Vientos de paz en la guerra: la resignificación del folclore en la *Marcha de Deva*, de Pablo Sorozábal (1936-1966)

Wind of Peace in War: Folklore Resignification in Pablo Sorozábal's Marcha de Deva *(1936-1966)*

> MARIO LERENA
Conservatorio Profesional de Música Juan Crisóstomo Arriaga (Bilbao)
https://orcid.org/0000-0001-6000-3041

> CÓMO CITAR

Lerena, Mario. 2020. «Vientos de paz en la guerra: la resignificación del folclore en la *Marcha de Deva*, de Pablo Sorozábal (1936-1966)». *Estudios bandísticos · Wind Band Studies* 4: 141-61.

RESUMEN

Pese a ocupar una posición marginal en su catálogo, el compositor Pablo Sorozábal alcanzó un considerable éxito popular con la primera de sus dos únicas piezas originales para banda, conocida como *Marcha de Deva*. Compuesta durante su etapa al frente de la Banda Municipal de Madrid para las Milicias Vascas que defendían el frente madrileño en plena Guerra Civil (1936), esta página se popularizó veinte años más tarde en un contexto ajeno, puramente festivo, pero adquiriría nuevos tintes reivindicativos mediante su arreglo y grabación de 1966. Este proceso de reciclaje musical ilustra las dinámicas de resignificación de un texto sonoro en coyunturas políticas y sociales divergentes. Proyectado sobre ese trasfondo cambiante, el análisis de la partitura y, en especial, de las connotaciones de los tópicos de la música vasca allí manejados revela tanto la singular idiosincrasia contestataria del autor como el relieve cultural de una obra aparentemente circunstancial.

PALABRAS CLAVE

Sociosemiótica de la música,
Tópicos musicales,
Guerra Civil española,
Música vasca,
Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad).

ABSTRACT

The composer Pablo Sorozábal attained one of his great popular hits thanks to his Marcha de Deva (Deva March) *despite its marginal position in his catalogue, as the first of just two pieces for wind orchestra. It was firstly composed in 1936 for the Basque militia fighting at Madrid's front during the Spanish Civil War – a time when he was conductor of the city's Wind Symphony. Yet, it wouldn't become popular until it was released in a different, merely festive context, in 1956. Finally, in 1966, the march was newly arranged and recorded so as to gain a current rebellious tinge. Thus, such a process of musical recycling evinces the dynamic potential of any sound text to be resignified in various socio-political circumstances. Taking account of those changing conditions, an analysis of the score –and, especially, of the folk musical topics there brought into play– reveals the author's controversial idiosyncrasy, as well as the cultural bearing of what, otherwise, could be neglected as a minor work.*

KEYWORDS

Social Semiotics of Music,
Musical topics,
Spanish Civil War,
Basque music,
Neue Sachlichkeit (New Objectivity).

«Entonces me di cuenta de que la música, como la poesía,
no puede existir nada más que en una situación de paz»

Pablo Sorozábal
Mi vida, mi obra

La designación de Pablo Sorozábal como director interino de la Banda Municipal de Música de Madrid, en mayo de 1936, marcó un hito tanto en la trayectoria profesional del músico como en la historia de la propia formación. Tras más de un cuarto de siglo de actividad bajo la batuta de su fundador, Ricardo Villa, la banda se había consolidado como una de las instituciones culturales más apreciadas de la capital, y el más reputado conjunto de vientos de toda España. Muerto Villa en 1935, no era fácil encontrar un sustituto que aunase carisma, popularidad y prestigio como Sorozábal. Precisamente, el resonante éxito barcelonés de su zarzuela *La tabernera del puerto* se sumaba en esas fechas a sus dos grandes triunfos del período republicano, *Katiuska* (1931) y *La del manojo de rosas* (1934), entre otros reseñables títulos teatrales. Frente a otros rivales en el terreno de la lírica popular, su prolongada formación germánica le distinguía con cierto halo de erudición musical, corroborado por experiencias en el mundo sinfónico como sus *Deux esquisses basques*, publicado por Max Eschig en París en 1930, y cuyo primer movimiento acababa de subir, el mes anterior, a los atriles de la orquesta de la BBC londinense (Lerena 2011, 472). Como director, en fin, ya había sido aplaudido al frente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao (1928), el Orfeón Donostiarra (1930) y las tres principales orquestas madrileñas: la Filarmónica (1931), la Sinfónica (1930) y la del Palacio de la Música (1928). De hecho, en julio de 1936 también sería nombrado director asistente de la propia Orquesta Sinfónica de Madrid, asumiendo en la práctica las funciones de su histórico mentor, Enrique Fernández Arbós.

Pese a estos méritos, la elección «un poco a dedo» (Genovés Pitarch 2009, 151) de Sorozábal suscitó lógicos resquemores corporativos (Ayala Herrera 2014, 169-178), en un momento crucial para el anhelado proceso de regulación de unas oposiciones públicas de acceso al recién instaurado Cuerpo Técnico de Directores de Bandas Civiles del Estado (Rincón Rodríguez 2013). En realidad, la interinidad de Sorozábal se preveía breve, ya que el músico tenía otros proyectos en perspectiva: en septiembre,

planeaba trasladarse a Alemania para colaborar con la UFA en una adaptación cinematográfica de *Katiuska* (Sorozábal 2019, 136) y, probablemente, acariciaba ya la idea de realizar una gira teatral por Suramérica –un proyecto del que se ocuparía pocos meses más tarde, aunque no sería hasta 1945 cuando pudo hacerlo realidad (Lerena 2018, 121, 132 y 136)–. Como autor teatral, soñaba con colaborar con Pío Baroja en una zarzuela vasca ambientada en la última contienda civil que había sacudido al país; esto es, la Tercera Guerra Carlista de 1872-76, recreada en títulos de autores noventayochistas como *Paz en la guerra*, de Unamuno, o *Zalacaín, el aventurero*, del propio Baroja. Resulta extrañamente premonitorio que la escena más emotiva de dicha zarzuela hubiera consistido en el reencuentro fronterizo de una pareja separada por el exilio, bajo la vigilancia de un gendarme francés y un carabinero español (Lerena 2011, 486). El compositor donostiarra no podía sospechar entonces que semejante temática iba a cobrar dolorosa actualidad de forma inmediata, y que sus propios hermanos sufrirían dicho destierro.

Fue el estallido de la Guerra Civil, de hecho, lo que dilató la colaboración de Sorozábal con la banda de Madrid más tiempo del previsto, hasta su dimisión en abril de 1938. Al margen de las dificultades bélicas, parece bastante claro que el mundo bandístico no colmaba las aspiraciones artísticas del músico, muy volcado en la composición teatral pero siempre anhelante de mayor reconocimiento en el campo sinfónico (*cfr*. Genovés Pitarch, 153). Sus declaraciones tardías el respecto evidencian su disgusto por las deficientes condiciones en que debían desarrollar su labor las bandas musicales españolas, trasluciendo cierta visión condescendiente común entre la élite musical de su tiempo[1] –con la que, no obstante, Sorozábal no llegó a identificarse plenamente–. Durante su juventud, además, existían en sectores tradicionalistas del País Vasco algunas suspicacias hacia la expansión de estas agrupaciones, consideradas como un producto importado por el liberalismo decimonónico y la inmigración, cuyo repertorio de bailes «agarrados» resultaba moralmente reprobable y contrario a la idiosincrasia local (Sánchez Ekiza 2005, 184-85; Rodríguez Suso 2015). Frente a ellas, el emergente nacionalismo vasco reivindicaba la emblemática figura del tamborilero o *txistulari* autóctono: al fin y al cabo, estos músicos también podían agruparse en conjuntos de viento y percusión alternativos, como las bandas de *txistularis* que resurgieron en diversas localidades vascas durante las primeras décadas del siglo.

Aunque Sorozábal, desde su militante laicismo proletario, no compartía el fondo de unos escrúpulos de raíz clerical y conservadora, sí había contribuido de forma notable al desarrollo del repertorio de *txistu* durante la década anterior. Concretamente, gozaron

[1] «Las bandas no se hicieron por la cultura, sino para ir a las procesiones y divertir a las niñeras en los parques». Carmen García Moya, «Sorozábal: "Para ser optimista hay que estar borracho"», *El País*, 6 de octubre de 1984, p. 5.

de gran aceptación local los pasacalles *Gabiltzan kalez-kale*, de 1925, y *Bigarren kalez-kale* (1926), compuestos para el Orfeón Donostiarra y la Banda Municipal de Tamborileros de San Sebastián como un intento de despojar de circunspección y «santurronería»[2] la creación musical vasca del momento (Sorozábal 2019, 121-22; Lerena 2011, 473-74). A ellos seguirían *Baserritarra*, para los mismos intérpretes, y *Donostia*, premiada en 1929 por la propia banda donostiarra. Esta línea de populismo vasquista sería retomada a finales de 1936 en su *Irugarren kalez-kale*, más conocido en la actualidad como *Marcha de Deva*. Aunque concebida en un principio para el *txistu*, la pieza constituyó también su primera y más significativa composición para banda de vientos. En efecto, resulta sorprendente que, pese a la popularidad que pronto alcanzaron diversas fantasías y arreglos para banda de sus partituras teatrales, el catálogo propiamente bandístico del compositor se reduce a esta *Marcha de Deva* y otra pieza circunstancial, la *Polka de Ozio-Bide*.[3]

Pese a esta posición marginal en su catálogo, la singularidad y, sobre todo, extraordinaria recepción popular de la *Marcha de Deva* merece un análisis pormenorizado, al que dedicamos el presente artículo. Desde una perspectiva socio-semiótica, esperamos dar cuenta de la impronta que las condiciones materiales y contexto ideológico de producción dejaron marcada en su composición; al tiempo que comprobaremos cómo su sentido original ha ido transformándose sensiblemente a través de una prolongada circulación y reproducción en diferentes circunstancias –un proceso teorizado en términos generales por el semiólogo Eliseo Verón (1988, 21)–. Con ello, podremos comprobar hasta qué punto el valor social y cultural del repertorio de banda puede trascender la mera cualidad formal de sus parámetros sonoros.

«Canciones de Guerra»: *Euskadi libre*

Como es sabido, la andadura de Sorozábal al frente de la banda de Madrid tuvo que desarrollarse en circunstancias dramáticas. Tras su multitudinaria presentación pública en el Retiro madrileño, el veinticinco de mayo, el compositor apenas pudo disfrutar de poco más de mes y medio de normalidad en su puesto. La rutina quedaría suspendida el diecinueve de julio –tan sólo un día después de propagarse en España la sublevación militar– con la forzosa cancelación del concierto dominical en el que estaba previsto que la banda interpretase un arreglo del interludio de la zarzuela *Sol*

[2] La expresión es del propio compositor en sus notas a la grabación de 1967 que comentaremos más adelante.

[3] Incluso un título tan apropiado para este tipo de formaciones como el pasodoble *Cabré* (1944), dedicado al torero Mario Cabré, fue estrenado en versión orquestal, y solo más tarde adaptada para banda por un arreglista ajeno.

en la cumbre (1934), del propio maestro.[4] Desde ese momento y durante los primeros meses de la contienda, Sorozábal se convirtió en uno de los referentes musicales más activos de la capital, participando en multitud de actos culturales de apoyo a la República en calidad de director de la banda y de la Sinfónica, pero también de una Asociación de Profesores de Orquesta de la UGT e incluso de la Masa Coral de Madrid, una vez que su fundador, Rafael Benedito, huyó al bando sublevado (Lerena 2018, 47).

En ese contexto, el nombre de Sorozábal pronto apareció anunciado entre la nómina de compositores que estaban componiendo «canciones de guerra» dentro del amplio programa propagandístico del *Altavoz del frente*,[5] en el que también colaboraron literatos como Miguel Hernández. Sin embargo, el coordinador de dicha empresa, Carlos Palacio, recordaba que el compositor consiguió eludir este compromiso (Palacio 1984, 135); lo que no fue óbice para que ambos músicos mantuviesen una cordial relación tanto en la Valencia republicana como durante el posterior exilio de Palacio. Probablemente, el donostiarra, con su proverbial espíritu independiente, sentía cierta aversión hacia una iniciativa abiertamente belicista, militante y partidista, controlada por el Partido Comunista. El compositor, de hecho, rememoraba con disgusto la parafernalia de himnos políticos que se veía obligado a incluir en sus conciertos:

> De estas actuaciones lo peor era tocar los himnos que a veces duraban más que el programa… Tocábanos *La Internacional*, *A las barricadas*, *El Komitern*, *La joven guardia* y el *Himno de Riego*…
>
> El comportamiento de la gente durante la ejecución de los himnos me resultaba casi incomprensible, no me cabía en la cabeza. Cuando tocaban *La Internacional*, los socialistas y los comunistas se ponían en pie y saludaban muy serios con el puño cerrado. Los de la FAI y la CNT seguían sentados la mayoría y con cara de desprecio. Por el contrario, al interpretar *A las barricadas*, todos los anarquistas y cenetistas se levantaban, elevaban los brazos sobre sus cabezas, juntaban sus dos manos enlazándolas con los dedos y oían con verdadera devoción mientras los socialistas y comunistas se sentaban desdeñosamente.
>
> Cuando, al final, tocábamos el *Himno Nacional*, el *Himno de Riego*, eran unos cuantos republicanos solamente los que reaccionaban.
>
> Durante mi excursión a Cataluña, a todos estos himnos tuve que sumar *Els Segadors* y la *Santa Espina*…
>
> Allí, en Cataluña, empecé a hacer una política de suprimir himnos y, al final, me limité a tocar solamente el *Himno Nacional* (Sorozábal 2019, 148-49).

---

4 «Programa oficial de concierto de la Banda Municipal de Madrid dirigido por el maestro Pablo Sorozábal. Paseo de Rosales 19 de julio de 1936», acceso el 30 de junio de 2020, http://www.memoriademadrid.es.

5 «Canciones de Guerra», *ABC*, 5 de septiembre de 1936, p. 14.

En contraste con esta visión crítica, el compositor expresó su máxima admiración ante la estoica resistencia del pueblo llano en la llamada «batalla de Madrid»: «Nunca fui admirador de héroes militares y desde niño he aborrecido el militarismo, pero al contemplar al pueblo madrileño (que seguramente era en el fondo de su alma tan antimilitarista como yo) dispuesto a defenderse, era verdaderamente emocionante» (Sorozábal 2019, 154). La situación se hizo especialmente cruenta entre octubre y noviembre del treinta y seis, cuando la estabilización del frente a las puertas de la capital situó a la población civil a tiro de cañón y desamparada, tras la apresurada evacuación del gobierno republicano hasta Valencia. En aquellos días, Sorozábal concibió la idea de retratar este heroísmo ciudadano en un sainete contemporáneo (154). Aunque nunca realizó tal proyecto, el sonido de los bombardeos callejeros se trasluce en algunas páginas de su sainete «trágico» catalán *La Rosario* (1939), y su emotivo homenaje a los habitantes de Madrid quedaría implícitamente plasmado en sendos números de dos sainetes de posguerra: el coro «Viva Madrid», de *Don Manolito* (1943) y el «Amanecer madrileño» de *La eterna canción* (1945) (*Cfr*. Lerena 2018. 122-45, 446-48, 457-60, 461-65).

Más allá de dichas reminiscencias, el único trabajo directamente ligado a las circunstancias bélicas es la composición de un himno para las Milicias Vascas Antifascistas que el Hogar Vasco de Madrid venía reclutando desde el mes de septiembre para defender la capital. En este caso, parece que Sorozábal accedió a esta colaboración como una muestra de simpatía espontánea hacia el arrojo de sus paisanos y, sobre todo, por su amistad con los donostiarras Julián Sansinenea –uno de los mandos del batallón– y su delegado político, Alfonso Peña, dedicatario de la partitura. Como barítono profesional, el primero había alternado con Marcos Redondo el papel de comisario soviético en las primeras representaciones madrileñas de *Katiuska* (1932), y era pareja sentimental de la soprano Conchita Panadés, que acababa de estrenar *La tabernera del puerto*. El segundo era nieto del histórico crítico Antonio Peña y Goñi e hijo de Juan Peña y Goñi, presidente del Orfeón Donostiarra entre 1910 y 1932 –los años en los que Sorozábal se formó como cantor y mantuvo su más estrecha vinculación con esa formación, hasta llegar a ser propuesto como director de la misma–. Por otro lado, parece que el encargo le valió al músico «un par de botes de leche condensada y otro bote de carne en conserva» (Sorozábal 2019, 161), en un momento de extrema necesidad.

Según las memorias del músico, esta «marcha vasca» se tituló primeramente *Eusko indarra*[6] («fuerza vasca») y fue concebida «para *txistus*» (probablemente a

[6] Resulta curioso que no sólo en sus tardías memorias sino ya en el manuscrito de *Euskadi libre*, fechado en noviembre de 1936, el compositor se alejara de la característica ortografía del ideólogo nacionalista Sabino Arana (Euzko / Euzkadi), preponderante en aquellos días.

trío),[7] aunque su estreno lo efectuaron tres flautistas de la banda de Madrid durante «el día de Nochebuena» de 1936, «por la radio» (Sorozábal 2019, 161). Puede que, en realidad, dicha interpretación tuviera lugar al día siguiente, en la vespertina «emisión de cultura popular» que Unión Radio programó en honor de los combatientes del frente madrileño, incluyendo un espacio específico de «emisión vasca».[8] Al parecer, el propio Sansinenea había escrito una letra para dicho himno,[9] y es probable que él mismo propusiera su primer título, ya que, curiosamente, su hermano Luis era capitán de un batallón guipuzcoano denominado *Euzko Indarra*, dependiente del partido Acción Nacionalista Vasca (Vargas Alonso 2002, 526-32). De todos modos, no está claro el papel efectivo que la música de Sorozábal pudo cumplir en la milicia vasco-madrileña, pues en 1937 aún se negociaba la incorporación a la misma de una banda de *txistularis* y la elaboración de un himno oficial (Iriarte 2019, 28-29).

En cualquier caso, estas milicias populares se irían militarizando hasta integrarse en la 40.ª Brigada Mixta como su segundo batallón (24-29). Con ello, perderían buena parte de su identidad distintiva, en un giro que posiblemente no fue muy del agrado del compositor, a juzgar por algunos comentarios tardíos:

> En 1936, cuando el pueblo se hizo cargo y mientras hubo revolución, todo iba bien. El pueblo auténtico, el antimilitarista, defendió Madrid, y no dejó entrar a los fascistas ni a nadie. Aquello era muy bonito, pero cuando las fuerzas de izquierda se convirtieron en un ejército y un carpintero y un limpiabotas se encontraron con tres estrellas aquí (se golpea la bocamanga) eran peor o, por lo menos, igual que éstos. Si hay que hacer una revolución para eso, pues no... (Bator 1977, 22).

Sea como fuere, Sorozábal, familiarizado con los pormenores legales de reparto de derechos de autores musicales y literarios, prefirió modificar el título de la versión para banda de viento que realizó inmediatamente, *Euskadi libre* (Sorozábal 2019, 160). Este cambio resulta significativo porque eliminaba las implicaciones violentas que podían derivarse de la expresión «fuerza» (*indarra*). Por otro lado, hay que

---

7 El Archivo de la Música Vasca-ERESBIL (Rentería) conserva copias, sin fechar, de un autógrafo para trío de txistus con tamboriles y tambor (E-SOR-H-05-1), así como de un manuscrito alógrafo para tres txistus, silbote y tambor procedente del fondo personal de José Ignazio Ansorena (A74/B-52), director de la Banda de Txistularis de San Sebastián. Agradezco al personal de dicho archivo las facilidades de consulta de dicho material.

8 «Programa de Unión Radio para mañana», *La Libertad*, 24 de diciembre de 1936; «Emisión de cultura popular», *El Sol*, 25 de diciembre de 1936.

9 Carlos Iriarte, «De la tarima a las trincheras: historia de un capitán de las Milicias Vascas, Julián Sansinenea», *Deia*, 21 de marzo de 2020, https://www.deia.eus/actualidad/historias-de-los-vascos/2020/03/21/tarima-trincheras-historia-capitan-milicias/1025987.html.

recordar que en octubre de 1936 había tenido lugar la aprobación del Estatuto Vasco de Autonomía, que, por primera vez, sancionaba el neologismo *Euzkadi* como denominación oficial de las tres provincias vascas, y la *Ikurriña* nacionalista como su bandera oficial: en virtud de ello, un Gobierno Vasco de coalición encarnó y ejerció la legalidad republicana en el menguante territorio que aún no había sido ocupado por el ejército golpista, durante algunos meses. El manuscrito de esta versión, firmado en noviembre del treinta y seis, aparece dedicado «a todas las fuerzas vascas» –además de al mencionado Peña–; y, junto al subtítulo de «Irugarren kalez-kale» se presenta, de forma genérica, como «Marcha de las Milicias Vascas». Incluye, además, un pentagrama de «canto» a dos voces masculinas, aunque sin letra, y el sello del archivo de la Banda Municipal de Madrid.[10]

En efecto, en 1937 la partitura de *Euskadi libre* acompañó a esta formación y su director en su larga gira por el Levante español. Como es sabido, dicha campaña fue dispuesta por el gobierno para recaudar ayuda humanitaria, ante la insostenible situación de Madrid (con uno de los escenarios habituales de la Banda, el kiosco de Rosales, casi al pie de las trincheras). Allí, probablemente, la composición pasó bastante desapercibida entre la cantidad de cantos bélicos y patrióticos del momento. Aun así, parece que sí llamó la atención del eminente pintor vasco Aurelio Arteta, refugiado en Valencia y asiduo, como Sorozábal, a las tertulias del café Ideal Room de aquella ciudad (González de Durana 2016, 26). Según las memorias del músico, Arteta «se entusiasmó» al escucharla en un ensayo de la banda, y le dedicó una bella portada «en colores», con trazos de «garbo y calidad», que representaba «un desfile de *gudaris* [soldados vascos] a cuyo frente marchaba una muchacha portando una *Ikurriña*». La descripción es solo aproximada puesto que, lamentablemente, la imagen sería destruida tras la guerra, por temor a represalias (Sorozábal 2019, 160-61).

Lo cierto es que entre los papeles de Arteta de esa época se conserva una acuarela titulada *Euzkadi libre*, junto a tres bocetos preparatorios (González de Durana 2016, 41).[11] En ella, es un hombre quien porta la *Ikurriña*, con la única compañía de una muchacha reclinada. La misma figura masculina fue explotada por el pintor en un cartel encargado por la Subsecretaría de Propaganda del Gobierno español, *Valencia en homenaje a Euzkadi*, que el pintor entregó el diez de junio de ese año (42). Se ha supuesto, de hecho, que Sorozábal presentó su marcha en un «justo homenaje a Euzkadi» celebrado en el Frontón Valenciano el ocho de mayo (41) en pro de las víctimas del bombardeo de Gernika del veintiocho de abril. Sin

[10] Agradezco a Pablo y Teresa Sorozábal Gómez las facilidades para la consulta de dicho manuscrito en su archivo familiar.

[11] El autor identifica *Euzko Indarra* con una alusión al *Himno de la Raza Vasca* que, según nuestra lectura, es más probable que se refiera al *Gernikako arbola* de José Mª Iparraguirre.

embargo, el maestro se había desplazado a Cataluña por esas fechas (*Cfr*. Genovés Pitarch 2009, 196-198), y la fuente primaria de referencia solo menciona la presencia de *txistularis* y danzantes de *ezpata-dantza* en aquel evento, sin ninguna mención explícita a *Euskadi libre*.[12]

Desde nuestro punto de vista, hay otro lienzo de Arteta que enlaza con la iconografía de los bocetos conservados, el recuerdo de Sorozábal y el espíritu de su propia composición. Se trata de *Romería con Ikurriña*, pintado en Francia hacia finales de 1937 o en 1938, y conservado en el actual Parlamento Vasco (figura 1). En medio de una idílica estampa festiva, entre muchachas bailando y precedido por uno o dos *txistularis*, vemos a un abanderado vasco marchando al frente de un grupo de *ezpata-dantzaris*, con sus espadas en alto. Siendo la *ezpata-dantza* una «danza de espadas» podría hallarse cierto paralelismo con el grupo de *gudaris* evocado por el compositor, sublimado en una expresión de arte folclórico. Todavía en 1939 Arteta repetiría el mismo motivo desde su exilio mejicano en *Romería vasca*, aunque en él desaparece el desfile de *ezpata-dantzaris* y cualquier alusión política o religiosa (presente, en el lienzo anterior, en forma de ermita lejana): una escena puramente profana y popular que, quizás, habría sido aún más del gusto de nuestro músico, de haber podido contemplarla.

Una «marcha vasca»: la *biribilketa* como tópico musical euskaldún

Lo cierto es que, pese al contexto bélico en que surgió la obra, el tono festivo de la misma responde mejor a esa iconografía bucólica y dionisíaca de las romerías de Arteta, como puede confirmar un análisis de sus rasgos musicales más salientes. De hecho, la denominación de «marcha vasca» con que Sorozábal la designó en sus memorias, lejos de evocar la disciplina marcial del campo de batalla, es una de las varias etiquetas con que se conoce una danza popular vasca de aire especialmente despreocupado, también denominada *biribilketa* (corro, giro), *karrika-dantza* (danza callejera), *kalejira* o *kalez-kale* (pasacalle). A diferencia de las rigurosas danzas representativas del antiguo orden foral vasco, la *biribilketa* no exigía ninguna formalidad o destreza coreográfica particular por parte de sus ejecutantes, lo que permitía participar libremente en ella a toda la comunidad (normalmente, como fin de fiesta), sin atención a su rango ni condición. Bastaba con que los danzantes enlazaran sus manos en cadenetas y siguieran los pasos de la hilera humana, con posibilidad de improvisar en su camino todo tipo de brincos, vueltas, e incluso «culadas» que escandalizaron a más de un moralista (Sánchez Ekiza 2020).

[12] Marcelo Jover, «Hilanderas y espatadantzaris», *Adelante: diario socialista de la mañana*, 9 de mayo de 1937.

Imagen 1. Romería con Ikurriña (A. Arteta, 1937-38)
Vitoria, *Eusko Legebiltzarra* / Parlamento Vasco

En suma, puede decirse que se trataba de la más espontánea y democrática de las danzas vascas. Musicalmente, su ritmo vivo en compás de seis por ocho y su aire festivo y rústico, la emparienta con las gigas barrocas, tal y como ha señalado Karlos Sánchez Ekiza. Aunque la simplicidad elemental de sus parámetros musicales (ritmo, armonía, melodía) suscitó cierta condescendencia también entre la inteligencia del primer nacionalismo musical vasco (Lerena 2011, 473-74), la popularidad de lo que José María Usandizaga describió como «esas marchas en seis por ocho de regreso de romería» (Arozamena 1947, 130) propició su inclusión en algunas composiciones señeras de aquellos años; normalmente, asociadas a contextos de fiesta campestre.

Así la encontramos enmarcando la escena coral de romería de la ópera *Mendi-mendiyan* (1910), del propio Usandizaga, y en varias escenas festivas de la zarzuela *El caserío* (1926), de Jesús Guridi. También, en obras menores como la zarzuela *Naste Borraste* (1932), de Juan de Orúe –quien, durante la guerra, dirigiría una «Banda Nacional Vasca» auspiciada por Acción Nacionalista Vasca (Vargas Alonso 2010, 239)–. Como curiosidad, una de las numerosas páginas en dicho ritmo publicadas en esta época acabaría adaptada como himno oficial del histórico club de fútbol Athletic de Bilbao (Bacigalupe 2005).

En realidad, en las primeras décadas del siglo xx la popularidad de la *biribilketa* había transcendido su marco rural originario para asentarse con gran vitalidad en los grandes núcleos urbanos e industriales del País Vasco (Lerena 2013, 905-06), según constataba el escritor Pío Baroja antes de 1919 al grito de *biribilketa for ever!* (Sota 1919, 166). Precisamente, los dos *kalez-kale* compuestos por Sorozábal en este ritmo a mediados de la década de 1920 lograrían imponerse como auténtico folclore urbano de la capital guipuzcoana. En este sentido, existe una absoluta continuidad formal y expresiva entre aquellas piezas y la que comentamos. De ahí que el propio compositor la subtitulara *Irugarren kalez-kale* (Tercer pasacalle), en referencia a sus dos *biribilketas* previas. A decir verdad, Sorozábal ya había firmado otra réplica a las mismas en el dúo cómico de *La tabernera del puerto*, protagonizado por dos tipos populares ebrios en un tradicional enclave pesquero vasco (Lerena 2018, 283). Puede conjeturarse, incluso, que el *Irugarren kalez-kale* también podría haber funcionado como chispeante número de su nonata zarzuela vasca ambientada en la Guerra Carlista: de hecho, su original indicación de tempo, «Allegro con garbo»,[13] remite a la popularidad festiva de muchas de las páginas teatrales del compositor, y coincide con la del cómico pasodoble de su sainete *Cuidado con la pintura* (1940). De un modo más estilizado, el mismo tópico aparecía también como exultante broche final de sus *Siete Lieder* (1929), en una expansión idílica titulada en castellano «Llegó la primavera» («*Agertu yatan orrilla*», en su original euskaldún).

En definitiva, lo que la música de *Euskadi libre* sugería era una jubilosa celebración plebeya, muy alejada de la dureza marcial de otros himnos como los que Hanns Eisler y Ernst Bausch popularizaban entre las trincheras de las Brigadas Internacionales (*Cfr.* Acosta López 2019). Es cierto que sus frecuentes saltos ascendentes de cuarta y de octava provocan cierto efecto euforizante, e incluso algunas figuras acórdicas sobre la tríada mayor podrían recordar la sonoridad de dianas militares; no obstante, estos

[13] Esta indicación se encuentra solo en la versión definitiva para *txistus* y trompas, así como en la copia para tres *txistus*, sibote y tambor, frente al «Tpo. de Marcha» de los manuscritos para tres *txistus* y para banda. Aun así, es difícil imaginar que tan carismática expresión no proceda directamente del maestro Sorozábal.

mismos efectos aparecían ya en sus dos *kalez-kale* anteriores, compuestos sin otra intención que «hacer saltar al oyente» con una música «alegre y bulliciosa» (Lerena 2011, 473). De ese modo, Sorozábal actualizaba un tópico musical vasco de lejana raíz pastoral –subrayada por la evocación del sonido del *txistu* y el tamboril– pero muy asentado ya entre el proletariado urbano; trasladando su sonoridad al combate antifascista contemporáneo.

Por tanto, cabe encuadrar este ejemplo en la categoría tópica de «estilos y géneros musicales sacados de su contexto propio y usados en otro», según la más restrictiva definición propuesta por la reciente *topic theory* anglosajona.[14] En cualquier caso, la vocación folclórica de esta página quedaría explicitada en su primera edición de 1961 con la advertencia de que «se encarece al Director la mayor atención a toda la percusión de esta composición a fin de obtener el sabor regional típico que el autor se ha propuesto».[15] Una trasposición similar del folclore se repite, hasta cierto punto, en la sardana de su sainete de guerra *La Rosario*: allí, otra danza de supuesto origen campesino –con evocación de la tradicional *tenora* instrumental y de ciertos giros de *La Santa Espina*, emblema de catalanismo– es asimilada al entorno urbano y proletario barcelonés, en un coro obrero de evidente tono reivindicativo (Lerena 2018, 284).

Semejante explotación propagandística del folclore tradicional fue común en ambos bandos de la contienda (Ossa 2011, 19), y puede recordar a las exhibiciones folclóricas del pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1937 (el mismo en el que se expusieron el célebre Guernica de Picasso y *La Montserrat* de Julio González) (Mendelson 2009, 31-35); o a las representaciones escénico-corales del grupo *Eresoinka* (1937-39), que el Gobierno Vasco promovió como embajada político-cultural por buena parte de la Europa democrática del momento (Arana Martija 1986). Dichos «espectáculos de arte vasco», por cierto, incluían en sus programaciones el ya célebre *Bigarren kalez-kale* de nuestro autor. Sin salir del ámbito vasco, también algunos de los principales himnos locales de la Guerra Civil habían sido adaptados a partir del folclore tradicional (Vargas Alonso 2010, 241-45): es el caso del emblemático *Euzko gudariak* (Soldados vascos) que, sin embargo, contrasta radicalmente con *Euskadi libre* por su tono elegíaco y dramático.

La estrategia expresiva de Sorozábal se singulariza, además de por su tono desenfadado, por su extremada concisión y sencillez, acorde con las propias convicciones estéticas del músico. Su propuesta partía de dos temas melódicos tomados del *Cancionero Popular Vasco* que Resurrección Mª de Azkue había

---

14 «*[M]usical styles and genres taken out of their proper context and used in another one*» (Mirka 2014, 2)). Para una discusión metodológica del concepto de tópico musical aplicado a la obra de Sorozábal, remitimos a Lerena (2018).

15 Sorozábal, Pablo. 1961. *Deva (Irugarren kalez kale)*. Madrid: Ediciones Hispania.

publicado a comienzos de la década anterior, pero manipulados de un modo no literal, como ya ocurría en sus *kalez-kale* previos (Ansorena 1997). El material se articula de forma muy simple (pero no rutinaria) sobre la base de frases cuadradas de ocho compases, que configuran dos secciones contrastantes (A y B; en tonos mayor y menor, respectivamente). En su versión definitiva, publicada años más tarde, estas dos ideas se alternan de un modo que permite una repetición fluida sin caer en la monotonía (tabla 1). Esto se logra, por ejemplo, mediante la brusca trasposición de la repetición de la sección B una tercera ascendente, al tono relativo mayor, y mediante la elongación de las frases finales de cada sección (b', d y d') hasta una duración atípica de once compases, con cierto efecto de suspense lúdico. El esquema formal se completa con una brevísima introducción o «llamada» que, a modo de fanfarria mínima, anticipa el arranque del primer tema, en compás de *zortziko* (emblema de la música vasca, por excelencia); un elemento también presente en *Gabiltzan kalez–kale* y *Bigarren kalez–kale*. Como colofón, cierra la pieza una recapitulación abreviada del primer tema (de nuevo, evitando al oyente la fatiga de una repetición completa).

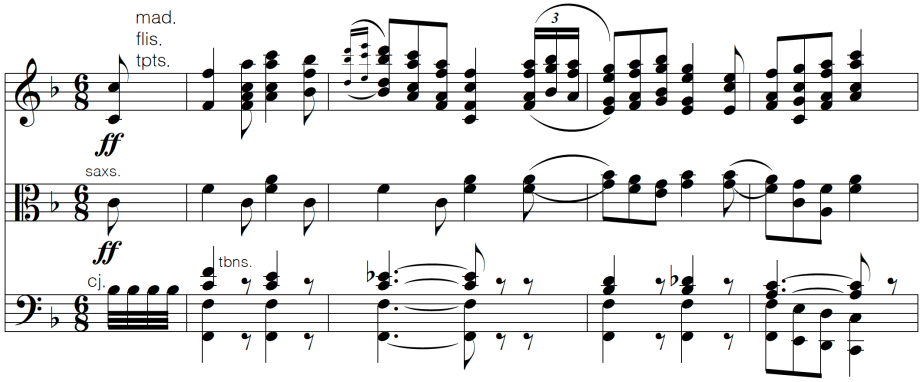
La armonía que acompaña a toda la marcha es de una funcionalidad absolutamente elemental, basada en armonías de terceras; evitándose cualquier pasaje modulante o ambiguo. No obstante, Sorozábal introduce en la primera repetición del primer tema (a') un sencillo pero efectivo tetracordo cromático descendente, que aporta algunas notas más ásperas al diatonismo rampante de la obra (ejemplo 1). Junto a ello, la pieza se ve animada por bruscos contrastes dinámicos y de textura, tresillos y mordentes de sabor popular, y un pintoresco juego de percusión alternante de pandereta, tambor y «palillos».

Llamada	A	B	B'	A	B	B'	[Coda]
a^0	aa'bb'	cdcd	c'd'c'd'	aa'bb'	cdcd	c'd'c'd'	aa'
Fa M	Fa M	Fa m	La♭ M	Fa M	Fa m	La♭M	Fa M

Tabla 1. Esquema formal y armónico del *Irugarren kalez-kale* [Elaboración propia]

Con todo ello, queda claro que el compositor no se propuso trascender o sublimar el material folclórico original en una composición de lucimiento técnico; al contrario, la pieza actualiza con máxima eficacia el carácter inmediatamente popular de la danza original. Solo un examen atento de la partitura permite detectar los pequeños gestos de maestría que el autor esconde tras una apariencia de simplicidad absoluta. Esta búsqueda incisiva de una música sencilla, funcional y realmente popular, puede emparentarse con los postulados estéticos e ideológicos de la «Nueva Objetividad» (*Neue Sachlichkeit*) germánica del período de Entreguerras, con que el compositor se había familiarizado en su larga etapa de formación en Alemania, entre 1920-33 (Lerena

2009). Curiosamente, también el realismo postcubista de las pinturas de Arteta, con sus formas crecientemente simplificadas, ha sido relacionado, de forma genérica, con esa «Nueva Objetividad» contemporánea (Chilvers 2001, 47). De algún modo, podría decirse que ambos artistas, a partir de experiencias personales y creativas diferentes, pero con una reivindicación común de sus raíces vascas y de la causa republicana, convergieron en la elaboración de expresiones simples y directas, con las que pudiesen identificarse las masas izquierdistas en combate.



Ejemplo 1. Fragmento de la *Marcha de Deva* (guión para banda de 1961)

Un reciclaje sonoro: la *Marcha de Deva* como reivindicación festiva

Vistos los antecedentes y características de este *Irugarren kalez–kale*, no puede extrañar que, finalizada la guerra, el compositor tratase de despolitizarlo para eludir su previsible censura por parte de la autoridad franquista, reasignándole un cariz puramente festivo. En efecto, al quedar inmerso en un penoso proceso de «depuración» política en 1939 –con su actividad profesional al frente de la Banda en territorio republicano como principal sombra acusatoria–, Sorozábal logró sustraer la partitura y portada de *Euskadi libre* de los archivos de la formación madrileña, aunque tan sólo destruyó el comprometido dibujo de Arteta (Sorozábal 2019, 161). La ocasión para rehabilitar su composición de guerra se le presentaría ya en la década siguiente, en el contexto de sus veraneos en la villa guipuzcoana de Deva. La elección de ese pequeño enclave costero como lugar de descanso estival, por cierto, revela algo del perfil sociológico del autor, si bien fue una circunstancia aparentemente casual la que determinó esta preferencia –el médico de su esposa, Enriqueta Serrano, de salud delicada, tenía allí su residencia estival (Sorozábal 2019,

315)–: frente al elitismo de su ciudad natal, San Sebastián –donde veraneaba el dictador Franco con su Consejo de Ministros–, la discreta playa de Deva supone la salida natural al mar de una de las comarcas más industriales del País Vasco, que incluye las localidades eminentemente fabriles de Mondragón, Elgóibar, Ermua y Éibar –en cuyo ayuntamiento se había izado la primera bandera española republicana de todo el Estado tras las elecciones generales de 1931–.

En 1956 el compositor dedicó amistosamente a la sociedad recreativa *Ozio-Bide* una copia manuscrita del *Irugarren kalez–kale* con el nuevo título de *Marcha de Deva* y algunos retoques, que implicaron la supresión definitiva del elemento vocal y un sensible enriquecimiento de la sección B, antes descrita. La nueva función de la obra debía ser amenizar las fiestas patronales de San Roque en la «tamborrada» que dicha sociedad organizaba junto a la banda de música municipal desde 1946. De ese modo quedaba sancionado el uso de la partitura en un nuevo contexto lúdico y bullicioso, muy ajeno a sus violentas circunstancias originarias pero afín al de los dos primeros *kalez-kale* firmados tres décadas atrás. Con todo, resulta curioso constatar las remotas raíces castrenses de las tamborradas y otros alardes festivos guipuzcoanos, herencia de su pasado fronterizo (*Cfr.* Urbeltz 1989, 51-56). Sorozábal grabó la pieza con su renovado título dos años más tarde en un desenfadado disco de *Pasodobles y marchas* (Sorozábal 1958)[16] –comercializado en el Reino Unido como *Fireworks from Spain* por la United Artist Records al año siguiente (Sorozábal 1959)[17]– y, en 1961, editó la partitura con instrumentación de banda (Sorozábal 1961). Un año más tarde dedicaría a la misma organización su segunda aportación al repertorio bandístico, la *Polka de Ozio-Bide*, menos celebrada.

En este formato, la *Marcha de Deva* alcanzó una inusitada popularidad local, que no ha dejado de consolidarse año tras año hasta nuestros días, en lo que cabría apreciar como auténtico fenómeno sociológico. En palabras de un testigo local, la pieza «consigue que cada uno de los habitantes de este pueblo sienta idéntica pulsión sentimental» (Arrizabalaga Loizaga 2014).[18] Extendida a otros festejos cercanos –en ocasiones, junto a la «Marcha de cosacos» de la opereta *Katiuska*, del mismo compositor–, este *Irugarren kalez kale* ha sido considerado «seguramente en este momento la *biribilketa* más famosa» de todo el repertorio (Sánchez Ekiza 2020). Aun

16 La grabación, interpretada por la Orquesta de Conciertos de Madrid, incorpora el sonido de las cuerdas a la instrumentación de vientos.

17 En su número del 28 de septiembre de 1959 (p. 36), la revista *Billboard* definía el contenido del álbum como «*colorful and programmatic music sketches via light classic and folkish material [...] typically Spanish*».

18 Puede consultarse el fervor festivo que aún hoy acompaña a esta pieza en diversas grabaciones de YouTube.

así, el desenfado carnavalesco de sus interpretaciones no debe hacernos descartar la pervivencia de un sutil fondo contestatario implícito, pues el propio Sorozábal aseguró que los dedicatarios de su *Marcha* eran conscientes del verdadero origen bélico de esa música (Sorozábal 2019, 161). En efecto, en una época de creciente reivindicación vasquista frente a la represión del régimen dictatorial, casi cualquier expresión de cultura vernácula fomentada al margen de instancias oficiales podía ser sospechosa de portar cierta carga beligerante.

Precisamente, en 1966, Sorozábal grabó un nuevo arreglo instrumental que apuntaba con claridad a ese tono reivindicativo más trascendente, muy propio de aquella etapa de crecientes tensiones políticas y sociales.[19] De hecho, la pieza se comercializaría en LP al año siguiente emparejada con la primera versión de *Guernica (Gernika)*, cuyo subtítulo de «marcha fúnebre» hacía patente su alusión al bombardeo de dicha localidad durante la Guerra Civil.[20] La carátula del disco exhibía, además, una foto del histórico roble de la Casa de Juntas de la villa vizcaína, símbolo de las libertades vascas suspendidas por el franquismo. Tanto *Gernika* (escrito en la contraportada del mismo álbum con su grafía euskaldún, aún no oficial) como *Irugarren kalez-kale (Marcha de Deva)* compartían una original instrumentación de *txistus*, trompas y tambores, con la que el maestro ensayaba «un conjunto instrumental auténticamente vasco», al que atribuía un «sabor primitivo, rural, simple, directo y noble» (Sorozábal 1966). En efecto, el timbre amplio y central de las trompas equilibra de forma satisfactoria la estridencia del *txistu* en su registro agudo; al margen de que, curiosamente, ambos instrumentos comparten su afinación habitual en fa. Junto a otras dos piezas para *txistu*, completaban el disco sus *Ocho canciones vascas a dos voces* con acompañamiento de guitarra; un ciclo sencillo y emotivo que, por un lado, homenajeaba a la tradición popular del «bardo» José Mª Iparraguirre y, por otro, apuntaba al movimiento de la «nueva canción vasca» en ciernes. No por casualidad en 1966 había hecho su presentación el histórico grupo artístico *Ez dok amairu*, tras la experiencia pionera del cantautor vascofrancés Michel Labèguerie (1961, 1963) con sus dos discos sencillos de cuatro cantos vascos para voz y guitarra cada uno (Aristi Urtuzaga 2020).

Con el tiempo, *Gernika* llegaría a convertirse en un himno asociado ocasionalmente al entorno más radical de la denominada izquierda *abertzale* (Casquete Badallo 2006, 212-14), cuya rama violenta más visible, la banda terrorista ETA, había sido fundada en

---

19 La partitura de esta versión sería editada en 1982 como *Hirugarren kalez-kale / Marcha de Deva* en el n.º 111 de la revista *Txistulari*.

20 Columbia, MCE 824 (grabación monaural) y SCE 924 (estereofónica). Ambos discos fueron publicados en 1967; sin embargo, el depósito legal del primero de ellos aparece registrado en 1966.

1958 y cometió sus primeros delitos de sangre en 1968. No en vano la reivindicación de la lucha de los viejos *gudaris* vascos de la Guerra Civil fue una estrategia recurrente de legitimación imaginaria de su actividad. Aun así, parece claro que Sorozábal, profundamente pacifista, antimilitarista y enemigo de todo patrioterismo, no congeniaba con un movimiento para el que solo tuvo palabras desdeñosas (214). El compositor aún habría de transformar la obra en una «cantata vasca» con letra de Nemesio Etxaniz (otro precursor de la «nueva canción vasca»), orquestada y, finalmente, acompañada de una fanfarria de *txistus*, trompas, trompetas y tambores. Su última voluntad, no cumplida, era estrenar este original conjunto de voces, viento y percusión «en un valle, al aire libre» (Ugalde Fernández 1985), en conmemoración del 80.º aniversario del bombardeo de la villa vizcaína (Agirretxe 1989).[21] Dedicada a la memoria de su madre, fue la grabación de 1966 la que sonó en el propio entierro del músico, en 1988. En cuanto a la *Marcha de Deva*, Sorozábal realizaría una última adaptación para dos txistus con tambor en 1980.[22]

Conclusión

En definitiva, el seguimiento de este proceso de reciclaje musical a lo largo de más de tres décadas evidencia la capacidad de un mismo material sonoro para adoptar significados sociales sensiblemente diferenciados en contextos divergentes, con mínimas adaptaciones formales.[23] En el caso que nos ocupa, Sorozábal explotó de un modo inteligente y eficaz el tópico musical de la *biribilketa* vasca, junto al *zortziko*, para proyectar sus connotaciones dionisíacas y democráticas en circunstancias cambiantes. De ese modo, este *Irugarren kalez-kale* podía ser entendido como un himno de resistencia antifascista, en 1936; como pieza festiva de circunstancias, en 1956, y como instrumento de reivindicación cultural con ribetes de contestación política, hacia 1966-67. Precisamente, la versatilidad y ambigüedad semánticas de la producción de este autor le confieren un cierto cariz posmoderno *avant la lettre*, según se ha señalado en otra ocasión (Lerena 2011, 490); sin olvidar que, como en cualquier texto artístico, la recepción e interpretación última de estas expresiones puede acabar resultando muy ajena a los planteamientos originales de su creador.

En última instancia, el duradero éxito popular de esta composición corrobora la habilidad de Sorozábal a la hora de postularse como «un músico del pueblo», según

---

21 Sebastián Agirretxe, «Breve recuerdo emocionado de Pablo Sorozábal», *El Diario Vasco*, 3 de enero de 1989, p. 53.

22 Archivo de la Música Vasca-ERESBIL (Rentería). Fondo José Ignazio Ansorena, A74/B-051.

23 Sobre la importancia de los fenómenos de reciclaje sonoro en la práctica musical (*Cfr.* López-Cano 2018).

él mismo reivindicaba (Sorozábal 2019, 338). Aun así, tras la aparente simplicidad de su propuesta se aprecia un notable esfuerzo de síntesis formal y expresiva coherente con una ideología artística y vital muy personal que, hundiendo sus raíces en las experiencias de la «Nueva Objetividad» del período de Entreguerras, continuó madurando a lo largo del exilio interior, cada vez más hondo, en el que el músico tuvo que refugiarse tras la Guerra Civil. En ese anhelo por despojar su música de artificios intelectuales para conectar con el público llano y proletario, las formaciones bandísticas (de vientos comunes, o de *txistus* en diversas combinaciones), demostraron funcionar como una excelente herramienta de proyección social, pese a posibles reticencias culturales.

De este modo, *Irugarren kalez-kale* / *Marcha de Deva* / *Euskadi libre* constituye todo un homenaje a la alegría de vivir del pueblo de a pie pese a sus circunstancias adversas; en una exaltación festiva, laica y democrática que parece contraponerse a las estridentes grandilocuencias del poder y sus violentas imposiciones. Este interés por la humilde intrahistoria ciudadana frente a los aparatosos hitos de la historia oficial subyace también en la predilección del autor por el género del sainete, que le permitía retratar la cotidianeidad de la gente corriente, según él mismo explicitó:

> No le pondría música ni a un Dios, ni a un héroe, ni a un militar. No les veo música en ninguna parte. Mi mejor obra, *Juan José*, tiene como protagonista a albañiles. ¡Eso es lo que me gusta! (Bator 1977, 25).

Quizás sin ser consciente de ello, el compositor coincidía así con planteamientos afines al socialismo de su paisano Miguel de Unamuno. Casualmente, desde las páginas de su novela *Paz en la guerra*, y a propósito del fin de las guerras carlistas, el filósofo bilbaíno había asimilado su original concepción intrahistórica a una persistente marcha «en corro», como la *biribilketa* sorozabaliana; díscola y subrepticia:

> Por debajo del oleaje, obra del viento en el pellejo tan sólo del inmenso océano; por debajo del oleaje, contra su dirección tal vez, sin obedecerla, marchaba incesante el curso perdurable de las aguas profundas, en corro sin cesar recomenzado (Unamuno 1923, 282).

Bibliografía

Acosta López, Alejandro. 2019. «Las canciones alemanas de las Brigadas Internacionales entre el fervor, el idealismo y la represión comunista». *Ebre* 38 (9): 85-110.

Ansorena Miranda, José Luis. 1997. «Pablo Sorozábal y el txistu». *Txistulari* 169: 4-5.

Arana Martija, José Antonio. 1986. *Eresoinka: embajada cultural vasca 1937-39*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco.

Aristi Urtuzaga, Francisco. 2020. «Nueva Canción Vasca. 1960-1985». *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, acceso el 30 de junio de 2020, http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/nueva-cancion-vasca-1960-1985/ar-96681/.

Arrizabalaga Loizaga, Vicente. 2014. «Deba en la autobiografía de Pablo Sorozábal». *Deba* 87: 23-28, http://www.ostolaza.org/archivos/sorozabal%20y%20deba%20udaberria%2087.pdf.

Ayala Herrera, Isabel María. 2013. «Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas de música civiles en España (1931-1986). Estudio de la provincia de Jaén». Tesis doctoral. Universidad de Granada.

Bacigalupe, Alberto. 2005. «El himno del Athletic tiene dos autores». *Bilbao* 197: 45.

Bator, Juan P. 1977. «Pablo Sorozábal: un vasco iconoclasta». *Hora y Punto de Euskal-Herria* 68: 21-25.

Casquete Badallo, Jesús María. 2006. «Música y funerales en el nacionalismo vasco radical». *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales* 15: 191-218.

Chilvers, Ian. 2001. *Diccionario del Arte del siglo xx*. Editado en español por Arturo Colorado Castellary y traducido por Teresa Garín Sanz de Bremond. Madrid: Editorial Complutense.

Genovés Pitarch, Gaspar. 2009. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid*. Madrid: La Librería.

González de Durana, Javier. 2016. *Guerra, exilio y muerte de Aurelio Arteta (1936-1940)*. Sevilla: Punto Rojo.

Iriarte Aguirrezabala, Carlos. 2019. «Las milicias antifascistas en Madrid». *Frente de Madrid* 36: 14-31.

Lerena, Mario. 2009. «De Berlín a Madrid, o la huella del teatro germánico en la obra temprana de Pablo Sorozábal *Mariezkurrena*». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 18: 37-62.

—. 2011. «"De mi querido pueblo": vasquidad y vasquismo en la producción musical de Pablo Sorozábal (1897-1988)». *Musiker: cuadernos de Música* 18: 465-95, http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/de-mi-querido-pueblo-vasquidad-y-vasquismo-en-la-produccion-musical-de-pablo-sorozabal-1897-1988/art-20636/

—. 2013. «Nacionalismo vs. cosmopolitismo: modas foráneas y jazz en la música popular urbana del País Vasco durante las primeras décadas del s. xx». En *Músicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López et alii., 899-920. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

—. 2018. *El teatro musical de Pablo Sorozábal (1897-1988): música, contexto y significado*. Bilbao: Universidad del País Vasco UPV-EHU.

López-Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa: apropiación influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.

Mendelson, Jordana. 2009. *El Pabellón Español*. París 1937. Madrid: Ediciones de la Central.

Mirka, Danuta. 2014. «Introduction». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 1-57. Oxford/New York: Oxford University Press.

Ossa, Marco Antonio de la. 2011. *La música en la Guerra Civil española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Palacio, Carlos. 1984. *Acordes en el alma*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil Albert.

Rincón Rodríguez, Nicolás: «Nadando entre dos aguas: los directores de banda en España durante el período de Entreguerras». En *Músicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López et alii., 383-402. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Rodríguez Suso, Carmen. 2015. «Charles Bordes en el oasis: el cancionero folclórico y la música litúrgica como origen de la musicología española». En *Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*, editado por Andrea Bombi. Valencia: Universitat de València.

Sánchez Ekiza, Karlos. 2005. *Txuntxuneroak: narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffaylla.

—. 2020. «Biribilketa – Pasacalles – Kalejira». En *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, acceso el 30 de junio de 2020, http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/en/biribilketa-pasacalles-kalejira/ar-54160/.