

El jazz en la España de 1923. Una mirada desde los consulados estadounidenses

Jorge García
(Institut Valencià de Cultura)
garcia_jor@gva.es

BIBLID [2605-2490 (2019), 2; 29-47]

El jazz en la España de 1923. Una mirada desde los consulados estadounidenses

En 1923, el Departamento de Estado de los EUA envió a sus cónsules en España un cuestionario en torno a la economía de la música en nuestro país. El artículo recoge sus contestaciones, donde trazan una visión panorámica sobre nuestra realidad musical, con referencias a la música popular estadounidense, y describe la situación del jazz en España en una época en que todavía era un género en formación.

Palabras clave: jazz en España, jazz primitivo, industria musical, economía de la música, música y diplomacia.

Jazz 1923ko Espainian. Estatu Batuetako konsulatuetatik begirada

1923an Estatu Batuetako Estatu Departamentuak Espainian zituen konsulatuetara herrialdeko musika-ekonomiari buruzko galdetegi bat bidali zuen. Artikuluak erantzunak jasotzen ditu, gure musika-errealitatearen ikuspegi panoramikoa marrazten dutenak, Estatu Batuetako musika herrikoari erreferentziak barne, eta oraindik eratzen ari zen generoarean garaian Espainian jazzaren egoera deskribatzen du.

Gako-hitzak: jazza Espainian, jazz primitiboa, musika-industria, musika-ekonomia, musika eta diplomazia.

Jazz in Spain in 1923. A look from American consulates

In 1923, the US Department of State sent to its consuls in Spain a questionnaire about the economics of music in our country. The article collects their answers, where they offer a panoramic view of our musical reality including references to the American popular music, and describes the situation of jazz in Spain at a time when it was still developing its identity as a musical genre.

Keywords: Jazz in Spain, primitive jazz, music industry, music economy, music and diplomacy.



Los Archivos Nacionales de los Estados Unidos guardan, entre los papeles del Departamento de Estado, una heterogénea colección de documentos titulada *Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Spain, 1910-1929* que incluye principalmente correspondencia entre los diplomáticos estadounidenses destinados en España y las autoridades de Washington sobre asuntos militares, política, economía, transportes, conmemoraciones, materias primas y otras cuestiones de interés mutuo.

La serie fue microfilmada en 1985 con la referencia M-1369. Uno de los rollos de película, el número 19, lleva el título genérico de *Music*. Pese a la etiqueta, esta colección de más de mil páginas dista de ser monográfica, pues hay en ella cartas y telegramas sobre el protestantismo en España, sobre el levantamiento de monumentos a Colón y a Bolívar, sobre visitantes al Archivo de Indias o sobre la protección a la industria cinematográfica española. Pero el rollo se abre con dos asuntos musicales que sirvieron para darle nombre: el primero informa acerca del concurso de canciones populares promovido por un efímero Liceo de América, activo entonces en Madrid, y el segundo, que es el que nos importa, contiene respuestas de once consulados estadounidenses (signaturas 852.4038/1 hasta 852.4038/11) a un extenso cuestionario remitido en octubre de 1923 por el Departamento de Estado y titulado *Subsidies granted to the Musical Arts* (Department's Instruction dated October 3, 1923, file No. 800.4036/2).

Aunque las preguntas giran principalmente en torno a la financiación de las instituciones musicales existentes en cada distrito y a la industria musical, el cuestionario aborda también otros asuntos, como la presencia en España de la "so called American popular music", incluyendo el jazz de forma implícita y explícita. La descripción de todo ello, por lo que tiene de fuente inédita y por la originalidad de su punto de vista, constituye el tema principal del presente artículo. Pero vamos a situarnos primero en la época.

Diplomacia y comercio musical entre España y los EE. UU.

La relación diplomática entre España y Estados Unidos de América data de 1783. Tras quedar interrumpida en 1898 por la guerra entre ambos países, se restableció en 1899, y en 1913 Estados Unidos abrió una embajada en Madrid ocupada en 1923 por Alexander Pollock Moore (Office of the historian, s.f.). En aquel momento el presidente de los Estados Unidos era el republicano Calvin Coolidge, y Charles Evans Hughes su secretario de Estado, que ejercía el cargo desde 1921 (Register, 1926, p. 3). El país contaba con un consulado general en Barcelona, una agencia consular en Tarragona y consulados ordinarios en Bilbao, Cádiz, La Coruña, Huelva, Madrid,

Málaga, Santander, Sevilla, Tenerife —con vicecónsul en Las Palmas—, Valencia y Vigo, desde los que atendía a todo el territorio nacional.

Se conserva respuesta al cuestionario de once de ellos, a falta de Tarragona y las oficinas canarias. Estas fueron las preguntas, cuyo enunciado omiten todos los interpe-lados menos el vicecónsul en Madrid, John J. Coyle, gracias al cual lo conocemos hoy:

1. What musical organizations are in any way subsidized in your district by the national, provincial, or municipal governments?
2. What particular form of entertainment is offered by the organizations above named?
3. What amount is contributed annually to each organization?
4. Is the money so contributed paid out directly from the public treasury, or is it collected through any particular form of taxation? If the community is especially taxed for the purpose of subsidizing any musical organization, give details as to the method of taxation and the amount so realized.
5. Does the state, province, or municipality, on account of contributing to any organization, have representation upon the managing board of the organiza-tion, and, if so, to what extent?
6. Does the state, province, or municipality through any of its officials have any control over the policy pursued by the organization subsidized?
7. In what manner, if any, would the individuals interviewed improve upon the system practised in their respective communities?
8. Obtain from the individuals interviewed an expression of their opinion as to what extent music should be subsidized in the United States and the meth-ods to be pursued in connection therewith.
9. What provisions, if any, are made in regard to performances by subsidized organizations free to the public or at popular prices?
10. What, if any, provision is made for the retirement and pensioning of mem-bers of subsidized musical organizations?
11. What kind of music predominates in your district:(a) For public entertain-ment? (b) In the homes?
12. To what extent has musical entertainment been influenced by so called American popular music and to what extent is this heard?
13. Indicate the local or national production of printed music and musical instruments.
14. Indicate the local or national imports of music and musical instruments by countries of origin, giving the classes, quantities, and values of such imports.
15. Are radio concerts known in your district and, if so, to what extent are they affected by laws or regulations governing the use of wireless instruments?

El conjunto de temas abordados, como se ve, es diverso. El bloque principal tiene relación con la organización musical de cada ciudad o región, pero las preguntas sobre sus fuentes de financiación o sobre gustos y hábitos musicales deben ser leídas, creo, desde una perspectiva comercial, en cuyo caso el interés por la financiación de la música estaría relacionado con la localización de potenciales clientes para la industria estadounidense. Los diferentes cónsules responden casi siempre sin ceñirse mucho a la literalidad de los enunciados, y hacen más bien consideraciones generales sobre el panorama musical en su distrito. La intrigante pregunta número 8, que pide consejo para orientar las políticas públicas de los Estados Unidos, quizá esté ahí para crear confianza en los interlocutores, pero lo cierto es que casi todas las respuestas la omiten. El cónsul de Bilbao, H. M. Wolcott (que se ocupa de los asuntos de todo el País Vasco aunque en esta ocasión, según reporta, solamente ha podido obtener información sobre Vizcaya), recoge claramente las dudas de sus comunicantes al respecto: "The directors of the local organizations [en este caso, la Sociedad Coral y la Banda Municipal de Bilbao] are unable to offer any opinion to the extent which music should be subsidized in the United States, or the method which should be pursued in connection therewith because they have no knowledge of the conditions existing there".

Las relaciones mercantiles entre España y Estados Unidos se regían desde 1906 por un tratado de reciprocidad, que España dio por caducado en noviembre de 1922 alegando la aprobación de una nueva ley sobre descuentos tarifarios (FRUS, 1922, vol. 2, p. 916). A partir de ese momento se iniciaron las negociaciones para suscribir un nuevo acuerdo, que resultaron muy laboriosas por el desacuerdo en varios puntos, y el anterior hubo de ser prorrogado varias veces (véase por ejemplo Gaceta, 1923, p. 388; Gaceta, 1924, p. 631).

Un artículo de David Lawrence aparecido en *The Evening Star* de Washington el 11 de octubre de 1923 habla de los tratados comerciales que los EE. UU. querían firmar con diferentes países europeos, situándolos en el nuevo panorama económico y geopolítico surgido tras la Primera Guerra Mundial, con mención explícita a España:

Practically all of the commercial treaties with Europe were written decades ago when conditions under which trade was conducted differed materially from those under which business is carried on today. [...]

The insistence of the American government on a new treaty with Spain really grew out of the fact that Spain had made new treaties with France and Great Britain giving them commercial advantages which the United States did not possess [...]

Although the purchasing power of Europe at present is low, the belief prevails that in a few years America will be doing a larger business with Europe and that to be on the safe side the American government ought to complete new treaties wher-

ever possible assuring American citizens of equitable treatment (Lawrence, 11-10-1923, p. 10).

Las negociaciones comenzaron antes del golpe de estado de Primo de Rivera en septiembre de 1923 y el establecimiento en España de una dictadura militar con el aval de Alfonso XIII, pero continuaron luego sin apenas mención a esta circunstancia, que no debió de parecer preocupante al gobierno estadounidense, pragmático ante semejante clase de asuntos (Montero Jiménez, 2010). La prensa de aquel país informó sobre la sublevación y las subsiguientes convulsiones políticas en España, aunque sin atribuirles una especial gravedad y señalando la tranquilidad ciudadana; por ejemplo así lo hace una nota de la agencia Associated Press reproducida en primera página por el *Sunday Star* de Washington (16-9-1923), que en uno de los subtítulos apunta: "Capital outwardly calm as reorganization proceeds".

La música en España según los cónsules estadounidenses

Las respuestas de los consulados al cuestionario llegaron a lo largo dos meses; el más madrugador fue el cónsul en Sevilla, William C. Burdett, que contestó el 6 de noviembre de 1923. Antes de abordar lo que tiene que ver con la música popular voy a resumir las declaraciones de todos ellos sobre el resto de temas planteados.

Empecemos por las fuentes. El cónsul de Huelva, Horace Remillard, el de Vigo, Henry T. Wilcox, y el de Barcelona, Hiram A. Boucher, son los únicos que dan alguna noticia sobre sus comunicantes. Remillard menciona a Manuel del Castillo, director de la Banda Municipal y la Academia de Música de Huelva, padre del célebre compositor de igual nombre. De forma más vaga, Wilcox se refiere a la "observation" y a "interviews with well informed persons who are interested in music and radio concerts"; Boucher remite a vendedores de instrumentos, empleados de organizaciones musicales y específicamente al fabricante de pianos Guarro, a [Lluís] Millet, del Orfeó Català, y a Enrique Casals, de la Orquesta Pau Casals, además de citar el libro *Resúmenes mensuales de la estadística del comercio exterior en España*.

Son varios los que comienzan su informe con los inevitables tópicos y generalizaciones sobre España, a veces abiertamente contradictorias. Burdett menciona la "effervescent gaiety" de Andalucía y afirma que "the nature of the masses is inherently a happy one", tras lo que añade: "The public is so bound up in the age old musical traditions of Andalucía that any attempt to subsidize governmental aid for other musical endeavors would be seriously resented". Boucher incurre en tópicos similares a los de su colega: "Like nearly all the other Mediterranean peoples, the inhabitants of Catalonia have an inherent fondness for music." Robert Harnden,

desde Valencia, opina en cambio lo contrario: "As a people the Spanish are singularly unmusical, that is, music of a purely local and national character is heard only".

En cuanto a las preferencias musicales de los españoles, pese a la dificultad de la síntesis, los observadores ponen de manifiesto una notoria diversidad. El cónsul en Bilbao, Wolcott, señala que en su distrito predominaba la música clásica "both in public entertainments and in the homes". En Madrid la ópera y la música de concierto serían igualmente las más apreciadas "by all classes of people", mientras que la zarzuela estaría quedando relegada a las poblaciones pequeñas. Por contraste, en Valencia, Robert Harnden alude al predominio del teatro musical español. El cónsul en Sevilla, que observa "almost an atmosphere of hostility" hacia la música foránea, destaca la zarzuela y la música regional con baile. En Huelva el cónsul Remillard aprecia un predominio de la música folclórica y la música local, y de modo semejante se expresa el vicecónsul en Málaga, Harold L. Smith, que cita también el teatro musical.

Acerca de otras modalidades de consumo musical, desde Barcelona se hace un apunte interesante: "There is comparatively little music in the homes of this community, first, because home entertaining, private dances and parties are foreign to local customs, and second, because the proportion of those who study music or music instruments is so very small".

Las diferencias entre la actividad musical digamos formalizada en Madrid y Barcelona y el resto de España eran muy acusadas, y los reportes dejan constancia de ello. De ambas ciudades procedían habitualmente la música impresa y los instrumentos adquiridos en todo el país, aunque fuera como centros desde donde se canalizaban las importaciones, además de contar la una y la otra con instituciones musicales respaldadas desde los presupuestos públicos. Por detrás de ellas, las únicas organizaciones musicales que recibían subvención eran alguna escuela de música (orientada a veces hacia la beneficencia, como en La Coruña) y sobre todo una serie de bandas municipales, mencionadas con especial énfasis en Santander y en Vigo, donde también destacaban las bandas militares. Respecto a las subvenciones, tanto Madrid como Barcelona se encontraban en un momento difícil a causa de las decisiones de la Junta Militar, dispuesta a hacer recortes en el gasto público. Así lo apunta el cónsul en Barcelona:

Just before municipal governments were taken over and replaced by the new military regime, the City Council of Barcelona voted to appropriate annually 50,000 pesetas to subsidize the following musical organizations: Orquesta Pau Casals, Orquesta Sinfónica de Barcelona, Amics de la Música, and Associació Íntima de Concerts, nearly half of this account to go to the first named organizations [...] it is improbable that any such appropriation will be granted in the near future.

La información de utilidad comercial constituye una parte destacada del cuestionario y de las respuestas, que a veces se extienden con cifras sobre importaciones de instrumentos, aunque ya el cónsul en Sevilla indica la dificultad de interpretar estadísticas que solamente recogen el país de procedencia y el peso de la mercancía, pero no las unidades adquiridas. El de La Coruña indica: "Scarcely any musical instruments are made in Spain; those in use here are chiefly German. The import of musical instruments at this port are confined to pianos". Por otra parte, varios cónsules señalan el problema del precio de los instrumentos y la música importada desde los EE. UU., perjudicada por las ventajosas condiciones de otros países, particularmente Alemania. Así el de Vigo entre otros: "American instruments are well liked but very few are imported because of the disadvantages rates of exchange".

American popular music has become very much in demand...

La llegada a Europa de las llamadas revistas *negras*, que provocó una fiebre jazzística definitiva por toda España, es posterior a 1925, año de la presentación de Josephine Baker en París (García, 2012, pp. 17ss.). Desde las postrimerías de la Guerra Mundial el jazz suscitaba entre nosotros una perceptible curiosidad, pero era todavía una música rara, que se presentaba bajo una serie de denominaciones en cambio continuo (García Martínez, 1996, p. 26). Sus sonidos asomaban en algunos escenarios escogidos y su temprana huella se percibía en diferentes facetas de la vida musical del país, aunque tanto entre el público como entre los propios intérpretes reinaba todavía un evidente desconcierto sobre la identidad de un género todavía en construcción, con tensiones internas y evoluciones futuras apenas atisbadas. No solo en España: desde EE. UU. el historiador Bruce Boyd Raeburn escribe, hablando de estos primeros años, que "Beyond a small circle of practitioners from New Orleans, nobody seemed to know what jazz was. From the outset, jazz inspired controversy and confusion because of its novelty" (Raeburn, 2009, p. 11).

En lo que a nuestro cuestionario se refiere, la indefinición se percibe en los términos que eligen los cónsules para referirse a la música: la palabra jazz está solamente en los informes de La Coruña, Vigo, Madrid y Málaga, acompañada a veces de significativas comillas o mayúsculas, mientras los demás, para hablar prácticamente de lo mismo, prefieren expresiones más genéricas como *modern American music* o *American popular music* (que es la que aparece en el cuestionario). Por lo demás, las prevenciones respecto al jazz que encontramos en Europa en aquella época también están presentes en el cuerpo diplomático estadounidense. William C. Burdett utiliza para referirse a él un eufemismo tan revelador como "the cruder

types of American music", y celebra su poca influencia sobre la música andaluza. Estas son sus palabras:

American popular music reaches Sevilla about a year after its first appearance in the United States and finds great favor in the several public dancing establishments which, however, are exclusively attended by tourists, or natives of dubious repute.

No American music is heard in the theatres. There are no public dances in Sevilla which may be attended by the better class of young women. The cruder types of American music has, happily, had no effect on either the classic or the contemporary andalucian music.

Los primeros músicos de jazz estadounidenses que tocaron en España llegaron seguramente desde París o desde Londres, donde algunos de ellos, sobre todo afroamericanos, se habían instalado al acabar la Primera Guerra Mundial y desde donde organizaron diferentes giras por Europa, alguna de las cuales pasó por nuestro país. A título de anécdota, la embajada de los Estados Unidos fue uno de los lugares donde antes se escuchó jazz en España, para amenizar recepciones ofrecidas por la delegación, aunque lo restringido del evento impidió cualquier clase de repercusión y no nos consta ni siquiera el nombre de los músicos que fueron contratados ("Noticias de sociedad", *La Época*, 1-12-1919, p. 2). En todo caso, unos meses antes la prensa estadounidense hablaba ya del desembarco del jazz en España. Así lo hace *The New York Clipper* del 6 de agosto, que en un suelto titulado "Paris likes U. S. jazz" de la sección Melody Lane, página 17, escribía:

The jazz craze, reported to be on the wane in England, is just beginning to be popular in France. Several new dances have been imported and the craze is spreading over Spain and the continent in general. Jazz dancing is being developed into a fine art here and all classes are dancing to the sound of syncopated ragtime.

Poco tiempo después, el diario neoyorkino *The Sun* ("Spain is adopting American ways", 21-1-1920) citaba a los profesores españoles Julian Martolrell [sic] y J. Ortega, recién llegados a la ciudad y vinculados a las universidades de Columbia y Wisconsin, según los cuales España "was adopting American ways and mannerisms". En palabras atribuidas a Ortega, "jazz music had supplanted the soft melodies of Spain in some of the concert halls of Madrid, Cadiz and Barcelona".

La alta sociedad española acogió con relativa presteza la moda del jazz, como también hicieron los ambientes intelectuales. En 1919 se formó la Orquestrina Tzigan Americana Nic-Fusly para actuar en el recién inaugurado Hotel Ritz de Bar-

celona y ofrecer a su adinerada clientela la música internacional más actual, bien que suavizada y adornada con toques *tziganes*, conforme a la moda del momento. Poco después, en 1921, Leopoldo Torres-Nin organizó también en Barcelona su grupo, Jazz-Band Demons, a instancias del llamado Cabaret Catalán (Pujol, 2005, p. 20). Torres-Nin se convertiría pronto en uno de los principales pioneros españoles del jazz. En Madrid, donde los Nic-Fusly se presentaron en 1921, el bailarín estadounidense Harry Pilcer debutó en diciembre de 1922 en el Palacio de Hielo, compartiendo cartel con el grupo de su compatriota el pianista Billy Arnold. Luego ambos amenizaron los almuerzos del Hotel Ritz de la capital junto a la banda de jazz del violinista de origen rumano Mihai Padureano. La llegada de figuras del género deberá esperar todavía un tiempo.

En esa época, incluso el compositor madrileño Jacinto Guerrero se puso al frente de un llamado Jazz Band y grabó para Odeón un foxtrot de su zarzuela *La montería*. En cuanto se impuso el foxtrot como principal modelo, bastante híbrido en sí mismo, y entraron en juego las orquestinas, lo que la escena española produjo fue casi siempre una colección de versiones muy libres y al gusto local, que van de los aires flamencos (“Fox-trot andaluz” del granadino Francisco Alonso), el chotis y el pasodoble a la *chinoiserie* o el guiño exótico, presente ya por cierto en muchos de los originales a imitar.

Las primeras versiones de *standards* aparecieron en 1920 con algunos grupos más interesados por la réplica de los originales, como la Orquestrina Nic-Fusly (“Indianola”, para Compañía del Gramófono) o la Orquestrina Verdura (“Alabama Jubilee”, para Odeón). La Orquestrina Marchetti de Madrid versionó en 1922 “Whispering”, la canción que consagró dos años antes a Paul Whiteman como uno de los primeros héroes del jazz. La elección nos da una pista de hacia dónde miraban nuestros primeros jazzistas, que en eso tampoco se apartaban demasiado de sus colegas en el resto del mundo.

Volviendo al cuestionario, cuando los cónsules hablan de la música popular americana esta aparece casi siempre vinculada al baile, y no es Burdett el único en hacerlo. Wolcott, desde Bilbao, lo resume claramente: “Musical entertainment here has not been influenced in any degree by the so-called American popular music, and this classe of music is rarely heard except at dances”. Sullivan, en Cádiz, coincide casi con las mismas palabras. Para Wilcox, en Vigo, el jazz sería incluso una moda ya en retroceso —interpretación o pronóstico también recurrente en la prensa española e internacional a lo largo de los años que podemos llamar de asimilación del género—: “American ‘jazz’ music was in some favor a year or so ago but the desire for it has been decreasing and now is heard only in some of the cafes and dance halls”. Coyle, desde Madrid, ofrece en cambio la opinión más detallada y descriptiva:

Up to the end the World War American popular music was unknown in Spain: At the end of the War in 1918, American "Jazz" music was introduced as a dance music. Spain, however, has been very slow in taking to this form of popular music, and even at the present time American popular music is not heard in any public concerts nor is played by any well known orchestra. It is strictly confined to the larger hotels and dance halls of the city. Up to the present time in the smaller cities and villages of this district, American popular music is practically unknown.

El jazz tenía una presencia restringida en nuestro país, es cierto, pero en los testimonios periodísticos de la época se percibe una evidente curiosidad por sus innovaciones, y es tema recurrente en los artículos de los corresponsales en el extranjero y los cronistas cosmopolitas bastante antes de su llegada. En cuanto a la prevención, también evidente, ante sus formas provocativas, la llegada del jazz a través de ambientes aristocráticos en los que aparecían los propios monarcas atemperó eventualmente las manifestaciones en su contra, y de paso le proporcionó un reclamo adicional. La censura adoptó muchas veces la forma de caricatura. El humor, paternalista o burlón, es ingrediente casi obligado en todas las columnas de opinión que se ocupan de él. La imagen del músico de jazz —habitualmente de raza negra— tocando una caprichosa panoplia de instrumentos de percusión se convirtió también desde comienzos de la década en un filón para los dibujantes que trabajan en periódicos y semanarios (entre ellos Ricardo Marín en *La esfera*, Tito en *La correspondencia de España*, Sileno en *Buen humor*, K-Hito o Penagos en *Nuevo mundo*) (Ilustraciones 1 y 2).

Bien es cierto que el teatro musical, siempre atento a las últimas tendencias, venía incorporando las modernas músicas norteamericanas, principalmente el fox-trot, en la zarzuela o en las nuevas revistas de inspiración francesa, como *El príncipe carnaval*, de 1920, con música de José Serrano y Quinito Valverde (quien había triunfado en Estados Unidos antes de morir en 1918). La camaleónica zarzuela y la pujante revista siempre encontraban un modo raudo de abrir paso a las novedades musicales mediante insertos que apenas requerían elaboración argumental, de ahí su temprana puesta al día.

El teatro como vía de llegada del jazz a nuestro país ya aparece en las palabras del cónsul estadounidense en Valencia: "As for the theatre, Spanish music may be said to be the only heard except for an occasional popular American song which is used for dancing". Fred C. Slater observa algo similar desde La Coruña: "There is little foreign music on the local market. Some popular American music has made its appearance of late years, and some 'JAZZ' pieces are heard in Cafes and Theatres".



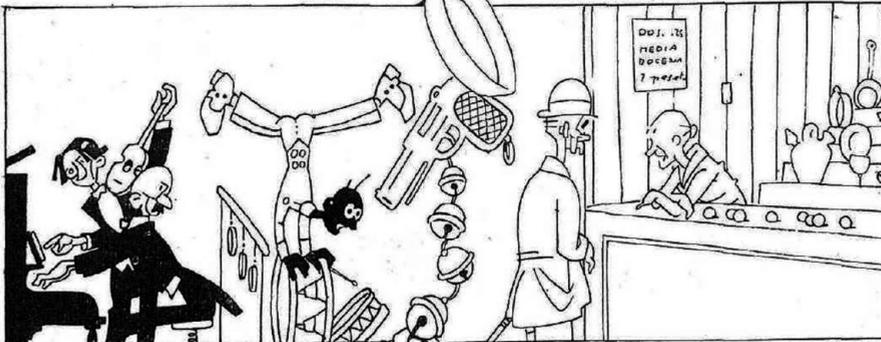
Ilustración 1: El batería del grupo de jazz del cabaret madrileño Parisiana visto por Ricardo Marín: "cosmopolitismo frívolo" y "estridencias exóticas". *La Esfera* (Madrid), 24 de julio de 1920. Hemeroteca Digital Hispánica / Biblioteca Nacional de España.

GARABATOS KAITESCOS



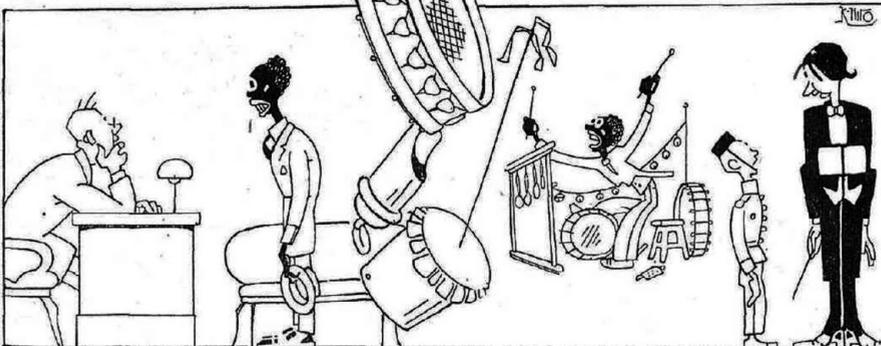
—¿Que negro se está poniendo su marido? ¿Es que le ha mandado el médico tomar baños de sol?
 —No, señora. Se los ha mandado el dueño del «Mayestic» para que haga de «jazz-band» el invierno próximo.

—Mire usted: como es la primera vez que canta mi niña, haga el favor de estar con cuidado, y en cuanto le falle una nota toque todos los instrumentos á un tiempo.



El maestro.—Eso que hace ahora el «jazz», no está en el pentagrama.
 El violinista.—Debe ser este sostenido.

—¿Qué pasa? ¿No se tira yo?
 —No, señor. Lo acaba de adquirir todo el «jazz-band» del «Ideal Solar».



—¡Lísted, en su país, ¡mostraba yo sus aptitudes de «jazz-band»!
 —Sí, señor. Yo era el que machacaba la cabeza á los blancos que cogíamos.

—Mira: yo y dile al «jazz» que si le queda mucho, que aquí hace un cuarto de hora que terminamos.

Ilustración 2: El jazz visto por Ricardo García López, K-Hito, en *Nuevo Mundo* (Madrid), 29 de junio de 1923. Hemeroteca Digital Hispánica / Biblioteca Nacional de España.

El cónsul de Barcelona, al tiempo que insiste en la importancia del baile, hace una observación comercial que también es interesante desde el punto de vista estético: "American popular music is generally preferred for dancing. Most of the American sheet music sold here is imported from music publishers in Paris and consequently is somewhat out of date". El desfase entre las avanzadillas jazzísticas y el jazz practicado en nuestro país, observable muy claramente después de la Guerra Civil, estuvo presente tal vez desde el principio, aunque se acentuara luego. El cónsul en Huelva es de la misma opinión, y sugiere: "music publishing companies [of popular music] in the United States would do well to send professional copies of the latest 'hits' direct to local dealers in Spain". También Harnden, desde Valencia, se refiere a la venta de partituras: "From the United States only popular dance music is imported but in small quantities due to the exchange situation which makes American music expensive here and limits its sale". El tema del mercado de instrumentos permite al cónsul de Málaga hablar de la reinterpretación local del jazz desde el punto de vista de las plantillas instrumentales: "Musical instruments like the cornet, saxophone, trombone, and the like are little appreciated here. The one so called 'American jazz band' in Malaga is composed of a piano player, two violin players and a drummer". Es llamativo que el cónsul parezca tener ya en mente un modelo de plantilla canónica para grupos de jazz todavía no instaurado en su distrito.

Con el recuerdo reciente de los Hellfighters de James Reese Europe, la banda militar que trajo los primeros ecos del jazz a Europa en las postrimerías de la Guerra Mundial, pero también con la experiencia previa de los *cakewalks* y *ragtimes* que las bandas de música españolas fueron incorporando a su repertorio desde principios de siglo, no es de extrañar que varios informes citen a las bandas cuando hablan de música moderna. Así Dawson escribe desde Santander que "The programs of the concerts given by the municipal band in its free public concerts are much the same as those of American bands under similar circumstances. In these programs there are always included several selections of modern American music, particularly dance music". Y desde Huelva lo confirma Remillard: "American popular music has become very much in demand in Huelva. It is played almost entirely at dances, and the Municipal Band gives fox-trots and one-steps at all its concerts".

La naciente industria española de la música grabada —tanto para gramófono como para pianola—, por su parte, también se hacía eco de las nuevas tendencias. Los sellos discográficos empezaron publicando en España *one steps* y *two steps*, foxtrots y *ragtimes* interpretados por bandas de viento anónimas, casi siempre extranjeras o a nombre del propio sello (Orquesta del Gramófono, Banda Odeón), pero ya a finales de 1919 la compañía del Gramófono publicó varios títulos de la Original Jazz Band de Dixieland [sic], que en 1917, como es bien sabido, había grabado los primeros discos con la etiqueta de jazz y protagonizado el primer

éxito discográfico del género y desde marzo de 1919 se encontraba en Londres. El 16 de junio de 1920, Odeón publicitaba en el diario *La Vanguardia*, a toda página, la reaparición de su artista exclusiva Raquel Meller, pero en el faldón del anuncio proclamaba: "Acaba de ponerse a la venta una preciosa colección de bailables modernos (Jazz, Rag-Times, One & Two Steps, Fox-trots, etc.), impresionados por una originalísima Banda, constituyendo un éxito extraordinario" (Ilustración 3). Es posible que se refiriera a la barcelonesa Orquestrina Verdura, que ese año empezó a registrar sus propios discos con versiones o temas propios (como hacían los citados Nic-Fusly para el sello Gramófono). Hacia 1921 se empiezan a encontrar los "bailables" como género específico dentro de los catálogos discográficos del sello Odeón, una tendencia que se generalizaría pronto (Ilustración 4). No obstante lo llamativo del anuncio es el contraste entre el nombre de la cupletista Meller, a gran tamaño, y la alusión a un ramillete de otras músicas carentes todavía de una etiqueta que las unifique o un protagonista con quien identificarlas: los géneros consolidados siempre tienen héroes, a diferencia de las músicas emergentes, que todavía los andan buscando.

El cónsul estadounidense en Barcelona se refiere a los discos y pianos mecánicos diciendo que "in recent years there has been a growing interest in player-pianos and phonographs. Many of the former come from the United States, while nearly all phonographs are made in Spain". Pero otros cónsules subrayan el retraso en la llegada de avances tecnológicos que en su país ya están revolucionando la industria musical. Así el de Málaga:

Phonographs are popular with all classes of society and it is only their cost which prevents increasing sales of them. Street musicians carry phonographs on boxes. They stop before cafes and stores and play a few records and then take a collection. [...] Due to the difference in wages earned and in the standards of living only the limited rich class of this district can afford to make purchases of luxuries that an average family of the middle class of the United States normally makes.

La industria fonográfica española fue muy limitada hasta mediados de la década de los veinte, por las propias carencias de la tecnología del momento y sus precios relativamente altos, y el comienzo de la radiofonía comercial en España, que tanto ayudaría a la difusión del jazz, no se produjo hasta 1924 (Arce, 2008, pp. 35ss). La ausencia de emisiones radiofónicas, a falta de una regulación estatal, también es señalada por alguno de los diplomáticos, aunque la venta de receptores ya hubiera comenzado y en Bilbao, por ejemplo, los primeros usuarios sintonizaran emisiones desde Londres, París y La Haya, a decir del cónsul, pese a las restricciones impuestas por el gobierno.

LA VANGUARDIA Página 2.—Miércoles 16 de Junio de 1920



rinde homenaje de admiración á la genial artista

RAQUEL MELLER

y en el día de su reaparición en España la augura un
ruidoso triunfo que la proclame

ÚNICA EN EL MUNDO

continuando así los grandiosos éxitos obtenidos en
la brillante tournée que acaba de realizar por Francia
é Inglaterra

RAQUEL MELLER impresiona exclusivamente en discos **ODEON**
por ser la marca que habiendo adoptado los últimos perfeccionamientos de su industria
reproduce fielmente todos los sonidos en general y particularmente la voz humana.

Continuamente últimas novedades

Acaba de ponerse á la venta una preciosa colección de bailables modernos (Jazz,
Rag-Times, One & Two-Steps, Fox-trots, etc.), impresionados por una originalí-
sima Banda, constituyendo un éxito extraordinario

Exijan precisamente la marca:



Ilustración 3: Anuncio de Discos Odeón en el diario *La Vanguardia* (Barcelona),
16 de junio de 1920. Hemeroteca de *La Vanguardia*.

BAILABLES

DANCING JAZZ-BAND

- 139.424 **La Alsaciana (Guerrero) - Pasodoble**
La Alsaciana (Guerrero) - Serenata

BANDA DEL REGIMIENTO DE BADAJOZ **con cornetas**

- 139.428 **El Teniente M. Raposo (Palanca) - Paso-**
doble
La Conquista de Pardillo (Camarero y
Fuentes) - Pasodoble

GREEN BROTHERS NOVELTY BAND **New-York**

- 139.438 **Blacksmith Rag (Rednıp) - Rag-time**
Gra-na-da Fox (N. Spencer) - Fox-trot

WALDORF ASTORIA DANCE **ORCHESTER - New - York**

- 139.440 **Take me (C. Senna) - Fox-trot**
The love nest (L. A. Hirsch) - Fox-trot

REGA DANCE ORCHESTER - New-York

- 139.442 **Love bird (E. Fiorito) - Fox-trot**
Sally Medley (J. Kern) - Fox-trot

SAXOPHON JAZZ - BAND

- 139.444 **Scandal - Fox**
Please - Fox (Lee I. Roberts)

I. G. BEIX & BARRAL HERMS., S. A. - BARCELONA

Ilustración 4: Discos Odeón. Página de bailables en el suplemento nº 9 al catálogo general de febrero de 1921. Biblioteca Nacional de Catalunya, base de datos Matriz (Asociación Española de Documentación Musical).

La conclusión a la que llegan los informadores del vicecónsul madrileño es muy reveladora: para desarrollarse, "musical organizations should... [check] the growth of what is known as 'Jazz' music in the United States". A algunos, pues, el jazz ya se les aparecía en el inmediato horizonte como una referencia ineludible. Un género que, como sabemos, iba a cambiar no solo la música del siglo XX sino incluso las fórmulas de su mercado e industria.

* * *

En conclusión, pese a sus generalizaciones y tópicos, pese a los comunicantes sin identificar o difícilmente representativos, pese a lo heterogéneo del cuestionario, *Subsidies granted to the Musical Arts* constituye un documento interesante tanto por la información que proporciona como por lo inusual de la fuente. En el mismo planteamiento de la consulta llama la atención la visión comercial de la música y la temprana percepción de la potencialidad de la moderna música popular en la industria musical. En 1923 todavía no se plantea la dimensión económica de las giras artísticas, pero sí del mercado musical tradicional de bienes de consumo, tanto de partituras e instrumentos como de las nuevas aportaciones de la tecnología: los pianos mecánicos, los reproductores de radio o los gramófonos.

En cuanto al jazz, las respuestas de los cónsules ponen en evidencia la indefinición del género en esta temprana etapa de su evolución, así como las resistencias a su aceptación por reparos morales, atribuidos puntualmente a los ciudadanos españoles pero también evidentes en algunos de los diplomáticos. La situación en España, descrita distrito a distrito, confirma lo previsible: un incipiente asentamiento del jazz y las músicas afines en Madrid y Barcelona y un interés menor y desigual en el resto del país, si bien es significativa su penetración por todo el territorio, aunque solo sea en ámbitos restringidos, principalmente ligado al baile y al teatro musical, y en varios casos, con un destacado papel de las bandas de música —militares y civiles— como difusoras de los nuevos géneros, al modo de las bandas estadounidenses.

Finalmente es relevante la difusión del jazz como música de repertorio, replicada y adaptada sin dificultad —y con una fidelidad solo aproximativa, debido a la escasez y heterogeneidad de las fuentes disponibles— por los intérpretes locales en los contextos más diversos, antes de la regularización de las giras de los intérpretes estadounidenses portadores de una *autenticidad* que todavía no era significativa en 1923. Cuando el cónsul de Málaga repara en la ausencia de algunos instrumentos de viento en las bandas locales está evidenciando una asimilación cauta y no mimética del jazz, aunque la presencia de la batería confirma a este instrumento como el verdaderamente esencial para el jazz en esa época, al menos en Europa, como señala Jed Rasula: "Jazz was widely associated with noise, and drums were perceived as pre-eminent noisemakers.

A jazz band, it was assumed, was an assortment of unfamiliar instruments meant to showcase a drum set” (Rasula, 2002, p. 60). Los ingredientes que acabaríamos identificando luego más intensamente con el jazz, como la improvisación o la expresión de una personalidad instrumental diferenciada, llegarían a España mucho después de 1923. Hasta ese momento el jazz quizá fuera sobre todo una música descubierta por las élites del país que pronto sería progresivamente asimilada sin remilgos puristas por las clases populares, una música tan de atril como los demás géneros del baile culto, con preferencia por determinados ritmos sincopados, armonías y colores instrumentales poco habituales, y con un protagonismo de la percusión desconocido hasta entonces en las emergentes músicas populares urbanas.

Referencias

- Alonso González, C. (2009). “Mujeres de fuego”: ritmos “negros”, transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata. *Cuadernos de música iberoamericana*, ISSN 1136-5536, 18, 135-166. Recuperado de Academia.edu, https://www.academia.edu/2291050/Mujeres_de_fuego_ritmos_negros_transgresi%C3%B3n_y_modernidad_en_el_teatro_l%C3%ADrico_de_la_Edad_de_Plata (consulta: 15/3/2019).
- Arce, J. (2008). *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid: ICCMU.
- Associated Press (16-9-1923). Reproducido en *Sunday Star*, Washington, 16-9-1923. Recuperado de The Library of Congress, <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1923-09-16/ed-1/seq-1/> (consulta: 5/3/2019)
- Dregni, M. (2004). *Django: The life and music of a gypsy legend*. Nueva York: Oxford University Press. *El liberal*, 16-11-1919, p. 6. Recuperado de BNE, Hemeroteca Digital Hispánica, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001888652&search=&lang=es> (consulta: 5/3/2019).
- FRUS [Foreing Relations of the United States]. (1922). *Papers relating to the foreign relations of the United States, 1922*, Volume II, Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office. Recuperado de <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/FRUS.FRUS1922v02> (consulta: 5/3/2019).
- FRUS. (1923). *Papers relating to the foreign relations of the United States, 1922*, Volume II, Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office. Recuperado de <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/FRUS.FRUS1923v02> (consulta: 5/3/2019).
- Gaceta. (1923). Gaceta de Madrid, nº 301, 28 de octubre de 1923, p. 388. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1923/301/A00388-00388.pdf> (consulta: 5/3/2019).
- Gaceta. (1924). Gaceta de Madrid, nº 122, 1 de mayo de 1924, p. 631. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1924/122/A00632-00632.pdf> (consulta: 5/3/2019).
- García, J. (2012). *El ruido alegre. Jazz en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996*. Madrid: Alianza editorial.
- Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd club. Popular music and the avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press.

- Goialde Palacios, P. (2011). La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27. *Musiker*, 18, 497-520. Recuperado de Eusko Ikaskuntza, <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/musica-y-creacion-actual-gaurko-musika-eta-sorkuntza/ar-20616/> (consulta: 15/3/2019)
- La Vanguardia*, 16-6-1920, p. 3. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1920/06/16/pagina-3/33303982/pdf.html> (consulta: 5/3/2019)
- Lawrence, D. (11-10-1923). U. S. revamping trade treaties. *The Evening Star*, 10. Recuperado de The Library of Congress, <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1923-10-11/ed-1/seq-10/> (consulta: 5/3/2019)
- Lerena, M. (2013). Nacionalismo vs. cosmopolitismo: modas foráneas y jazz en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del siglo XX. En J. Marín et alii (eds.), *Musicología global, musicología local* (libro electrónico) (pp. 899-920). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Lerena, M. (2018). "No me olvides": fuentes y apuntes para una memoria del jazz en la Costa Vasca (c. 1917-1927). *Jazz-Hitz*, ISSN 2605-2490, e-ISSN 2605-2555, 1, 73-93.
- Noticias de sociedad (1-12-1919). *La Época*, p. 2. Recuperado de BNE, Hemeroteca Digital Hispánica, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000925350&page=2> (consulta: 5/3/2019)
- Office of the historian. (s.f.). *U.S. Department of State. Office of the historian. A Guide to the United States' History of Recognition, Diplomatic, and Consular Relations, by Country, since 1776: Spain*. Recuperado de <https://history.state.gov/countries/spain> (consulta: 5/3/2019)
- Montero Jiménez, J.A. (2010). Ideología y pragmatismo. Los diplomáticos estadounidenses y la España de los años veinte. *Circunstancia*, 22 (mayo 2010).
- Paris likes U. S. jazz. (6-8-1919). *The New York Clipper*, p. 17. Recuperado de University of Illinois at Urbana Champaign, University Library - Digital collections, <https://idnc.library.illinois.edu/?a=d&d=NYC19190806&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. (consulta: 5/3/2019)
- Pujol Baulenas, J. (2005). *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- Raeburn, B. B. (2009). *New Orleans style and the writing of American jazz history*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Rasula, J. (2002). The jazz audience. En M. Cooke y D. Horn (eds.), *The Cambridge companion to jazz* (pp. 55-68). Cambridge: Cambridge University Press.
- Register. (1926). *Register of the Department of State*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
- Spain is adopting American ways. (21-1-1920). *The Sun*, p. 20. Recuperado de The Library of Congress, <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030431/1920-01-21/ed-1/seq-20/#date1=1789&index=0&rows=20> (consulta: 5/3/2019)

Fecha de envío: 28/01/2019

Fecha de revisión: 4/03/2019

Fecha de aceptación: 27/03/2019

