decir, a sus miras internacionales. Y es que Aita Donostia siempre demostró un gran interés por la música que se escribía en el resto de Europa; de hecho, reconoció en más de una ocasión su admiración por algunos famosos compositores, en su mayoría, pioneros en la formación de las músicas nacionales.

En una serie de artículos publicados entre mayo de 1914 y diciembre de 1915, en el diario nacionalista *Euzkadi*, el órgano de expresión del Partido Nacionalista Vasco,

Aita Donostia expresó de forma cristalina su veneración por músicos como el polaco Frédéric Chopin (1810-1849), el checo Bedrich Smetana (1824-1884) o el ruso Mijaíl Glinka (1804-1857), sobre todo por la preeminencia nacional e internacional que habían alcanzado gracias a su trabajo en favor de la música nacional de sus respectivos países. Habida cuenta de la línea editorial del periódico, del contexto histórico en el que aparecieron estos escritos y del mensaje ideológico que prevalece en ellos, cuesta creer que los artículos de Aita Donostia estuvieran dirigidos exclusivamente a ensalzar a los citados compositores. No se puede decir que manipuló o mintió sobre su significación musical (aunque de desigual manera, todos ellos estuvieron implicados en empresas musicales de signo nacionalista), pero no por ello se ha de descuidar el sesgo ideológico de sus comentarios. Porque, en líneas generales, lo que Aita Donostia («revolucionario más formidable del espíritu nacional», según Luis de Eleizalde, director de *Euzkadi*) trató de enfatizar fue su vocación nacionalista, y para ello no dudó en dibujarlos como referentes o modelos musicales para los nacionalistas vascos<sup>1</sup>.

Así, de Chopin destacaba el «carácter patriótico» de su obra, porque «toda ella es una lección práctica de nacionalismo». La elección de la palabra «lección» no parece que fuera una simple casualidad, pues Aita Donostia anhelaba conseguir lo que Chopin había logrado con gran éxito para Polonia; esto es, hacer una música nacional culta, representativa y universalmente reconocible: «La obra de Chopin –escribía– nos muestra claramente que, para aumentar el repertorio universal de las grandes concepciones, no necesitamos prescindir de nuestra personalidad, sino presentarnos con un bagaje propio, personal». Chopin era un ejemplo a seguir: su música, su estilo de composición y, en particular, la dimensión nacionalista de su obra lo convertían, «para nosotros, los vascos», en un «manantial de enseñanzas» (Donostia, 1983b, pp. 20-21). En el caso del compositor checo Smetana, Aita Donostia formulaba unas apreciaciones muy similares. Como a Chopin, le atribuía un papel referencial, el de una figura magistral: «para nosotros, los nacionalistas, se acrecienta el interés de conocerlo, si consideramos que es el fundador del teatro checo y el iniciador del movimiento musical nacionalista de su pueblo». En calidad de precursor de la nacionalización de la música checa, Smetana bien podía servir «como modelo ante la vista de los jóvenes compositores vascos», de tal forma que pudiera «orientar» artísticamente a los músicos vascos más noveles. Al fin y al cabo, la verdadera riqueza de la obra de Smetana residía en su música checa, o lo que es lo mismo, en su capacidad de exprimir su talento al servicio de la nación. He aquí la enseñanza de Smetana a los vascos: «lo poco que aquí [en el artículo] se ha apuntado sirve para demostrarnos cuánto puede la voluntad al servicio de una idea» (Donostia, 1983b, pp. 23-28). Una idea que otros también habían hecho suya, como Glinka, sobre quien, unos meses más tarde, Aita Donostia publicaba otro artículo. En él, el músico donostiarra no ocultaba su admiración por el ruso, a quien tenía como

1 El director de *Euzkadi*, Luis Eleizalde Brenosa (1878-1923), no ocultaba su satisfacción por el esfuerzo del nuevo colaborador del periódico: «Sus artículos se leen con soberana delectación: instruyen, conmueven y fortalecen el patriotismo», le escribió a Aita Donostia. Este a su vez, en otra carta, le refería el homenaje al compositor Felipe Pedrell: «No hay música más grata para mis oídos que estas últimas palabras. Es el mejor pago que me pueden dar. Esas sencillas palabras encierran un mundo de ideas y sentimientos». Citado en Zulaica & Barroso, 2016, p. 124.

el «punto de partida de la moderna escuela rusa». Su gran mérito había consistido en componer una música nacional rusa partiendo de la música popular, consiguiendo para Rusia el «derecho de ciudadanía en el arte moderno». El camino abierto por Glinka (y seguido por otros afamados rusos como Mussorgsky o Borodin) era el acertado, el único que conducía a la consecución de una auténtica música nacional (Donostia, 1983b, 34).

En su afán por encontrar enseñanzas y lecciones prácticas para los lectores de *Euzkadi*, tendentes todas ellas a fomentar la construcción de la música nacional vasca, Aita Donostia quiso expresar los modelos más pertinentes para el fin que se había propuesto. De hecho, se podría decir que se propasó en uno de sus artículos al detectar en la ópera *La flauta mágica* (1791) del austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) «la conciencia de una fuerza nacional»... ¡alemana! (Donostia, 1983b, p. 44). Pese a las posibles exageraciones en sus interpretaciones, de los artículos de Aita Donostia se puede extraer una lectura bastante clara y evidente respecto al propósito nacionalista que tenía en mente. La trayectoria y la obra musical de algunos de los más célebres compositores decimonónicos –precisamente, aquellos que se distinguieron por hacer música nacional– no solo debía ser estudiado y difundido, sino sobre todo imitado. En un momento de especial efervescencia política y cultural en el País Vasco, las palabras de Aita Donostia adquirirían un alcance político incuestionable, en la medida en que contenían un mensaje nacionalista explícito. Y en este contexto de búsquedas, introspecciones y proyecciones identitarias Europa surgía como una ventana para otear nuevos horizontes, pero también como un espejo donde mirarse.

## 2. HACIA UNA MÚSICA NACIONAL: DIBUJANDO LAS FRONTERAS DE LOS PRELUDIOS VASCOS

Más allá de los grandes nombres de la música europea, Aita Donostia recibió también el decisivo influjo de otras figuras musicales locales. Tal como reconoció en una entrevista, Aita Donostia leyó con avidez las teorías y manifiestos musicales del sacerdote, lingüista y compositor Resurrección María de Azkue (1864-1951), del ingeniero de minas, político y musicólogo Francisco Gascue (1848-1920) y del compositor francés Charles Bordes (1863-1909), al tiempo que les atribuyó el mérito de su temprano interés por la música popular (Ojarbide, 17 de noviembre, 1917). Según admitía, sus conferencias, artículos, estudios y otros escritos avivaron el interés del compositor donostiarra para convertirse en el «caballero andante de la melodía popular» (Zulaika & Barroso, 2016, p. 95)<sup>2</sup>. A pesar de la importancia y del interés que guardan estas confesiones de Aita Donostia, es necesario sacrificar algunos testimonios y centrarse en una serie de documentos que por su relativo desconocimiento, aunque enorme valor historiográfico, merecen todo el protagonismo de esta breve sección. Se trata en concreto de la correspondencia mantenida por Aita Donostia con el compositor catalán Felipe Pe-

2 Entre las obras más influyentes, Aita Donostia citaba: la conferencia «Música popular vasca» de Azkue (1901), *La ópera bascongada* (1906) de Gascue y los estudios musicológicos y colecciones musicales de Bordes.

drell (1841-1922), considerado como el *padre* del nacionalismo musical español, entre enero de 1915 y agosto de 1918, en la cual se establece un diálogo tan amistosamente fluido como intelectualmente relevante, y que, al haberse producido en plena fase de la composición y recepción de los *Preludios vascos*, reviste una trascendencia capital para conocer de primera mano la mentalidad de Aita Donostia<sup>3</sup>.

«Estamos al unísono» podría ser el título que mejor resuma la relación establecida entre ambos compositores, ya que tanto el músico catalán como el vasco sintonizaban a la perfección, sobre todo, en lo referente a la nacionalización de la música. De hecho, en la primera carta remitida por Aita Donostia, en enero de 1915, el donostiarra reconocía el magisterio de Pedrell al comunicarle que había «devorado» su obra *Lírica nacionalizada* (1909), en la que el catalán exponía su máxima sobre la música nacional: la utilización de la canción popular como pigmento básico que posteriormente un artista había de convertir en un auténtico lienzo musical de la nación. Es más, el propio Aita Donostia afirmaba que para sus pesquisas folklóricas (para 1915 ya había recopilado cerca de seiscientas melodías populares) Pedrell había sido el «mejor consejero». Añadía, asimismo, que los *Preludios vascos* para piano seguían el procedimiento compositivo nacionalista, ya que con ellos Aita Donostia buscaba colaborar en el «levantamiento de este edificio musical vasco». Como confesaría más tarde, su objetivo, siguiendo los pasos de Smetana y Benoit<sup>4</sup>, era «trabajar por la personalidad musical vasca»; ese era el motivo por el cual se dirigía a Pedrell: «porque creo que nadie con más autoridad puede guiarme» (Zulaica & Barroso, 2016, pp. 56-64).

El entusiasmo del vasco por Pedrell era recíproco. El compositor catalán lo tenía por su «alter ego» y le reconocía un extraordinario talento musical, máxime tras comprobar la calidad artística de los *Preludios vascos*, que Aita Donostia le había enviado<sup>5</sup>. Y lo que es más importante: Pedrell detectaba en la música del donostiarra una identidad enteramente vasca. En febrero de 1915 escribía: «Del elemento musical vasco, *genuinamente vasco* [sic] de estas obras y de la siguiente y de casi todo lo que de usted he visto, no digo más que lo que he dicho: *que es genuinamente vasco*, lo tiene usted metido en las entrañas ese elemento, nació con usted, y es sublimación del sentimiento de amor a la patria». Las palabras de Pedrell revisten una importancia incuestionable por cuanto atribuían a la música de Aita Donostia una identidad o personalidad «genuinamente» vasca. Con todo, surge ahora una cuestión no menos relevante y que el mismo compositor vasco le trasladó en otra carta: «¿En qué ve usted ese espíritu “genuinamente vasco” de mis obras? ¿En qué consiste? ¿Es que mis obras se distinguen de las de otros por algo

3 Pese a haber consultado la mencionada correspondencia, debido a la reciente publicación de la misma en un edición monográfica he optado por utilizar esta última fuente para el presente estudio para facilitar su citación y su consulta a los interesados. En cualquier caso, tanto el contenido de las cartas como el del libro es exactamente el mismo. Véase Zulaica & Barroso, 2016. La documentación original se conserva en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), en el Fondo Felip Pedrell, Correspondencia: M964/827.

4 Peter Benoit (1834-1901), compositor belga, abanderó la construcción de una música flamenca diferenciada de las tradiciones musicales francesa y alemana.

5 Entre las piezas musicales que le remitió Aita Donostia, además de los primeros tres cuadernos de los *Preludios vascos* (los dos primeros ya publicados y el tercero aún en gestación), se encontraba un proyecto de ópera titulado *Larraldeko lorea*, con libreto de Arturo Campión. La obra nunca llegó a terminarse.

*peculiar?»*. La peculiaridad a la que aludía Aita Donostia era, en efecto, la clave en este asunto. Pedrell defendía que todas las regiones poseían su acervo musical. Sin embargo, no todas lograban erigirse como nacionalidades artísticas, con un lenguaje musical propio, desarrollado y distintivo. Por paradójico que parezca, los límites fronterizos entre una música nacional y otra no los dibujaba la música popular, sino el artista:

Cuénteles a ustedes todos, vascos y demás, que existen distintivos de lo que diferencia a unos y otros pueblos, en suma, que tienen música propia. Pero yo tengo para mí que los distintivos de cada región no bastan para nacionalizar: ha de haber compenetración entre la música *natural* (canto popular) y entre la música-arte (nuestra técnica); todo esto ha cristalizado la obra de nuestra nacionalidad (Zulaica & Barroso, 2016, pp. 83-91).

Y el talento o la «técnica» de Aita Donostia, en opinión de Pedrell, era lo suficientemente capaz de convertir un diamante en bruto (el folclore vasco) en una joya artística tan valiosa como brillante. Aquel mismo mes de febrero, de hecho, el catalán volvería a insistir en este punto, aunque esta vez públicamente, en una crítica de los *Preludios vascos* en el diario *La Vanguardia*. En ella, Pedrell expresaba la emoción que había sentido al escuchar el primer cuaderno (donde se incluye «Oyanian»), pero también indicaba que «el caso del autor de estos preciosos *Preludios* basta para aquilatar lo que se engrandece la música-arte acercándose, mezclándose, conviviendo con la música natural, que es la música distintiva del pueblo». Con sus sentidos *lieder* vascos, Aita Donostia conseguía la rúbrica del principal ideólogo del nacionalismo musical en España como un «excelso músico de la patria que ha de darle más días gloria» (Zulaica & Barroso, 2016, p. 97).

### 3. EL BAZTAN DE AITA DONOSTIA: UN PAISAJE EMOCIONAL

En sus cartas, Pedrell escribía sobre conceptos como la sinceridad, la imaginación y la inspiración como ingredientes caracterizadores de la música «vasca» de Aita Donostia. Ambos, además, mencionaban con frecuencia otra idea motriz: el sentimiento. Se referían a las emociones que trataban de trasladar a la partitura: percepciones subjetivas que, en el caso de Aita Donostia, provenían especialmente de la contemplación y la percepción de la naturaleza. Conviene destacar en este sentido que el donostiarra residió durante gran parte de su vida en Lekaroz, en el corazón del valle del Baztan, al norte de Navarra. Un área eminentemente rural, poblada de pequeños pueblos, y repleta de rincones pintorescos que invitaban a perderse en toda clase de ensoñaciones. O, al menos, eso es lo que afirmaba Aita Donostia, quien recorrió todo el valle recopilando canciones populares (muchas de ellas aparecerían publicadas en su cancionero) y, sobre todo, buscando la inspiración y la emoción que después darían forma definitiva a sus cuadros musicales. Porque para él escribir música era una forma de «dar rienda suelta a mis emociones, a mi espíritu, que, no estando turbado, produce música naturalmente». Y el lugar más adecuado para su esparcimiento artístico era un «hermoso rincón de Euzkadi», el Baztan (Donostia, 1983b, p. 3); el lugar donde, aislado de las obligaciones y premuras de la ciudad, podía satisfacer sus estímulos espirituales y artísticos: «¡Estos

bosques, estas montañas y sus brumas son tan a propósito para soñar...!», le manifestaba a Pedrell en enero de 1915 (Zulaica & Barroso, 2016, p. 70).

De la lectura de sus impresiones paisajísticas se desprende una concepción del medio natural marcadamente subjetivo y en la que predomina un prisma fuertemente emocional. Tal como se ha señalado, el paisaje, en tanto que resultado de un proceso de «resemantización» cultural e histórica (Barañano, 2005; Del Río Molina, 2009), posee una insoslayable dimensión emotiva, en la medida en que el territorio, además de ser un espacio físico, es también un producto cultural connotativo. De ahí que la percepción de un espacio natural, reconvertido sensorialmente en paisaje humano, suscite emociones de apego y apropiación de ese lugar mediante el establecimiento de un vínculo puramente sensorial (Valverde & Luna, 2015). Gracias a los años en los que residió en el valle, Aita Donostia pudo penetrar en las profundidades del Baztan, recorriéndolo a pie, entremezclándose y conociendo a la población autóctona y, por supuesto, escuchando, anotando y emocionándose con las canciones del lugar. «No os puedo decir serenamente qué impresiones tan hondas, tan intensas me han causado mis correrías folklóricas...», declaraba en una conferencia en 1921. Y añadía:

¡Cuántas, cuantísimas veces han asomado a mis ojos las lágrimas, cuando lejos, muy lejos del mundanal ruido de las grandes y pequeñas poblaciones, he oído cantar en los caseríos, entre hayas y castaños, haciendo coro el graznar de los cuervos o el rasgar del aire el aleteo aterciopelado de algún gorrioncillo! ¡Qué bien suenan en la oscura cocina del caserío, acompañadas por las esquilas de las vacas, las canciones que una madre vasca dice a su chiquillo para dormirle! (Donostia, 1985a, pp. 96-97).

Años después, volvería a expresar el encanto y la dicha que le producía la contemplación y la escucha de los baztaneses al cantar: «¡Cuántas veces he interrumpido mi trabajo para asomarme a la ventana de mi celda y escuchar admirado al boyero que sin prisas ni retrasos iba silbando delante de sus bueyes!» (Donostia, 1983a, p. 289). Puede que cuando Pedrell aludía al sentimiento sincero de Aita Donostia estuviera refiriéndose a la exquisita sensibilidad que poseía el compositor vasco, particularmente, a la hora de transportar a la partitura no ya una simple melodía popular, sino el alma, la esencia, del lugar al que pertenecía aquella canción.

Si la utilización de las melodías populares puede considerarse como la manifestación más característica del nacionalismo musical, lo cierto es que en el período de entre-siglos, y especialmente en las primeras décadas del siglo XX, el simple hecho de trasplantar una canción folklórica no era suficiente para representar la música de una nación concreta. Siguiendo la lógica nacionalizadora de Pedrell y Aita Donostia, faltaba la mano del artista para que la música popular alcanzara el rango de nacional. Las palabras que el crítico vizcaíno Ignacio de Zubialde (1864-1926) escribiera sobre este aspecto no pueden ser más elocuentes, ya que para él, el nacionalismo musical era «la compenetración con el alma del pueblo de modo que el pueblo mismo hable por nuestra boca». En otras palabras: «el nacionalismo musical se sirve del elemento folk-lórico como de una materia prima que transforma, diluye y asimila, para devolverla depurada y embellecida, pero sin que pierda nada de su aroma prístino: en una palabra, *recrea* el

arte popular» (Zubialde, 1917). Aplicado al caso de Aita Donostia, lo que esta concepción del nacionalismo musical implicaba era la necesaria evocación del paisaje vasco en la música nacional vasca. Ciertamente, porque si la música debía tener la personalidad de su tierra natal, era cometido del artista componer una obra que, respetando la base melódica folklórica, evocara la identidad o el *ser* de aquella tierra. «Si la música popular representa a la raza», se preguntaba el propio Aita Donostia en la conferencia «De música popular vasca» en la primavera de 1916 en Bilbao (Ruiz, 2010)<sup>6</sup>, «si la música popular no es sino la *emanación cantada de un pueblo*, según d'Indy,<sup>7</sup> ¿qué cualidades podemos asignar a la nuestra?». La respuesta la daba él mismo: «La primera [cualidad] que salta a la vista es la placidez y la tranquilidad grande que ostentan. Y es, evidentemente, un trasunto fiel de nuestro modo de ser». El compositor se refería, en concreto, a una supuesta «placidez» o «dulce melancolía» que rezumaba en las melodías populares y que, además, se ajustaba armónicamente con «el ambiente gris de nuestras montañas y valles, velados por estas nubes y nieblas, parte integrante de nuestro paisaje». Efectivamente, el paisaje condicionaba irremediabilmente el carácter de los vascos: «este cielo nublado, esa lluvia pertinaz, esas nieblas que constantemente velan los perfiles de nuestras montañas, esa ausencia de luz intensa meridional comunica a nuestro paisaje un matiz de melancolía, que necesariamente se ha de traducir en nuestra fisonomía moral». Y por ende, en la música popular: «Cásanse por modo admirable la música y el paisaje vascos, relación íntima ésta que saben percibir las almas delicadas, capaces de emociones finas» (Donostia, 1985a, pp. 30-34). Paisaje y música formaban un todo y, siendo plenamente consciente de ello, Aita Donostia trató de plasmarlo en la partitura.



Figura 1: «Aitak et'amak», versión del *Cancionero* (Donostia, 1994, pp. 92-93).

Un testimonio que puede confirmarlo es un artículo del propio compositor sobre los *Preludios vascos* en el que expuso tanto las motivaciones como las ideas que trató de transmitir en ellos. Tomando como inspiración la obra del alemán Robert Schumann (1810-1856) y del noruego Edvard Grieg (1843-1907), Aita Donostia quiso compo-

6 Conferencia promovida por la organización juvenil del Partido Nacionalista Vasco, Juventud Vasca, en la Sociedad Filarmónica de Bilbao. El naviero Ramón de la Sota y Llano (1857-1936), nacionalista vasco, costeó posteriormente la edición de la conferencia con ilustraciones del pintor Ángel Cabanas Oteiza (1875-1964).

7 Vincent d'Indy (1851-1931), compositor francés, cofundador junto con Charles Bordes y Alexandre Guilmant de la Schola Cantorum de París en 1894. Destacó por sus obras de inspiración folklórica y su firme adhesión al nacionalismo musical en Francia. Fue profesor de composición de los *padres* de la ópera vasca: Jesús Guridi y José María Usandizaga.

ner unos «cuadritos pequeños» donde mostrar unos «interiores y exteriores» de sabor vasco con el propósito de «pintar en ellos el alma vasca de aquellos paisajes, de aquellas personas y pueblos». Con títulos tan evocadores como *Aur-dantza* («Baile infantil»), *Oñazez* («Dolor»), *Aitonaren ele-zaarrak* («Canto del abuelo»), *Artzai gaztearen oiak* («Canción del pastor joven»), *Seask'aldean eresiz* («Canción de cuna»), *Ilargitan* («Cantando a la luz de la luna»), *Irulea* («La hilandera»), *Zubero-Erialde* («Paisaje suletino») o *Sagar-dantza* («Baile de las manzanas») parece claro que la intención del compositor era recrear unos paisajes vascos tanto naturales como humanos. En definitiva, unas impresiones musicales íntimas (la elección del piano no era casual: para Donostia, se trataba del «instrumento *íntimo* por antonomasia»), profundas y entrañables, acordes con la idiosincrasia recogida y melancólica de los vascos. Y «Oyanian», el tercer preludio de la primera serie, no era una excepción. Recogida el 3 de marzo de 1912, en Elizondo, de boca de una «aprendiz» natural de la localidad de Zugarramurdi, la «versión original» de «Oyanian» parece ser la melodía titulada *Aitak et'amak* (fig. 1), incluida en el primer volumen de su cancionero y clasificada como una canción amorosa (Donostia, 1994, pp. 92-93). De acuerdo con el procedimiento compositivo nacionalista, Aita Donostia aplicó una serie de cambios a la melodía baztanesa, por un lado, rebautizándola, y por otro, desde un punto de vista musical, envolviéndola en un aura sonora que evocaba el paisaje boscoso del Baztan (fig. 2).

The image shows a musical score for the piece 'Oyanian'. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Iº Tempo'. The score includes a melody line and a piano accompaniment. The melody line has dynamics like 'pp' and 'p'. The piano accompaniment features triplets and is marked 'pp'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The piece is identified as a 'tema popular' and 'como un rumor'.

Figura 2: «Oyanian», fragmento del tema popular, compases 16-23 (Donostia, 1912-1918, i, p. 10).

Como explicaba en los comentarios de sus *Preludios vascos*, «Oyanian» buscaba ser «impresión de montaña, del que se siente en ella alejado del ruido de las grandes y pequeñas ciudades». A continuación, profundizaba más en su descripción:

Se oye el silencio bajo los árboles. Hay ecos, rayos de sol *verticales*, que se filtran entre las hojas; el aire, *horizontal*, tiene una pequeña oscilación, zumba dulcemente. Le hace coro con cierta timidez un pequeño manantial de agua clara, que se desliza

calladamente entre las piedras. Lejos se ve un pueblecillo blanco, cuyos habitantes cantan la melodía de su vida *tranquila*, que reflejan el cielo, las montañas, los árboles y riachuelos. Todo es tranquilo y quieto. Y el canto de la Humanidad y el de la Naturaleza toma un carácter de oración, el del trabajo santificado de la gente contenta con su campo y sus montañas (Donostia, 1983a, pp. 63-64).

Si se observa la partitura, se podría decir que Aita Donostia cumple efectivamente su propósito de crear esa impresión boscosa. Una vez expuesto sobriamente el canto popular, el compositor parece querer evocar los «rayos de sol verticales» con la sucesión descendente de las corcheas y semicorcheas. Y todo ello, repitiendo un patrón que sirve de acompañamiento a lo largo de toda la pieza: los ondulantes tresillos de corcheas, como si de los *murmullos de la selva* wagnerianos o de las insinuaciones de la naturaleza de Rimsky-Korsakov se trataran (Harrison, 1992; Reibel, 2016)<sup>8</sup>. De hecho, Aita Donostia indicaba que este acompañamiento debía parecerse a un «rumor»: con un casi imperceptible *pianissimo*, y alargando los acordes con los pedales, los tresillos parecen conseguir el efecto susurrante deseado.

En «Oyanian», Aita Donostia no solo expresaba su fascinación y emoción por el paisaje baztanés, sino también su sentimiento patriótico. En gran medida, porque ambos conceptos estaban unidos en su pensamiento: patria y paisaje eran uno. «Sólo le digo a usted –confesaba en una entrevista al diario *Euzkadi*– que es grande, demasiado grande el amor que siento por mi Patria, Euzkadi, para que yo no trabaje por ello con todo el amor de hijo y toda la exaltación del patriota» (Ojarbide, 18 de noviembre, 1917). Para Aita Donostia, la expresión musical del paisaje era, por consiguiente, una forma de hacer patria.

#### 4. CONCLUSIONES

En los *Preludios vascos* de Aita Donostia confluyen horizontes internacionales, nacionales y, por supuesto, personales o íntimos. Impulsado por un ardiente sentimiento patriótico, el compositor donostiarra trabajó con ahínco no solo para salvaguardar el folklore vasco, sino especialmente para otorgar una nacionalidad musical al País Vasco. Aita Donostia diluyó y reinventó los límites administrativos o políticos, al tiempo que confundió las líneas entre lo físico-geográfico y lo emocional. Siguiendo el concepto internacional de la música nacional (música culta basada en la música popular), influenciado y asesorado por críticos y músicos de renombre como Felipe Pedrell, y plasmando en la partitura el cúmulo de sensaciones que proyectaba sobre el paisaje del Baztan, Aita Donostia consiguió construir una obra musical eminentemente nacionalista. Y por eso mismo, y por paradójico que pueda parecer, transfronteriza, pues los *Preludios vascos* se sustentan sobre fronteras ideológicas, políticas y musicales permeables e interdependientes entre sí. En definitiva, los *Preludios vascos* de Aita Donostia se encuentran enclavados en una intersección histórica de múltiples fronteras.

<sup>8</sup> Sin querer establecer un paralelismo entre ellas, es innegable que el efecto producido en las tres obras (en el caso de Wagner, en la ópera *Sigfrido*, de 1876; en el de Rimsky-Korsakov, en la ópera *La ciudad invisible de Kitez* y *la doncella Fevróniya*, de 1907) es tan similar como logrado.

## 5. LISTA DE REFERENCIAS

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Barañano, K. (2005). *Urdaibai en el arte: la alquimia del paisaje*. Bilbao: BBK.
- Casado de Otaola, S. (2010). *Naturaleza patria. Ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España del regeneracionismo*. Madrid: Marcial Pons.
- Cosgrove, D. & Daniels, S. (eds.) (1988). *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Curtis, B. (2008). *Music makes the Nation. Nationalist Composers and Nation-Building in Nineteenth Century Europe*. Amherst: Cambria Press.
- Del Río Molina, B. (2009). *La invención del paisaje: un ensayo sobre la condición humana*. Madrid: Juan Pastor.
- Donostia, A. (José Gonzalo Zulaika) (1912-1918). *Preludios vascos para piano, I-IV*. [Música notada]. Donostia-San Sebastián: Casa Erviti.
- Donostia, A. (1983a). *Obras completas del P. Donostia, I. Artículos*. Bilbao: Gran Enciclopedia Vasca.
- Donostia, A. (1983b). *Obras completas del P. Donostia, III. Diarios y reseñas*. Bilbao: Gran Enciclopedia Vasca.
- Donostia, A. (1985a). *Obra literaria P. Donostia, IV. Conferencias*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Donostia, A. (1985b). *Obra literaria P. Donostia, V. Conferencias II*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Donostia, A. (1994). *Cancionero vasco, I*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Francfort, D. (2004). *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. Paris: Hachette Littératures.
- Grimley, D. (2006). *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Rochester: Boydell Press.
- Harrison, R. P. (1992). *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*. Paris: Flammarion.
- Juaristi, J. (2003). Nacionalismo y paisaje. *Cuadernos de Alzate*, 29, 25-36.
- Lekan, T. M. (2004). *Imagining the Nation in Nature. Landscape Preservation and German Identity, 1885-1945*. Cambridge: Harvard University Press.
- Levy, B. E. (2012). *Frontier Figures. American Music and the Mythology of the American West*. Berkeley: University of California Press.
- Lindskog, A. (2013). Composing Landscapes: Musical Memories from Nineteenth-Century Norwegian Mountain-Scapes. *Landscape History*, 34(2), 43-60.
- Maderuelo, J. (dir.) (2009). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada.
- Morel, N. (2010). Musique et territoire: les avatars d'une conjonction. *Musiker*, 17, 7-56.
- Ojarbide, J. M. (17 de noviembre de 1917). Figuras contemporáneas. El P. Donostia. *Euzkadi*, 1-7.
- Ojarbide, J. M. (18 de noviembre de 1917). Figuras contemporáneas. El P. Donostia. *Euzkadi*, 7.
- Ortega Cantero, N. (ed.) (2005). *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*. Madrid: UAM.

- Ortega Cantero, N., García Álvarez, J. & Mollá, M. (eds.) (2010). *Lenguajes y visiones del paisaje y el territorio*. Madrid: UAM.
- Ostolaza, M. (2018). *Terre des basques: naissance d'un paysage (1800-1936)*. Rennes: Presses Universitaires.
- Porter, C. (1996). *The Rhine as Musical Metaphor. Cultural Identity in German Romantic Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Reibel, E. (2016). *Nature et musique*. Paris: Fayard.
- Riley, M. & Smith, A. (2016). *Nation and Classical Music. From Händel to Copland*. Rochester: Boydell Press.
- Ruiz Descamps, N. (2010). Música y nacionalismo vasco. La labor musical de Juventud Vasca de Bilbao y el uso de la música como medio de propaganda política (1904-1923). *Musiker*, 17, 151-210.
- Schama, S. (1996). *Landscape and Memory*. London: Fontana Press.
- Senici, E. (2005). *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thiesse, A.-M. (1999). *La création des identités nationales*. Paris: Seuil.
- Valverde, I. & Luna, T. (2015) (eds.). *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Barcelona-Olot: Universitat Pompeu Fabra-Observatori del Paisatge de Catalunya.
- Von Glahn, D. (2009). *The Sounds of Place. Music and the American Cultural Landscape*. Boston: Northeastern University Press.
- Walter, F. (2004). *Les figures paysagères de la nation: territoire et paysage en Europe (16e-20e siècles)*. Paris: EHEES.
- Zubialde, I. (pseudónimo de Juan Carlos Gortázar). (1917). El nacionalismo musical y la música vasca. *Hermes*, 5, 317.
- Zulaica, T. & Barroso, J. (eds.) (2016). *Al unísono estamos. Epistolario Donostia-Pedrell 1915-1918*. Pobra do Carabiñal: Fundación Digital Bible – Editorial Mendaur.

