

# Pilar Bayona,

una música del siglo XX



Pilar Bayona,  
una música del siglo XX

## **IAACC PABLO SERRANO**

Gobierno de Aragón

### **Felipe Faci Lázaro**

Consejero de Educación, Cultura y Deporte

### **Víctor Lucea Ayala**

Director General de Cultura

### **Laura Asín Martínez**

Jefa de Servicio de Archivos, Museos y Bibliotecas

### **Susana Spadoni Márquez**

Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano

### **Julio Ramón Sanz**

Director del IAACC Pablo Serrano

## **EXPOSICIÓN**

Producción

**Gobierno de Aragón**

Organización y coordinación

**IAACC Pablo Serrano**

Comisariado y textos

**Antonio Bayona de la Llana**

**Julián Gómez Rodríguez**

Diseño gráfico y expositivo

**Marta Ester**

Producción gráfica

**Púlsar**

Transporte

**Queroche**

Montaje

**José Ramón García Coca**

## **PUBLICACIÓN**

Edición

**Gobierno de Aragón**

Textos

**Antonio Bayona de la Llana**

**Julián Gómez Rodríguez**

**Manuel García Guatas**

**Javier Liébana Castillo**

**Rubén Lorenzo Gracia**

Coordinación

**IAACC Pablo Serrano**

Diseño y maquetación

**Marta Ester**

Fotografía

**Juan Carlos Gil Ballano**

**Antonio Bayona y Julián Gómez**

Impresión

**Gráficas Alós**

© de esta edición: Departamento de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de Aragón

© de los textos: Los autores

© de las fotografías: Los autores

© de la gráfica: Los autores

© Benjamín Palencia, VEGAP, Zaragoza, 2021

© Manolo Valdés, VEGAP, Zaragoza, 2021

ISBN 84-8380-448-3

D. L. Z 1708-2021

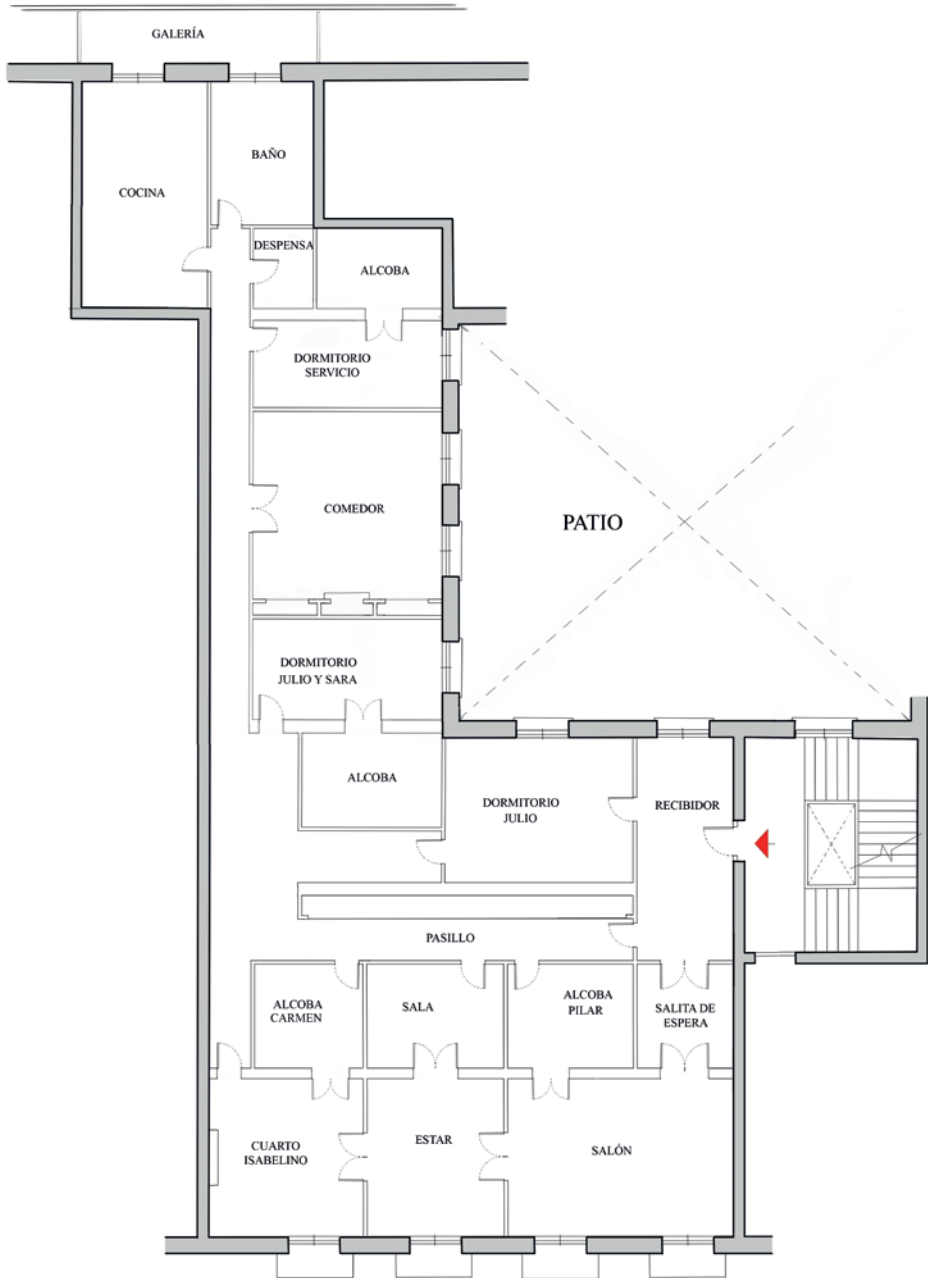


El Gobierno de Aragón recibió en 2017 la donación realizada por el sobrino de Pilar Bayona, Antonio Bayona, y por Julián Gómez, que contenía parte de su legado. La colección se compone de obras de arte, fundamentalmente retratos de la pianista, pero también de un importante fondo documental repleto de partituras, discos, libros, fotografías profesionales y familiares, objetos personales y correspondencia. En definitiva, una serie de objetos que dan testimonio de la vida de Pilar Bayona.

En 2021 se ha llevado a cabo la muestra *Pilar Bayona. Una música del siglo XX* con la que se han cumplido varios objetivos. Por una parte, recordar a la gran pianista; y, al mismo tiempo, permitir mostrar a la ciudadanía los fondos que han entrado a formar parte de las colecciones públicas, contribuyendo a mostrar el agradecimiento del Ejecutivo a la familia Bayona por la generosidad que ha mostrado con la donación efectuada. Con esta publicación se deja constancia de la muestra, así como de todo el fondo Bayona donado y que queda a disposición de todos los ciudadanos.



## PATIO DE MANZANA



## PASEO DE LA INDEPENDENCIA

Fig. 1. Plano de planta de la vivienda en el tercer piso, centro, del Paseo de la Independencia, 8. Edificio derribado en 1960. Plano: Antonio Bayona. Sin escala.

ANTONIO BAYONA DE LA LLANA

Arquitecto, músico y sobrino  
de Pilar Bayona

JULIÁN GÓMEZ RODRÍGUEZ

Diplomado en Biblioteconomía  
y Documentación

Creadores del *Archivo Pilar Bayona*.

Comisarios de la exposición

«Pilar Bayona, una música del siglo XX»

## PASEO DE LA INDEPENDENCIA N.º 8

La familia Bayona-López de Ansó, que siempre vivió en Zaragoza, se trasladó a vivir al Paseo de la Independencia a principios de 1935 [fig. 1]. No se conoce el motivo por el que los Bayona dejaron el piso de la Calle San Miguel 12 triplicado, pero Julio y Sara tenían ya 65 y 62 años, respectivamente, y sus hijos mayores, Pilar y Julio, ella con su carrera de pianista ya consolidada, y él con su puesto de ingeniero de telégrafos y de profesor en la Universidad, ya se podían permitir un piso más grande, que ofrecía mayores posibilidades. Carmen, la menor, con 26 años en ese momento, opositó y consiguió ese mismo año una plaza de auxiliar de Catastro en Hacienda. Así pues, alquilaron un piso en la planta tercera del número 8 del Paseo de la Independencia, un gran piso de unos 300 m<sup>2</sup> [fig. 2].

En los bajos del edificio, que hacía esquina con la calle Requeté Aragonés (la calle recibió ese nombre en 1936; actualmente es Cinco de Marzo) estaba el café-cantante Alaska —local que hasta 1934 había sido el Café Central, y cuya reforma hicieron los hermanos Borobio—, y el portal, en los porches del Paseo, era un amplio paso para carruajes. A la izquierda, tras una cristalera, había una escalera de mármol que era el acceso privado al piso del Marqués de la Cadena. También a la izquierda, al fondo, estaba el chiscón de la portería. A la derecha, tras una puerta cristalera más sencilla, estaba la escalera que subía hacia los pisos de vecinos. El ámbito de la escalera era grande, cuadrado, con ventanas a un patio, con un gran hueco central, y tramos de escalones de baldosas con mamperlán de madera. No había ascensor: los cuatro pisos, entresuelo, primero, segundo y tercero, sumaban un buen número de escalones.

En el rellano del tercer piso había acceso a dos pisos, una puerta a la izquierda y otra en el centro del descansillo, que era la de la vivienda de la familia Bayona. Entrando estaba, naturalmente, el recibidor [fig. 3]. Muy grande para lo que hoy se concibe como tal, estaba amueblado con muebles y objetos variados. Había un gran perchero de pared, oscuro, un arcón, mesas, sillas, y un escritorio o secreter. A la derecha estaba la ventana al patio de luces.

En el recibidor, en la pared de enfrente a la puerta de entrada, y en el rincón derecho, salía el pasillo, y en la pared lateral derecha, una puerta doble daba paso a una salita sin ventana, que se utilizaba como paso o espera de visitas, y en la que se ubicaba un retrato grande de



34. ZARAGOZA. — Paseo de la Independencia.

Fig. 2. Vista del Paseo de la Independencia, c. 1940. Edificio esquina a calle Cinco de Marzo (entonces Requeté Aragonés). Productor M. Arribas. Archivo Municipal de Zaragoza, 1-4-1-007729.

Pilar de pie, junto al piano, realizado por el pintor alemán Wilhelm Beintmann, [fig. 4] uno de los alemanes que llegaron a Zaragoza en 1916 procedentes del Camerún. Pasando esta sala se accedía al salón, con dos balcones al Paseo, desde los que se podía ver la animación de la gente y los tranvías, y al atardecer oírse el infinito piar de los pájaros que se recogían en los árboles. En este salón hubo en un principio dos pianos, el vertical de Sara, la madre de Pilar, y el colín Weber que se había comprado para Pilar hacia 1914. El mobiliario del salón se completaba con variados divanes, sillones, sillas, mesas, mesitas, que con el tiempo fueron cambiando. Allí estaban colgados dos cuadros de fray Manuel Bayeu, una *Inmaculada* y una *Virgen del Pilar* —con un impresionante marco— [fig. 5] que la familia poseía desde los tiempos en que el bisabuelo de Pilar, Matías Bayona, y su hermana Casilda, convivieron con los padres de Goya en la calle Urrea los años 1779 y 1780. Pilar siempre dijo, riéndose, que estaba segura de que Goya había metido mano y había pintado alguno de los angelotes de los cuadros. Había también una pequeña acuarela de Marcelino Unceta, fechada en 1872, [fig. 6] de la que se contaba que su autor la hizo al encontrarse con su amigo Justo Bayona —abuelo de Pilar—, que acababa de comprar una caja de acuarelas para su hija de siete años, Matilde, y el pintor decidió estrenarla y regalar la pintura a Justo. En los años cuarenta se instaló en el salón un diván diseñado por Alfonso Buñuel, y también empezaron a aparecer objetos marroquíes, procedentes de las giras de conciertos de Pilar por ese país. Igualmente encontraron sitio los sucesivos retratos de Pilar, como los de Javier Ciria (1932) [fig. 7], de Guillermo Pérez Bailo (1935), Pilar Aranda (1950) y otros. Más adelante, durante un tiempo, en el salón hubo tres pianos, el vertical, el colín, y uno nuevo de cola, un Bechstein, [fig. 8] que era un préstamo de Maruja Pérez Serrano. Un rincón de este salón, con el piano vertical, el colín, las cortinas de la entrada al dormitorio de Pilar, una



Fig. 3. Vista del recibidor de la vivienda, mirando hacia el paso al salón, c. 1947. Fotografía de Julio Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.



Fig. 4. El pintor alemán Wilhelm Beitmann, junto a su retrato de Pilar Bayona, c. 1916. Fotógrafo desconocido. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

lámpara, etc., fue reproducido en maqueta por Luis García-Abrines en 1945, para regalársela a Pilar el 12 de octubre; en la maqueta, el dibujito que debía reproducir un retrato de Guillermo Pérez Bailo, era una caricatura de la pianista, hecha por Luis, en la que firmaba y fechaba. En estos días del Pilar y otros de concierto u homenaje, el salón y sus muebles se llenaban de ramos y canastillas de flores [fig. 9].

En esos pianos estudiaba Pilar Bayona, quizá más horas de las que se podría imaginar: la genialidad y la vocación pueden ser quizá innatas, también se puede incluso aceptar cierta facilidad para adquirir técnica, pero el repertorio tan extenso que manejaba y su curiosidad por toda la música, todo lo nuevo, debieron requerir mucho tiempo de entrega, trabajo y emoción. También se sabe que desde que se fundó Radio Zaragoza, en 1938, Pilar iba frecuentemente a estudiar allí (en otras épocas también al piano del Teatro Principal, en un cuartito mínimo debajo de una escalera), quizá para liberarse de las interrupciones hogareñas o por otras causas, donde su aislamiento terminaba a última hora, cuando aparecía el grupo de amigos: Alfonso Buñuel, Juan Pérez Páramo, Federico Torralba, Eduardo Fauquié, Luis García-Abrines —Juan Eduardo Cirlot los dos años que pasó en Zaragoza—, y otros, para escucharla ensayar un rato y volver luego todos paseando hasta casa.

La vida de la familia se fue adaptando a los tiempos y los acontecimientos. Desde 1937 a 1940, jugaron y fueron atendidas en esta casa las niñas Cotito y Matilde, pues su madre, Concha de la Torre Bayona, prima de los tres hermanos Bayona, ingresó presa en Pamplona por ser mujer de José Ignacio Mantecón, Gobernador General de Aragón en el Teruel republicano. Hasta que su madre salió de la cárcel, los Bayona atendieron y entretuvieron a sus hijas, que vivían





Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 9



Fig. 8

Fig. 5. Salón, vista hacia el primer balcón, con el piano Weber, 1957. Fotografía de ALPI. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Fig. 6. Salón de la vivienda, vista hacia el espacio entre los dos balcones, con el diván diseñado por Alfonso Buñuel, y el piano Weber en primer término, c. 1947. Fotografía de Julio Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Fig. 7. Salón, vista hacia el rincón entre el segundo balcón y el paso al cuarto de estar. 1957. Fotografía de ALPI. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Fig. 8. Salón, vista hacia el rincón entre el paso al cuarto de estar y la entrada a la alcoba de Pilar Bayona. Piano Bechstein. 1957. Fotografía de ALPI. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Fig. 9. Salón de la vivienda, vista hacia el cuarto de estar. A la izquierda el piano Weber, y más al fondo el vertical Apolo, c. 1947. La fotografía está tomada probablemente un día del Pilar, o de un homenaje a la pianista. Fotografía de Julio Bayona López de Ansó. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.



Fig. 10. Pilar Bayona en el salón de su casa, junto al piano Weber, situado entre la puerta de la alcoba de la pianista y la de la salita de espera, 1941. Fotógrafo desconocido. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.



Fig. 11. Pilar y Carmen Bayona en el cuarto de estar. Vista hacia el balcón, c. 1947. Fotografía de Julio Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

alternando las casas de su abuelo paterno y de su abuela materna. También Pepín Bello visitaba frecuentemente la casa, y contaba que era tan grande, que cuando iban de una habitación a otra, Pilar le guiaba por un alcorce, para acortar. Más tarde fue el lugar de juegos, vida y clases de música de los hijos de Julio y Lita, su esposa, y también lugar de ensayo de todos los jóvenes estudiantes de piano de Zaragoza, como las alumnas de Trini Castillo, y los debutantes Edmundo Lasheras y Asís Baselga, que estudiaron allí un próximo concierto a dos pianos.

También por ese salón pasaron todos o casi todos los músicos que fueron a Zaragoza. Artistas españoles: el grupo de cámara de Radio Zaragoza, los compositores habituales en sus programas, agrupaciones de cámara —cuarteto Rafael, cuarteto Nacional—, profesores de Orquesta (alguno pasó un mal rato, encerrado en los armarios del pasillo por otro colega bromista y más habitual en la casa), solistas, que se convertían en amigos o asiduos, como Rafael Martínez, Óscar Esplá, Carlos Baena, Luis Galve, Regino Sainz de la Maza, etc., y también extranjeros, Piero Gamba, Alexis Weissenberg, Henryk Szeryng, Soulima Stravinski... invitados a estudiar en la casa, o a iniciar amistad y escuchar tocar a Pilar [fig. 10]. El musicólogo Federico Sopena recordaba que este piso estaba abierto para estudio, tertulias y fiesta, y para acoger a los músicos visitantes, y lo llamaba piso-campamento.

Allí también, y quedan fotografías para demostrarlo, se hicieron divertidos bailes de disfraces, con las hermanas Marraco, Bartos, Tejero, González, con Maruja Pérez Serrano, Federico Torralba, José M.<sup>a</sup> García Gil, Eduardo Fauquie, Eduardo Romea, con estupendos carteles a la acuarela pintados por Juan Antonio Roda (mucho antes de irse a Bogotá y hacerse allí pintor famoso). Del mismo modo hubo funciones, sesiones de ballet y de variedades, que después se representaban y se fotografiaban en el espléndido jardín de la familia Pérez Serrano.

Comunicado con el salón estaba el dormitorio de Pilar, que era una alcoba a la que también se accedía desde el pasillo. En él había, además de la cama, un armario grande





Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 12. Cuarto de estar, vista hacia cuarto interior y pasillo, c. 1947. Fotografía de Julio Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Fig. 13. Cuarto Isabelino, vista hacia el balcón, c. 1947. Fotografía de Julio Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Fig. 14. Alcoba de Carmen Bayona, c. 1947. Fotografía de Julio Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Fig. 15. Comedor, vista hacia la chimenea, c. 1947. Fotografía de Julio Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.



Fig. 16

Fig. 16. Juego de café de plata, Birmingham, E & Co, c. 1850-59. Regalo al matrimonio Justo Bayona Serrano y M.<sup>a</sup> Rosario Villabrilte. Fotografía de Antonio Bayona.

—siempre tuvo el mismo—, y el tocador, con un juego de plata, frascos, colonias, y un montón de elementos para el arreglo personal.

A continuación del salón se comunicaba con él otra habitación, de tamaño algo menor, también dando al Paseo por un balcón. Esta sala era el cuarto de estar [fig. 11], alegre, donde se hacía la vida. Mesa camilla, librerías, sillones y sillas de tapicería desenfadada; allí la familia hacía la vida cotidiana [fig. 12]. A continuación de esta, otra segunda sala, llamada cuarto isabelino, era raramente usada. También con balcón al Paseo, tenía una chimenea francesa, retratos serios, la sillería isabelina y una caja fuerte [fig. 13].

A esta última sala daba el dormitorio de Carmen, paralelamente a como el de su hermana lo hacía al salón de los pianos. Su cama tenía en la cabecera un dosel, de tela blanca con dibujos o lunares azules y volante en el borde. El armario era muy pequeño, el tocador estaba igualmente provisto de instrumentos y colonias, y había estanterías con libros, muchos en alemán [fig. 14].

Si en vez de entrar en el salón y recorrer las habitaciones de fachada se hubiera tomado el pasillo desde el recibidor, tendríamos un largo frente de armarios a la derecha, y a la izquierda dejaríamos primero la puerta de la alcoba de Pilar, luego la puerta de otra sala de paso hacia el cuarto de estar, en la que había una cama turca con una tabla donde Pilar se echaba a ratos para tratar de corregir su escoliosis, y finalmente la del dormitorio de Carmen. De la batería de armarios del pasillo salían, con ocasión de las giras de conciertos, los trajes de noche y las grandes maletas.

El pasillo, después del recorrido descrito, giraba noventa grados, con un ensanchamiento aprovechado para colocar el teléfono, negro, de pared, sobre el que colgaba un cuadro, un dibujo de Julio padre, retrato de la niña María de la Torre Bayona. A este ensanche entre los dos tramos perpendiculares del pasillo daba también el acceso a la habitación de Julio, con ventana al patio (habitación que después de casarse en 1945 pasó a ser el cuarto de juegos de sus hijos cuando estaban en casa de sus tías), y el acceso al dormitorio de Julio y Sara, compuesto de sala y alcoba. Los padres no disfrutaron mucho tiempo de esta nueva casa, pues Julio murió en 1938, y Sara en 1941.

El segundo tramo del pasillo era muy largo, y el violinista Rafael Martínez decía que al final estaba Calatayud. El pasillo conducía primero hacia una puerta a la derecha: el comedor, habitación cuadrada e inmensa [fig. 15]. Tenía dos ventanas al patio, en torno a una de las cuales se creaba un ámbito más familiar con una camilla grande en donde se comía habitualmente. El comedor principal —el conjunto de muebles— era de Javiera de la Torre Bayona y consistía en una gran mesa ovalada, instalada en el centro de la habitación, sus sillas, y varios aparadores, consolas, etc., que se distribuían en las paredes. Había también una chimenea con dos butacas delante, y platos en la pared.

En uno de los aparadores estaba el juego de café de plata, inglés, que fue un regalo de boda de Justo Bayona, el abuelo de Pilar —que fue alcalde en Trinidad y Bejucal, ciudades de Cuba—, con su primera mujer, M.<sup>a</sup> Rosario Villabrille, que murió al prenderse su vestido en un brasero. De vuelta de Cuba a Zaragoza, Justo se casó con Julia Minguella, veintiocho años más joven que él, que sería la abuela de Pilar. En ese juego, requerido por las autoridades zaragozanas, tomó café el Rey Alfonso XIII con ocasión de una visita a la ciudad [fig. 16].

En ese comedor hubo muchos banquetes y celebraciones, con grandes preparativos, ajetreo y actividad culinaria. Pilar, más repostera que cocinera, preparaba sus «cocas», bolitas de coco, yema o chocolate. Varios amigos, entre ellos Dolores Gómez (la bailarina y





Fig. 17. El pianista Luis Galve en la bañera del cuarto de baño, c. 1947. Fotografía de Carmen Bayona. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

profesora de ballet más conocida como María de Ávila), recordaban con agrado estas fiestas y comidas.

Después del comedor, siguiendo hacia el fondo del pasillo, se pasaba por la puerta del cuarto del servicio, que tenía otra alcoba interior que se utilizaba como almacén.

Luego venía la despensa, oscura, llena de avituallamientos y olores que el tiempo y los frigoríficos han modificado: legumbres, tinajas de aceite verde, y vino de Cosuenda.

La siguiente puerta, única que se abría en la pared izquierda del pasillo, era la de la cocina. Habitación grande y alargada, tenía diversidad de muebles no homogéneos: mesas de mármol y madera en mitad de la habitación, aparadores, cocina de carbón, y una nevera pequeña, que diariamente recibía su barra de hielo.

La última puerta, al fondo del pasillo, era el baño, grande, de sanitarios blancos, bañera de patas, retrete en la diagonal de una esquina, con depósito alto y cadena, y muebles de cajones o puertas pintados de blanco y azul [fig. 17].

La cocina y el baño daban a una galería de servicio, con barandilla de barrotes de hierro, que se abría al patio de manzana. En la vertical, abajo, se veía la cubierta del café Alaska, desde el que a veces subía la música y la voz de las animadoras.

La vista desde la galería era luminosa, pues el patio de manzana era muy grande: por la derecha estaban las traseras de las casas de la calle Requeté Aragonés, y el fondo era distante, pues no había (ni hay ahora) bocacalles desde el Paseo hasta la plaza del Carbón (hoy plaza de Salamero), y abajo había patios, árboles y locales.

Pilar y Carmen vivieron en este piso hasta finales de 1959, pues el edificio entero fue vendido para ser derribado, y se trasladaron a un piso en el Paseo de las Damas. Como esta nueva vivienda era más pequeña, las hermanas Bayona abrieron unos días el piso del Paseo, poniendo en venta al público algunos muebles y objetos, de ellas y de sus primas De la Torre.

En Independencia 8 se levantó un edificio moderno, en cuyos bajos se instaló Almacenes Sepu, y muy poco después se remodeló también el Paseo, convirtiéndolo en una avenida.

MANUEL GARCÍA GUATAS  
Profesor emérito.  
Universidad de Zaragoza

## PILAR BAYONA, A LOS OJOS DE LOS ARTISTAS

Pilar Bayona vivió en Zaragoza rodeada de muchos amigos o los hizo en las ciudades a las que fue a actuar: Madrid, en la Residencia de Estudiantes, Sevilla, Pamplona, Santander o en Jaca, invitada durante bastantes años por la Universidad de Zaragoza a las Semanas Musicales de los cursos de verano en su Residencia de Estudiantes.

Fueron amigos músicos: sacerdotes como el musicólogo Federico Sopeña o el organista y compositor Joaquín Broto, arquitectos, periodistas, profesores y artistas, de los que me voy a ocupar, pues en esta última exposición: *Pilar Bayona. Una música del siglo XX*, han sido abundantes las pinturas y dibujos. Sin dejar de lado, claro, los fotografías zaragozanos para los que posó desde niña hasta la vejez, como Freudenthal, Coyne, Jalón Ángel, Aurelio Grasa, Julio el hermano, Jarke-Jaria, etc. Y otros muchos por donde pasó, que la sorprendieron al piano y en compañía de amigos, como en ese histórico y apretado retrato de grupo de artistas, escritores e intelectuales en el banquete de homenaje a Hernando Viñes en Madrid, en mayo de 1936, hasta ese memorable rostro surcado de arrugas, captado por Pedro Avellaned en 1973, que nos mira desde la profunda humanidad de su vida, asomada a la ventana de la carátula de uno de sus últimos LP [fig.1].

Sabía posar, cautivaba con su penetrante mirada y guardó todos estos recuerdos familiares con afecto.

Vivió siempre en Zaragoza donde creó un ambiente musical como no había conocido la ciudad. Más insólito todavía procediendo de una mujer e intérprete al piano —la primera vez que acontecía en la ciudad— y además en aquellos años de la inmediata postguerra. Sucedió, además, en paralelo al cenáculo de renovación pictórica que supuso el Grupo Pórtico para la pintura abstracta de finales de aquellos cuarenta y al resurgir de la poesía en torno al grupo de la Oficina Poética Internacional y la tertulia Niké.

Efectivamente, aquel microcosmos musical zaragozano tuvo su centro en Pilar Bayona que ya se había dado a conocer en la que será muy veterana Sociedad Filarmónica, de la que fue nombrada Socio Honorario en 1947 como figura en un sencillo diploma diseñado por el veterano artista decorador aragonés Gil Losilla. Dará vida a los recitales de Radio Zaragoza



Fig. 1. Pedro Avellaned, fotografía de Pilar Bayona, 1976. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

con sus sesiones de piano (ubicado en los semisótanos de la Facultad de Medicina y Ciencias). Creó el grupo Sansueña como filial de aquella Filarmónica, y actuará con la Orquesta Sinfónica de Zaragoza, que, recién llegado a Zaragoza, empezó a dirigir en 1949 el búlgaro Dimitry Berberoff. Pero aquel círculo de amigos reunía además de músicos, a jóvenes melómanos, algunos tan señalados como los críticos Eduardo Fauquié y Felipe Bernardos (teatral y musical), a Luis Horno, a artistas como los arquitectos Alfonso Buñuel y Juan Pérez Páramo, al poeta y galerista Tomás Seral, al librero José Alcrudo y al licenciado en Filología Española Luis García-Abrines, y atraerá a un inesperado visitante, al barcelonés —polímata—, de vocación musical, poética y pictórica, Juan Eduardo Cirlot, que cumplía servicio militar forzoso (desmovilizado del ejército republicano), presentado a Pilar por el violonchelista Ernest Xancó.

Le dedicará Eduardo un emocionado soneto que empieza: *Celeste hilandera de los sueños / que nacen bajo tus mágicas manos / desnudos, limpios sobre el teclado...* La representará también en un dibujo, temprano de 1942, de espaldas, sentada al piano, en la semipenumbra de un interior con ventana gótica que, titulado «El alma de un músico», regaló a García-Abrines.

*Será en la biblioteca de los Buñuel —como escribía su editor Enrique Granell (Cirlot, 2005: 12-13)— donde Alfonso lo introduzca —a Cirlot— en los libros surrealistas de su hermano. Juntos traducirán del francés, harán collages, tocarán o aporrearán el piano a la manera Dadá. Además, junto a Pilar Bayona descubrirán la música impresionista, sobre todo Maurice Ravel. Estos años son fundamentales para su formación.*



Fig. 2. Alfonso Buñuel, Pilar Bayona y García-Abrines. Sevilla, 1943. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.



Fig. 3. Sanz Lafita, ilustración del cuaderno *Apuntes de un viaje a Jaca*, 1924. (Pilar, su hermano Julio y no identificado). IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Ha sido la pianista de Zaragoza más reconocida que ha habido en las capitales españolas donde actuó y pudo haberlo sido en el extranjero si hubiera decidido vivir fuera de su ciudad natal. Así la recordaba con todo afecto Federico Torralba (2004: 115), catedrático de Historia del Arte, en el veinticinco aniversario de su muerte:

*Pilar Bayona era una amiga muy querida, insustituible en mi vida... Era una pianista excepcional... y lo podía haber sido más si no hubiera permanecido en su Ciudad y en su tierra. Grave equivocación.*

Sin embargo, Pilar prefirió vivir la amistad de cada día junto a los suyos y a sus admiradores enamorados, como musa maternal y amante deseada. ¿Quién de nosotros pudo no enamorarse de Pilar?, decía con simpático atropello Camón Aznar, recordará Federico Sopeña (1982: 8-9), que añadía a continuación: *El cariño de la ciudad fue la gran recompensa.*

Célibes unos, de sexualidad encriptada otros, le hicieron retratos —dibujados, pintados o escritos— como pulsiones de afectos que irá guardando en la colección de sus recuerdos más íntimos, pues eran los artistas de su generación. Pero serán muchos otros los dibujantes —veteranos o jóvenes, de Zaragoza y de otras capitales— que dejaron en las secciones de sus periódicos improvisadas caricaturas de Pilar. Las coleccionó sabedora del halago y acierto que había en estos dibujos de humor o de distinción (VV. AA. 2009: 3-243).

Javier Ciria, Luis y Alfonso Buñuel, Pablo Sanz Lafita y Luis García-Abrines formaron el círculo familiar de Zaragoza [fig. 2]. Guillermo Pérez Bailo, Pilar Aranda, Julián Gállego desde



Fig. 4. Pepín Bello, *Bodegón*, pastel, 1934. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

París, o en Sevilla Juan Lafita Díaz, entre otras firmas de los dibujos, fueron admiradores de su personalidad y de su arte al piano, como la representaron muchos de ellos en dibujos del natural o a vuela pluma y en las numerosas caricaturas que guardó.

Con el dibujante ilustrador Luis P. Sanz Lafita tuvo Pilar una relación casi familiar. Era cinco años más joven y se había licenciado en Químicas con su hermano Julio. De una excursión de los tres a Jaca dejó el recuerdo en un cuaderno artesanal confeccionado con ilustraciones, fotografías y textos mecanografiados (1924) [fig. 3]. Ya casado en Barcelona, mantendrán frecuentes encuentros como recogen muchas fotografías familiares (VV. AA., 1999).

Sanz Lafita fue un caricaturista de todo lo que pasaba a su lado: profesores y compañeros de la Facultad de Ciencias, efigiados en retratos dibujados en la orla de fin de curso de 1923, que compuso con humor, de políticos, pero, sobre todo, de actrices teatrales y estrellas de la pantalla, plasmadas con garbo y elegancia. A Pilar le había hecho hacia 1924 dos finas caricaturas, de rostro y de medio cuerpo, muy sumarias de dibujo y color.

Pepín Bello fue una inclasificable personalidad privilegiada. Cultivó por encima de todo la amistad y como diletante, la afición a la música y en algún momento a escribir y hasta a la pintura, pues le venía de la afición del padre, ingeniero. Pero que sepamos, aparte de un dibujo a pluma con figuritas variopintas, parecido a una *cadavre exquis*, solo pintó un pequeño bodegón al pastel, en 1934, en Sevilla, en el que agrupó sobre una mesa en un espacio de planos en diagonal objetos domésticos caseros y modernos como un cactus en un tiesto y en el otro extremo, una extraña espiral, que parecen recordarnos los contrastes entre las cosas representadas en la pintura de la Nueva Objetividad —como lo suave y lo rugoso— propuestos unos años antes por el crítico Franz Roh. Pero Pepín, indolente ante cualquier perseverancia,



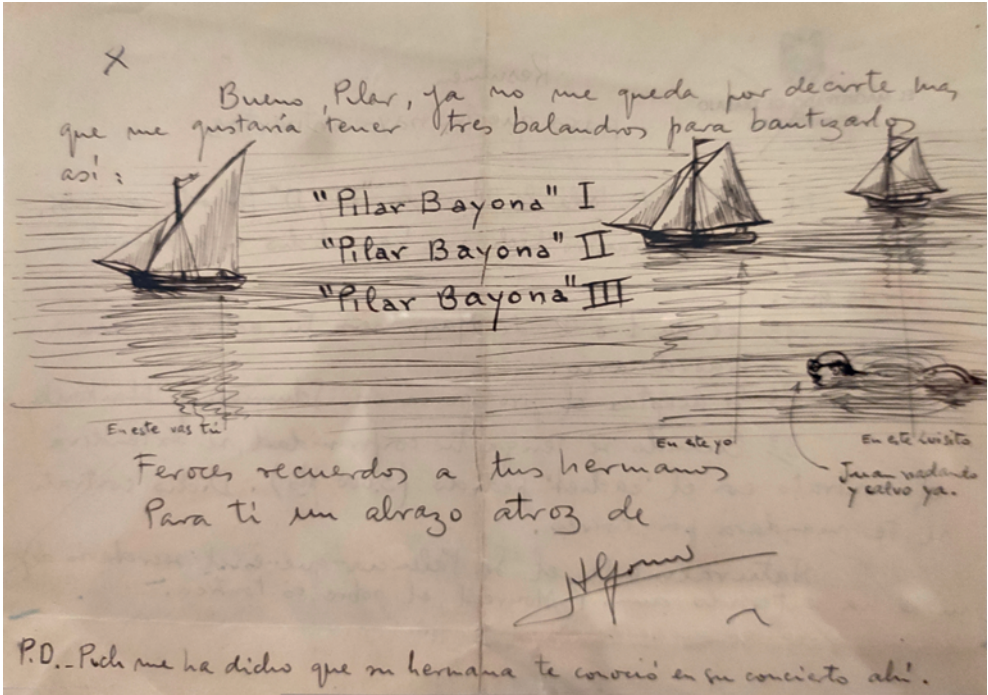


Fig. 5. Alfonso Buñuel, dibujo alegórico al final de una carta a Pilar, años cincuenta. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

no siguió con la pintura, a pesar de que cuando José Camón vió el bodegón en casa de Pilar le espetará con franqueza —cuenta Pepín (Bayona-Gómez, 2004: 37)—: *Oye, Bello no está nada mal ese cuadro, ¿eh?...* [fig. 4].

Pero aquellos prometedores creadores como Alfonso Buñuel y el joven García-Abrines —en los que se fijará enseguida Eduardo Cirlot— se sentían más seducidos por los misterios de la figuración surrealista que por las imágenes de representación al uso. No parece fueran hábiles dibujantes y la pintura se les debía hacer cuesta arriba, por eso eligieron la tijera para recortar y ensamblar como técnica del *collage*, tomando ejemplos libresco de los surrealistas parisinos y como guía los de Max Ernst.

Alfonso Buñuel (1915) era quince años menor que su hermano Luis. Se hizo arquitecto con poca vocación. Aunque su dedicación a los collages surrealistas fue temprana pero breve, a Pilar le había hecho un retrato de busto (de muy escaso parecido) con recargados empastes al óleo sobre cartón que salvan su intensa y fija mirada de juventud.

Debió contar con buena recomendación para hacer la guerra en Transmisiones, y ya en la postguerra, mientras terminaba en Barcelona los estudios de arquitectura, convertirá en refugio de sus ilusiones perdidas las sesiones de hipnotismo y espiritismo,<sup>1</sup> la música y

1. (ARCE, 1990: 149-176. PÉREZ-LIZANO, 1992: 85-87 *et passim*: fotografías de Pilar Bayona, Alfonso Buñuel, García-Abrines y otros).



Fig. 6. García-Abrines, *Maqueta del salón del piso de Pilar en el Paseo de la Independencia*, 1945. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

la correspondencia íntima, del talante de esta carta a Pilar Bayona (sin fecha) que, a modo de propuesta de un contrato para interpretar a Schumann y Tchaikowsky en Barcelona, la termina con un dibujo de tres veleros surcando el mar en fila con el nombre de Pilar que identifica por este orden: *En este vas tú, en este yo, en este Luisito* [García-Abrines], seguidos por un nadador que identifica como *Juan* [Pérez Páramo] *nadando y calvo ya*. O sea sus amigos e infatigables seguidores de toda la vida [fig. 5].

Luis García-Abrines, nacido en 1923, adquirió un sólido bagaje cultural que le proporcionaron sus estudios de Filosofía y Letras en Zaragoza y de Filología Románica en Madrid y después el ejercicio de la enseñanza en la universidad norteamericana de New Haven. Fue por su afición musical el más afín a Pilar. Secretario de la Sociedad Filarmónica zaragozana y miembro de las juntas de directores de sociedades de ópera y orquestas de cámara en Estados Unidos. Autor de publicaciones surrealistas como los libros de collages *Así sueña el profeta en sus palabras* (1962) o *Crisicollages para Luis Buñuel* (1980).

A Pilar le dedicó pequeñas obras de contenidos dispersos: desde una diminuta maqueta, en corcho, cartón y papel, de la sala del domicilio de la casa, con dos pianos, en el n.º 8 del Paseo de la Independencia, como regalo en el día de su santo en octubre de 1945 [fig. 6], a un *christmas* con formas abstracto-mironianas o una confusa composición abstracta de dos *Gallos* (1951) en extraños colores oscuros.

Javier Ciria Escardivol era siete años más joven que Pilar, de rica familia zaragozana. Apuesto, con automóvil que conducía, y domicilio en la plaza de Aragón. Autodidacta, soñador con construirse una personalidad artística, que intentó con desiguales rumbos y continuidad. A su amiga Pilar le había hecho en los primeros años treinta dos retratos al óleo. Uno en forma de tondo, a modo de gran camafeo íntimo, con el rostro y mirada en sugerente diagonal, y el otro, de busto, envuelta en una dulce sonrisa, que, al parecer, retocó y retocó a gusto de Pilar [fig. 7]. En una tarjeta postal que le escribirá en julio de 1968 desde Barcelona

le sugería poder verse pronto, charlar y cenar, y después de haberla visto en UHF, le recordaba, a modo de un espejo de la memoria, *¿Cómo te vas pareciendo a mi retrato!* (Pérez-Lizano, 1991: 19). Pero tras la guerra, aquel teniente de complemento de Automóviles del Ejército del Norte se fue a Madrid y se instalará luego en Barcelona, dedicándose al coleccionismo, compraventa de malacología y antigüedades y al asesoramiento de colecciones paleontológicas y del museo privado del Perfume de Giral y Planas (creado en Barcelona en 1962) que trajo a una gran exposición en Zaragoza (Ciria, 1968). Sus viajes fueron frecuentes para exponer o para pintar la decoración mural del nuevo teatro Iris en 1955, alojándose en el Gran Hotel, con la elegancia de un artista-coleccionista de postín.

En Barcelona mantuvo relación artística con Eduardo Cirlot que le hará varias críticas de sus exposiciones, como esta de hacia 1971 (inédita) a un conjunto de esculturas «heteróclitas» y polícromas en la que apuntaba algunas claves de su confusa personalidad artística y de sus dispersas actividades coleccionistas:

*Ciria, pintor estudioso de la Naturaleza desde su infancia (conchas, fósiles, etc.), precursor de vanguardismos y personalidad atormentada y compleja, solitaria y original.* (Álvarez, Azpeitia, Rincón, 1994: 282)

Personalidad bien opuesta fue la de Guillermo Pérez Bailo. Nacido en Zaragoza en 1911, era un enamorado artista que desarrolló una intensa vida profesional dedicada a la ilustración, la publicidad y el retrato. Como Ciria, orientará su vida artística desde Barcelona.

Le había hecho a Pilar en Zaragoza dos, en 1920 y 1935. A lápiz, que fue la técnica a la que más partido sacó para sus innumerables retratos, resueltos siempre con la elegancia embellecedora de su inconfundible estilo, especialmente cuando los modelos eran rostros femeninos, como, por ejemplo, los de las estrellas cinematográficas que diseñará para las portadas de la revista *Siluetas*.

Pilar Aranda era tres años más joven, pero frecuentó la amistad de los asiduos del grupo de Pilar. Fue pintora y ceramista, casada con el también pintor Francisco San José, se trasladarán a Caracas donde desarrollaron su actividad artística. De un encuentro en Jaca es un moderno y sensitivo retrato de Pilar a la acuarela con toques de gran soltura que le hizo con dedicatoria en el verano de 1950 [fig. 8].

De entre aquellos admiradores no podía faltar el entonces artista diletante y melómano y años después sagaz crítico e historiador del Arte, Julián Gállego, que por aquellos años cuarenta y cincuenta completaba su formación entre Zaragoza y París. Practicaba el dibujo como ilustraciones con una intensa referencia al clasicismo en las arquitecturas y desnudos, como en las tres que hizo para los poemas de Cirlot, «En la llama» (1945), o en el dibujo del romántico y evocador monumento a Chopin en el parisino parque Monceau, fechado en marzo de 1952.

De sus actuaciones en Sevilla dejará varios testimonios el pintor Juan Lafita Díaz, crítico de arte y caricaturista de *El Correo de Andalucía*. A señalar un apunte a lápiz (1939) al piano en un concierto con el director Arambarri y entre los varios retratos que le hizo, el elegante, de concepción dieciochesca, al pastel y lápices de colores (1933), que ilustrará la cubierta de la monografía de Federico Sopena. Haría algún dibujo más, pues fueron frecuentes los viajes de Pilar a Sevilla.

De 1966 es el retrato al piano que le hizo a la aguada Isabel Bibián, casi a modo de silueta monumental, en suaves y elegantes tonos grises.





Fig. 7



Fig. 9



Fig. 8

Fig. 7. Javier Ciria, *Retrato de Pilar Bayona*, óleo sobre lienzo, 1932. Colección Isabel Bayona de la Llana.

Fig. 8. Pilar Aranda, *Retrato de Pilar Bayona*, acuarela, 1950. Colección de Julio Bayona de la Llana.

Fig. 9. Benjamín Palencia, *Retrato de Pilar Bayona*, tinta, 1968. Colección de Julio Bayona de la Llana.



Fig. 10. Equipo Crónica, *El telegrama*, serigrafía, 1976. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Desde el otro extremo de España, un veterano pintor y admirador de la música de Pilar el pintor Benjamín Palencia, creador de la Segunda Escuela de Vallecas, le dedicará en Santander en 1969 un retrato a pluma, expresivo y de honda mirada como los trazos de su colorista pintura de la postguerra. El homenaje de un artista —tres años mayor que Pilar— a una pianista, ambos en la cima de la fama de sus biografías artísticas [fig. 9].

Pero otros artistas más jóvenes, que probablemente no llegaron a conocerla personalmente, también le han dedicado su reconocimiento como un tributo a su personalidad de mujer creadora en Zaragoza. Siguen en activo y han sido reunidos algunas de sus obras en esta exposición de recuerdos y dedicatorias.

A destacar la ingeniosa serigrafía de 1976, del Equipo Crónica sobre la fotografía del mítico grupo en Madrid, en 1936, con un telegrama representado encima que dice: *Nuestro deseo sería estar entre vosotros. Esta noche desde aquí os recordamos. Equipo Crónica* [fig. 10].

De comienzos de este siglo XXI son el decorativo retrato de Pilar Bayona por Lina Vila, en infografía, o sea un collage digital, con su rostro y manos en azul sobre un fondo con partitura musical y ornamental, el de Carmen Martínez Doral al óleo sobre panel, el de Elena Fernández Echeverría con su rostro rodeado de manos como en un collage poético surrealista y el del pintor e ilustrador José Luis Cano, al pastel y carboncillo, de 2009, con Pilar en pose, peinado modernos y labios de intenso carmín.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Andrés, AZPEITIA, Ángel y RINCÓN, Wifredo (1994), *Javier Ciria (1904-1994)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón y Diputación de Zaragoza.
- ARCE, Ernesto (1990), «Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas», *Turia*, n.º 13, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- BAYONA, Antonio y GÓMEZ, Julián (2004), «Entrevista a don José Bello Lasiera», en *Pilar Bayona. La pasión de la música*, catálogo de la exposición, Zaragoza: Cortes de Aragón.
- CIRIA, Javier (1968), *Museo del Perfume*, catálogo de la exposición, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2005), *En la llama. Poesía (1943-1959)*, edición y comentarios de Enrique Granell, Madrid: Siruela.
- PÉREZ-LIZANO, Manuel (1991), *Aragoneses rasgados*, Zaragoza: Ibercaja, colección Boira.
- PÉREZ-LIZANO, Manuel (1992), *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Zaragoza: Mira Editores.
- SOPEÑA, Federico (1982), *Pilar Bayona*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- TORRALBA, Federico (2004), Catálogo de la exposición *Pilar Bayona. La pasión de la música «Adhesiones»*, Zaragoza: Cortes de Aragón.
- VV. AA. (1999), *Luis Pablo Sanz Lafita "Rodio" (1902-1996). Legado de la Universidad de Zaragoza*, catálogo de la exposición, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- VV. AA. (2009), *Pilar Bayona. 30 miradas*, Zaragoza: Libros del Innombrable.

JAVIER LIÉBANA CASTILLO

Doctor en Historia del Arte y Musicología.

Catedrático de Improvisación y Acompañamiento

## PILAR BAYONA: UNA PIANISTA DE VANGUARDIA

*Por mi parte, aun restándome éxito, yo pretendo siempre en mis conciertos orientar al público e interpreto para ello el mayor número posible de obras nuevas. Buena parte del auditorio no las comprende y se aburre. Ya lo sé. Pero es misión del artista no limitar su actuación a dar gusto al más tonto de la sala.*

PILAR BAYONA  
(Horno, 1947: 5)

Resulta difícil imaginar una personalidad tan comprometida con la música de vanguardia como la figura de la pianista Pilar Bayona (1897-1979), referencia imprescindible del panorama musical español del siglo XX. Intérprete de carácter y curiosidad extraordinaria, a lo largo de su carrera profesional colaboró con un elevado número de compositores, participando en los estrenos de obras de José María Usandizaga, Jesús Guridi, Joaquín Turina, Óscar Esplá y Fernando Remacha, entre otros. Asimismo, su importante labor como difusora de la música de su tiempo le llevó a incorporar a su repertorio una amplia selección de obras, varias de ellas programadas por primera vez en sociedades musicales de ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o Zaragoza.

«Pilar pertenecía a la minoría —bastante exigua— de músicos que oyen a otros, que van a los conciertos [...]. Por eso Pilar Bayona ha tenido tantos amigos, entre los músicos» recordaba Federico Sopena (1982: 10), musicólogo, colaborador y amigo personal de la intérprete zaragozana.

Lo cierto es que desde el comienzo de su carrera Pilar Bayona se relacionó con las personalidades musicales más relevantes de su época. De acuerdo con Antonio Bayona y Julián Gómez (2015: 40), la joven pianista conoció al compositor vasco José María Usandizaga en el

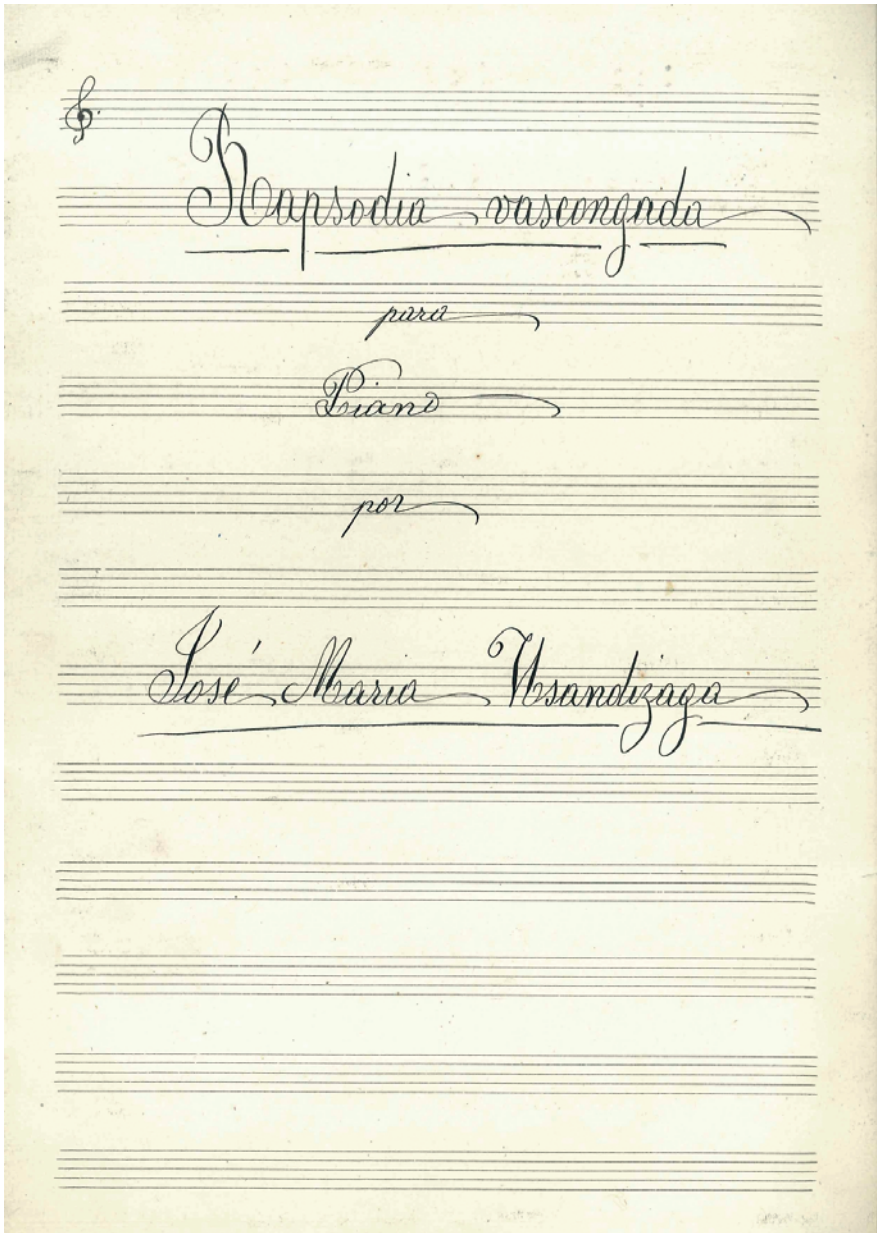


Fig. 1. Partitura manuscrita de la *Rapsodia Vasca* de José María Usandizaga. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

estreno zaragozano de *Las Golondrinas*, celebrado durante la primavera de 1914. El compositor, que se encontraba en el palco, comentó la reacción del público refiriéndose a la joven pianista: «Esta chica estaba en la fila quinta de butacas, y le he dicho a un amigo mío que era la persona del público que más cuenta se había dado de la obra». Posteriormente, Usandizaga visitó la casa de los Bayona y Pilar tuvo la oportunidad de iniciar una gran amistad y una intensa colaboración musical con él, a partir de la cual se organizaron dos conciertos en el Gran Casino de San Sebastián los días 3 y 10 de agosto de ese mismo año, en programas mixtos con orquesta y piano solo, con Pilar Bayona como solista y Enrique Fernández Arbós como director. A continuación se transcribe la carta remitida por el propio compositor a propósito del programa del primer concierto:

Julio, 4. 1914. San Sebastián. Garibay, 6

Muy distinguida amiga:

Recibí su carta y en primer lugar voy a agradecerla su finísima atención al querer intercalar mi «impromptu» en el programa del concierto con que nos obsequiará Vd. en el próximo Agosto.

Muchas gracias también, extensivas a su papá al encargarme de la confección del programa: creo que éste, debe ir, si le parece a Vd., en la siguiente forma: en la 1ª parte el concierto de Saint-Saëns o la Rapsodia de Villa, la que Vd. prefiera (no se olvide de traer el material de orquesta y la partitura del director) y en la 2ª parte de Chopin la 4ª balada en Fa menor que es la menos conocida; mi Impromptu y para terminar una obra pianística la que Vd. prefiera de Liszt. Como verá Vd. el programa no es largo; pero esa es la costumbre que hay en el Gran Casino para todos los concertistas; una obra con acompañamiento de orquesta en la 1ª parte y tres trozos sinfónicos en la 2ª.

El Sr. Domínguez me dice que podrá Vd. ensayar con la orquesta el mismo día 3 a las diez de la mañana.

No se preocupe por los concertistas que han desfilado por el Casino pues también a Vd. la tendremos que aplaudir mucho: yo ya tengo dicho a músicos y aficionados que el día tres de Agosto oirán a una excelente artista española.

Muchos saludos a su papá y saben que es de Vds. muy affo. amigo

José María Usandizaga.

Le ruego que me envíe lo antes posible el programa definitivo.

(Sopeña, 1982: 26)

El programa del segundo concierto incluyó igualmente dos composiciones de José María Usandizaga, *Los Reyes Magos* y el estreno de la *Rapsodia vasca* [fig. 1]. En la entrevista concedida al joven escritor Enrique Jardiel Poncela publicada en *La Correspondencia* el día 27 de agosto de 1915, Pilar Bayona recordaba así su presentación en San Sebastián y su relación con el maestro Usandizaga:

Le conocí en Zaragoza, donde me oyó tocar, y a él le debo haber dado dos conciertos, el verano pasado, en el Gran Casino de San Sebastián. Fui para dar uno,



y a instancias del público hube de dar el segundo. Por cierto que en éste interpreté dos preciosas composiciones inéditas de Usandizaga: la Rapsodia vasca y los Reyes Magos. El maestro tuvo la amabilidad de dejarme los borradores unas horas antes del concierto y las toqué de memoria. (Jardiel, 1915: 6)

La valiosa aportación que Pilar Bayona realizó en años posteriores como difusora musical en distintas sociedades musicales continuó apreciándose en la elección de su repertorio, programando obras hasta entonces desconocidas para el público. Tal es el caso del *Concierto para piano y orquesta n.º 1 en si bemol menor Op. 23* de Tchaikovsky, interpretado en primera audición junto a la orquesta de la Asociación de Profesores Músicos y José Híjar para la Sociedad Filarmónica de Zaragoza en el Teatro Principal de la ciudad el día 12 de junio de 1916. Obras como *El amor y la muerte* de Goyescas, de Granados, *Andaluza* de *Cuatro Piezas Españolas*, de Falla, o una selección de movimientos de la *Sonata n.º 3 en fa menor Op. 5* de Brahms fueron interpretadas asimismo en primera audición para la Sociedad Filarmónica de Zaragoza el 12 de febrero de 1917, en un concierto en el que Pilar Bayona compartió el escenario del Teatro Principal con la cantante polaca Jadwiga Lahowska, con una extraordinaria acogida de la crítica: «No es, pues, de extrañar, que sondee y obtenga excelente éxito en las opuestas escuelas musicales y en las tendencias más divergentes. El programa del concierto de ayer es prueba gallarda de sus grandes méritos» («Nuestros artistas. Pilar Bayona» 1917: 1).

Apenas unas semanas más tarde Pilar Bayona estrenaría *Caperucita Roja* y *Cenicienta de Impresiones musicales* y *Ronda Levantina* del compositor alicantino Óscar Esplá, como parte del programa organizado por la Sociedad Nacional de Música el día 27 de febrero de 1917 en el Hotel Ritz de Madrid. La crítica del concierto, publicada un día más tarde en *La correspondencia*, mencionaba del siguiente modo el éxito alcanzado por la intérprete:

Pilar Bayona, la bella pianista, camina con paso firme hacia la perfección en su arte, de tal modo y tan de prisa [...]. El concierto dado ayer tarde en el Ritz por la Sociedad Nacional de Música, la ilustre artista española alcanzó un éxito resonante, legítimo, que debe enorgullecerla. El auditorio, además de aplaudir calurosamente a Pilar Bayona, comentaba con efusivo elogio su admirable temperamento artístico, su mecanismo irreprochable, su claridad en la expresión justa en las obras que ejecutaba. (De C., 1917: 4)

Durante la década de 1920 Pilar Bayona continuó divulgando un amplio catálogo de obras, especialmente en Zaragoza. Así, la Sociedad Filarmónica de la ciudad tuvo la oportunidad de escuchar por primera vez un repertorio sumamente variado, con una selección de obras de compositores que abarcó desde Rameau, Couperin, Gracioli, Brahms y Franck (*Preludio, Aria y Final*), hasta partituras de Glinka, Scriabin, Mussorgsky (algunas piezas de los *Cuadros de una exposición*) y Balakirev (de éste último la fantasía oriental *Islamey*, una de las pocas obras que la pianista no volvió a incluir en sus programas). Destacó también la elevada representación de autores franceses, especialmente Debussy (*Feux d'artifice, La plus que lente, La catedral sumergida, Poissons d'or, Étude pour les huit doigts, Las colinas de Anacapri* y el *Preludio de Pour le Piano*) y Ravel. Asimismo, incluyó obras de compositores nacionales como el Padre Donostia, Halffter, *Almería*, de la *Suite Iberia* de Albéniz y varias obras de Falla, entre las cuales deben mencionarse las *Noches en los jardines de España*, interpretadas en

primera audición bajo la batuta del maestro Arbós junto a la Orquesta Sinfónica de Madrid el 2 de junio de 1925.

Como muestra de la variedad de su repertorio se transcribe a continuación el programa del concierto ofrecido para la Sociedad Filarmónica de Zaragoza el 21 de noviembre de 1922:

PRIMERA PARTE		
BRAHMS	Sonata, Op. 5	(1.ª audición)
SEGUNDA PARTE		
P. DONOSTIA	Dolor	(1.ª audición)
	Cortejo de boda	(1.ª audición)
FALLA	Danza de «El amor brujo»	
ALBÉNIZ	Almería	(1.ª audición)
RAVEL	Alborada del gracioso	(1.ª audición)
TERCERA PARTE		
DEBUSSY	La cathédrale englutie	(1.ª audición)
	Étude por les huit doigts	(1.ª audición)
	Poissons d'or	
BALAKIREV	Islamey	(1.ª audición)

(Bayona, 2004: 75)

La crítica de *El Noticiero*, además de elogiar las cualidades técnicas y musicales de la pianista, indicó al respecto del repertorio:

En suma: Pilar Bayona hizo nueva y brillante demostración de sus extraordinarias facultades.

Se manifestó en plena posesión de una técnica formidable y supo arrancar de su instrumento acentos inspiradísimos de una igualdad de tono verdaderamente admirable.

Correctísima su dicción, con sorprendente dominio del pedal —recurso de gran importancia en la música moderna y de empleo difícilísimo— consiguió subyugar al auditorio con la sonoridad a la vez potente y delicada que tiene el piano obediente a sus dedos.

Y no fue esto sólo, que es ya tanto, lo que nos demostró (o confirmó, mejor) Pilar Bayona, sino que además hizo valiente exposición de sus loables convicciones musicales, ofreciéndonos un programa de modernidad a la que no estamos acostumbrados en los programas de la Filarmónica. («Los conciertos de la Filarmónica», 1922: 2)

En enero de 1923 también ofreció para la Sociedad Filarmónica de Madrid varias primeras audiciones de obras de Haendel, Debussy, Ravel, Donostia, Halffter y Falla. «El programa de la señorita Bayona era un alarde de comprensión de todas las épocas y estilos, desde





Fig. 2. Julio Bayona, Eduardo López-Chávarri y Pilar Bayona. Valencia, febrero de 1928. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Haendel a Maurice Ravel, incluyendo la sonata Op. 26, de Beethoven, tres trozos de Chopin y la segunda polonesa de Liszt», escribió al respecto el eminente crítico Adolfo Salazar (1923: 2) en su crítica publicada en *El Sol*.

Su afán por descubrir y ampliar su repertorio pudo apreciarse asimismo en sus actuaciones como intérprete de música de cámara, como lo acreditan las primeras audiciones para la Sociedad Filarmónica de Zaragoza de obras de Tartini, Veracini, Mozart, Cui, Korsakov, Laserna, Aula, Torroba y Morales, interpretadas todas ellas durante el mes de mayo de 1924 junto al violinista Rafael Martínez.

La intensa actividad de esta década culminaría en 1928 con el estreno del Concierto Valenciano de Eduardo López-Chávarri [fig. 2]. Organizado por la Sociedad Filarmónica de Valencia en el Teatro Principal el día 13 de febrero, la obra fue interpretada por Pilar Bayona junto a una orquesta de cuerda formada por profesores de la Orquesta Sinfónica de Valencia y dirigida por el propio compositor. La crítica del concierto, publicada en *La Correspondencia de Valencia*, valoró así la actuación de la pianista, señalando, entre otras, las primeras audiciones de las obras de Saint-Saëns, Bartok y Prokofiev:

Pilar Bayona, con su talento, con su sensibilidad distinguida, con su comprensión de estilos diversos, fue una buena intérprete de la obra de Bach, y de Saint-Saëns; pero las valencianas melodías del concierto de Chávarri supo sentirlas como propias. La tercera parte del programa lo constituían obras para piano solo; y en esta parte se confirmaron de nuevo los méritos de esta artista; una curiosa danza rumana de Bela-Bartok; «Minstrels», de Debussy,

y una versión pianística de la marcha de «El amor de las tres naranjas», de Prokofieff; un romántico estudio de Scriabine, un nocturno de Chopin y una polonesa de Liszt, fueron obras muy bien interpretadas por Pilar Bayona. Y hay que elogiar la parte concedida a músicos modernos, es decir, la que demostraba que esta artista sabía salirse de los campos trillados. ¿Cuántos pianistas tocan en un solo programa a Bartók, a Prokofieff mezclado con Scriabine y con obras debussystas que no sean «La fille aux cheveux de lin»? Tantos aplausos recogió Pilar Bayona que hubo de regalar una obra más al programa; y ésta fue, muy acertadamente, «El viejo castillo moro» de Chávarri. (Ranch, 1928: 4)

En los años posteriores la actividad de la pianista Pilar Bayona siguió comprometida con las nuevas creaciones, como es el caso del estreno de *Bagatela* de Ángel Mingote el 5 de abril de 1930 en el Teatro Marín de Teruel, y el estreno del *Cuarteto con piano en la menor* de Joaquín Turina el 11 de mayo de 1932 para la Sociedad Filarmónica de Madrid en el Teatro de la Comedia junto al Cuarteto Rafael.

Del mismo modo, continuó ofreciendo primeras audiciones en distintas ciudades de composiciones de Rameau, Gracioli, Loeilly, Bach, Arriaga, Beethoven, Brahms, Franck, Grieg, Mussorgsky, Debussy, Ravel, D'Indy, Britten, Messiaen, Martinu, Tansman y Esplá. Entre ellas deben mencionarse, por su representatividad, la primera audición del *Pasodoble de Tres movimientos para piano*, de Esplá, y *La puerta de Kiev de Cuadros de una Exposición*, de Mussorgsky el 15 de abril de 1932 en la Sociedad Filarmónica de Madrid, y la primera audición del *Concierto n.º 4 para piano y orquesta en sol mayor Op. 58* de Beethoven en la Filarmónica de Zaragoza el 25 de abril de 1940 junto a la Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Zaragoza y Antonio Gracia.

Su interés por la divulgación de nueva música pudo apreciarse igualmente en su encomiable labor como difusora del repertorio para solista con orquesta. Prueba de ello es el concierto ofrecido el 28 de octubre de 1946 en San Sebastián para la Asociación de Cultura Musical donde se escuchó por primera vez el *Concierto n.º 2 para piano y orquesta en sol menor Op. 22* de Saint-Saëns y el *Concierto n.º 1 para piano y orquesta en si bemol menor Op. 23* de Tchaikovsky, acompañada por la Orquesta del Conservatorio Municipal de Música de la ciudad y Ramón Usandizaga. Junto a estas dos obras debe recordarse la primera audición del *Concierto n.º 1 para piano y orquesta en re menor Op. 15* de Brahms el 10 de mayo de 1947 en la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, la primera audición de las *Variaciones Sinfónicas* de Franck y el *Concierto n.º 2 para piano y orquesta en Sol menor Op. 22* de Saint-Saëns en un concierto organizado por el Ayuntamiento de Valencia el 15 de enero de 1950, y, por último, la primera audición del *Concierto para piano en la menor Op. 16* de Grieg para la Sociedad Filarmónica de Zaragoza el 31 de diciembre de 1950.

Por otro lado, la colaboración de Pilar Bayona y Radio Zaragoza EAJ 101, iniciada en marzo de 1938 supuso otra oportunidad para hacer llegar al público la música más actual. Si bien es cierto que durante los primeros años en antena Pilar ofreció integrales de sonatas, tríos, cuartetos y quintetos de compositores clásicos, también desarrolló una importante labor como solista, incorporando obras contemporáneas de autores españoles y extranjeros ofrecidas en primera audición en Zaragoza. Entre ellas destaca el estreno de la *Jota* de Andrés Aráiz, retransmitida el día 14 de enero de 1939 y el estreno de la *Tocata* de José Vázquez el 20 de septiembre de 1947.



Fig. 3. Luis García-Abrines, Óscar Esplá, Pilar Bayona, Coque Vidal y Amparo Esplá. Zaragoza, 23 de abril de 1951. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

La Sociedad Sansueña en Zaragoza, constituida como Sección de Música de Cámara y Moderna de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza en 1950, fue la entidad responsable de acoger, el 3 de febrero de 1951, el estreno de la *Sonata Española* de Óscar Esplá [fig. 3]. El propio compositor y Fernando Remacha pensaron inicialmente en Pilar Bayona para realizar el estreno de la obra, que ya había sido presentada por el pianista brasileño Arnaldo Estrella el día 3 de octubre de 1949 en la Salle Gaveau de París. Pilar Bayona interpretó la *Sonata n.º 3 en si menor Op. 58* de Chopin y en la segunda parte presentó la *Sonata española* de Esplá. La copia de la obra con la que Pilar había trabajado fue completada por un manuscrito original del propio compositor, según el cual, los últimos seis compases de la primera copia debían sustituirse por los escritos en el manuscrito original adjuntado. Si esa modificación no se realizó antes de la presentación de la obra en París, podría afirmarse que Pilar Bayona fue la responsable del estreno absoluto de la versión final de la obra.

Tras el concierto, el público y la prensa elogiaron la interpretación de la artista, de la que resaltaron, entre otras cualidades, la comprensión del estilo del autor:

En sus manos prodigiosas entregó su espíritu Óscar Esplá, para estrenar la «Sonata Española» dedicada a Chopin en el homenaje internacional que se le rindió en París al conmemorarse el centenario. Y desde luego, sabía Óscar Esplá que no podía encontrar intérprete mejor, ni siquiera en la primera línea de los concertistas de piano, con prestigio universal. Pilar Bayona, aparte de no tenerles que envidiar en nada a las primeras figuras en cuanto a virtuosismo y temperamento, sabe captar, y expresar mejor que lo harán los más geniales pianistas las esencias más íntimas del pensamiento del compositor. (Torres, 1951: 3)

El éxito de esta sesión de Sansueña fue tal que Pilar Bayona se vio obligada a ofrecer fuera de programa varias obras, entre las que destacó la interpretación de *La sierra*, de Esplá, la cual, aunque no formó parte del programa de forma oficial, pudo considerarse como

estreno absoluto. Tras su presentación, la *Sonata Española* se ofreció en primera audición en distintas ciudades; el 8 de febrero de 1951 en el Ateneo de Madrid, el 9 de abril en la Filarmónica de Valencia, el 26, el 28 mayo y el 3 de junio en la Asociación de Amigos de la Música en Tetuán, Larache y Melilla (durante su habitual gira estival por el norte de Marruecos), el 13 de junio en la Sociedad Filarmónica de Gijón y el 18 de diciembre en la Sociedad Filarmónica de Oviedo.

La relación continuada de la pianista con Esplá dio asimismo como resultado el estreno de *Bocetos levantinos* el 28 de abril de 1952 en un concierto organizado por la Caja de Ahorros del Sureste en Alicante y la primera audición de la *Sonata del Sur* el 14 de mayo de 1954 con la Orquesta Municipal de Barcelona y Eduardo Toldrá en el Palau de la Música Catalana. Durante esos años ofrecería igualmente varias primeras audiciones de Bach, Milhaud (varias piezas de *Saudades do Brasil*), Ibert, Rodrigo (algunas de las *Sonatas de Castilla*), Kachaturian, Bartok y Dohnanyi para la Sociedad Filarmónica de Zaragoza (10 de octubre de 1952), junto con una primera audición de Esplá el 14 de enero de 1953 para la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

Otro de los compositores con quien Pilar mantuvo una importante relación fue con el compositor vasco Jesús Guridi, autor de la *Fantasia Homenaje a Walt Disney*. Como obra ganadora del Premio «Óscar Esplá» del Ayuntamiento de Alicante, fue estrenada por Pilar Bayona el 3 de octubre de 1956 en el Teatro Principal de la misma ciudad [fig. 4]. La carta remitida por el propio compositor el 27 de mayo del mismo año a la pianista expresaba la impaciencia de la intérprete por recibir las partituras y algunas consideraciones del compositor en cuanto a la edición y características técnicas:

Madrid, 27-5-1956.

Srta. Pilar Bayona.

Zaragoza.

Mi querida amiga:

Ante todo mi enhorabuena por el feliz resultado de la tournée cuyo triunfo estaba descontado.

Comprendo su impaciencia por recibir el Homenaje a Walt Disney para poder empezar su estudio. Su paisano y buen amigo Mingote tiene la palabra. Él está encargado de preparar la edición para dos pianos (uno el principal y otro la reducción de la orquesta) y tiene que tomar sus medidas para la buena distribución de su trabajo. He estado con él esta mañana y, con objeto de que vaya Vd. conociendo cuando antes la obra, ha quedado en ir remitiéndola por partes, en tres o cuatro entregas. Esto lo hace, como digo, para quedarse con los elementos suficientes para poder hacer, más tarde, la transcripción de dos pianos. Así, pues, recibirá Vd. uno de estos días parte de la obra y, muy rápidamente, le enviará el resto. Lo que se le envía es la parte de piano con el aditamento de unos cuantos pentagramas encima, que son el esquema de la orquesta. Esta partitura, y en esta forma, la exigían en el concurso para facilitar la lectura de la partitura completa. Esta se va a copiar inmediatamente. Mingote ha quedado en escribirla.

Espero que la obra le guste. La técnica pianística, dentro de su dificultad, me parece relativamente fácil para lo que se llama memoria de dedos. Es clara y melódica.



Fig. 4. Eduardo Toldrá, Pilar Bayona y la Orquesta Municipal de Barcelona. Alicante, 3 de octubre de 1956. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Ahora le voy a dar una noticia que ha sido de gran emoción para mí: he sido nombrado director del Conservatorio. Nunca lo hubiera soñado pero, así es la vida, llena de sorpresas.

Pishpo y mis hijas recibieron sus recuerdos y me encargan la salud cariñosamente. Sin más por hoy, quedo de Vd. admirador y buen amigo

J. Guridi. (Sopeña, 1982: 71-72)

A propósito de la creación de la *Fantasia Homenaje a Walt Disney*, Asís Baselga relató la siguiente anécdota durante los encuentros en los que el compositor y sus hijas solían participar:

En aquellos tiempos mi tía Pishpo, la organista, organizaba unas sabatinas en su casa de Madrid a las que asistían invariablemente el maestro Guridi y sus dos hijas. Curiosamente estaba trabajando por entonces en el citado homenaje y solía tocar los pasajes que acababa de componer. Su pregunta era siempre la misma: «¿Esto no será demasiado difícil para el pianista?» Pishpo le contestaba: «si lo va a estrenar Pilar no te preocupes». (Baselga, 2009: 241-242)

Pilar Bayona interpretó al día siguiente la *Sonata del Sur* de Esplá junto a la misma orquesta y director en primera audición. Tras el estreno de la *Fantasia* de Guridi, Pilar Bayona ofreció la obra en primera audición en el Palau de la Música Catalana con la Orquesta Municipal de Barcelona y Toldrá el 12 de octubre de 1956, junto a la Orquesta Nacional y



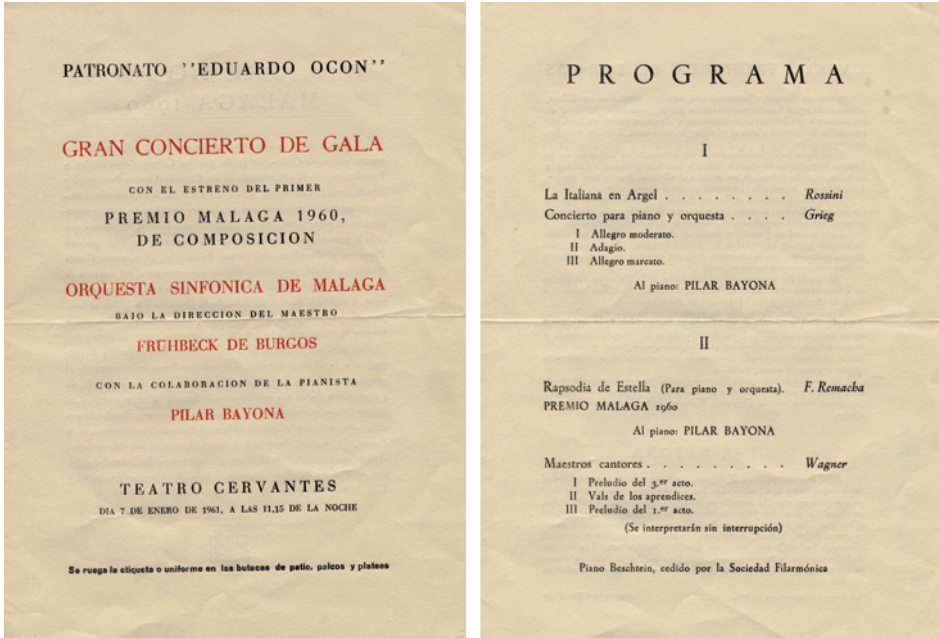


Fig. 5. Programa del estreno de la *Rapsodia de Estella* de Fernando Remacha, 7 de enero de 1961. Archivo Pilar Bayona. IAACC Pablo Serrano. Gobierno de Aragón.

Toldrá en el Palacio de la Música de Madrid el 22 de marzo de 1957, con la Orquesta Municipal de Bilbao y Jesús Arambarri en el teatro Buenos Aires de la ciudad 16 de agosto de 1957 y con la Orquesta Municipal de Valencia e Ismael Granero el 30 de mayo de 1960 para la Sociedad Filarmónica de Valencia en el Teatro Principal.

La *Fantasía Homenaje a Walt Disney* de Guridi no fue la única obra premiada en un certamen estrenada por Pilar Bayona. El 7 de enero de 1961 la pianista zaragozana participó en la presentación de *La Rapsodia de Estella* del compositor tudelano Fernando Remacha, Premio Málaga 1960, junto con la Orquesta Sinfónica de Málaga y Rafael Frübeck en el Teatro Cervantes de la misma ciudad [fig. 5]. Interpretada en primera audición en el Palacio de la Música de Madrid junto con la Orquesta Nacional y Frübeck de Burgos el 17 de febrero de 1961, Federico Sopena escribió sobre el concierto:

En la obra de Remacha fue solista Pilar Bayona, que desde siempre sacrifica éxitos fáciles —pero ya nos gustaría que viniera a dar un concierto de repertorio o su Ravel—, para servir a todas las novedades de aquí y fuera de aquí; servicio que consiste en entregarse a cada obra como si fuera la única. (Sopena, 1961: 108)

El compromiso de Pilar Bayona con la música de su tiempo continuó firme hasta el final de su carrera. El último estreno en el que participó tuvo lugar el 6 de septiembre de 1968 en el Cine Argensola de Barbastro. Organizado por el Ayuntamiento con motivo de las fiestas

patronales, se presentó la obra *Carrillón* de Joaquín Broto. Curiosamente el compositor, natural de esa misma localidad, no pudo acudir al concierto y visitó posteriormente a Pilar Bayona para grabar a la pianista interpretando su obra (Bayona y Gómez, 2015: 336).

La implicación que un artista tiene con su tiempo es un aspecto fundamental para dinamizar la creación. Esa fue la actitud de Pilar Bayona, quien desde joven mostró su interés por las diferentes formas de expresión de los compositores contemporáneos y a lo largo de su intensa carrera como concertista supo conciliar el repertorio más tradicional con la música más novedosa. Su gran personalidad artística tuvo como consecuencia la difusión de nuevas obras entre el público, que tuvieron en la artista uno de sus mejores referentes interpretativos y que contribuyeron a enriquecer la cultura musical de su tiempo.

Poco a poco acostumbra uno así al público a oír cosas nuevas y, aunque nuestro éxito personal sea menor, nuestra labor artística es más útil, más duradera [...]. Tenemos la obligación de remover el ambiente musical y artístico.

PILAR BAYONA  
(Horno, 1947: 5)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS

- DE C., R. (1917), «Sociedad Nacional de Música», *La Correspondencia de España*, 8 de febrero, p. 4.
- BASELGA, Asís (2009), «Mis recuerdos», en *Pilar Bayona. 30 miradas*, Zaragoza: Libros del Innombrable, pp. 239-242.
- BAYONA, Antonio (2004), «Pilar Bayona en sus programas», en *Pilar Bayona. La pasión de la música*, Zaragoza: Cortes de Aragón, pp. 66-96.
- BAYONA, Antonio y GÓMEZ, Julián (2015), *Pilar Bayona. Biografía de una pianista*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- HORNO, Luis (1947), «Conversación junto al piano. Pilar Bayona o la serenidad de una vida», *Heraldo de Aragón*, 13 de mayo, p. 5.
- JARDIEL, Enrique (1915), «Pilarín Bayona», *La Correspondencia de España*, 27 de agosto, p. 5.
- RANCH, E. (1928), «Crónica Musical. Un concierto y una conferencia», *La correspondencia de Valencia*, 15 de febrero, p. 4.
- SALAZAR, Adolfo (1923), «La vida musical. Pilar Bayona y Ernesto Halffter. Sociedad Filarmónica», *El Sol*, 25 de enero, p. 2.
- SOPEÑA, Federico (1961), «Música. Palacio de la Música: Frübeck, Bayona», *ABC*, 19 de febrero, p. 108.
- SOPEÑA, Federico (1982), *Pilar Bayona*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- TORRES, Luis (1951), «Vida musical. Estreno en España por Pilar Bayona de la Sonata a Chopin de Óscar Esplá. Una memorable sesión de Sansueña», *Heraldo de Aragón*, 4 de febrero, p. 3.
- «Los conciertos de la Filarmónica» (1922), *El Noticiero*, 22 de noviembre, p. 2.
- «Nuestros Artistas. Pilar Bayona» (1917), *Heraldo de Aragón*. 13 de febrero, p. 1.

RUBÉN LORENZO GRACIA

Pianista.

Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia

## MOZART POR PILAR BAYONA. ANÁLISIS DE UNOS FRAGMENTOS

### INTRODUCCIÓN

Existe numerosa bibliografía<sup>1</sup> que constata, incluso de manera cuantitativa, que Pilar Bayona difundió prácticamente toda la literatura pianística española relevante, interesándose especialmente por las últimas novedades de los compositores coetáneos a lo largo de toda su trayectoria artística, dando a conocer su obra, en primeras audiciones, por todo el territorio español, especialmente la obra completa de Óscar Esplá. Pilar Bayona dio a conocer prácticamente todas las obras de Debussy y Ravel en España; sus interpretaciones de la integral de *Iberia* también están bien documentadas y numerosos monográficos que dedicó en su carrera artística.

Su interés en conocer repertorio de piano de todos los estilos y épocas, ha quedado claro al analizar la base de datos del Archivo Pilar Bayona, en donde he contabilizado 168 compositores diferentes. La obra más interpretada de todas fue *Lavapiés de Iberia* de Isaac Albéniz, que llegó a interpretar en público en 98 ocasiones, seguidas por Navarra (80) del mismo compositor, la *Fantasia Bética* de Falla (76), y los *Fuegos artificiales* de Debussy (75).

Por autores, el compositor con más títulos diferentes interpretados es Bach (80 obras), seguido por Chopin (72), Debussy (71) y Beethoven (67).

Ante tal variedad de repertorio, considero que es de interés presentar un análisis de su interpretación de una obra del repertorio clásico. A partir de la única grabación existente de una obra de Mozart, Sonata KV 283, trato de realizar un diagnóstico objetivo de algunos aspectos de su interpretación mediante una metodología propia.

1. Véase: (BAYONA y GÓMEZ, 2015); (SOPEÑA, 1982); (VV. AA., 2009); (LORENZO, 2017); (FORCADA BAGANT, 2012).





Fig. 1. Fragmentos a analizar.

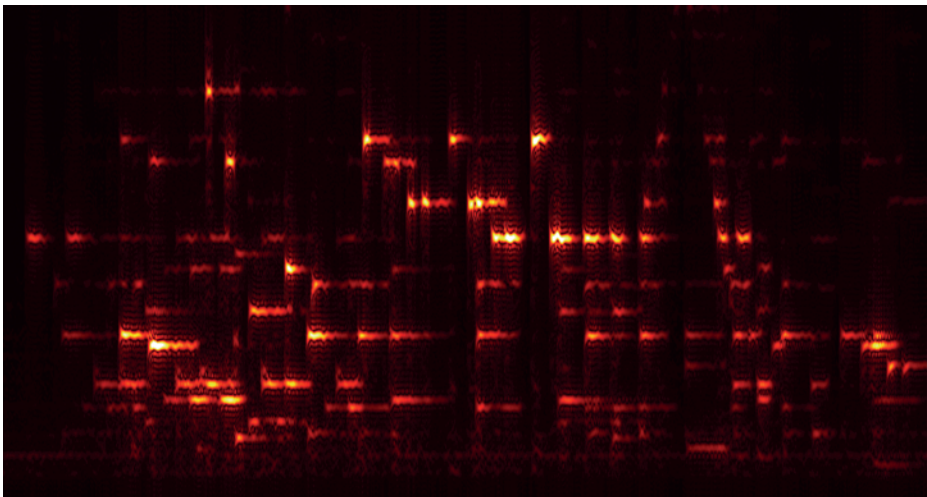


Fig. 2. Espectrograma filtrado. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

## W. A. MOZART SONATA KV 283 EN SOL MAYOR

La grabación corresponde a una actuación en Radio Zaragoza el 12 de julio de 1968. Es una grabación casera probablemente grabada de la radio. El soporte es en cassette y procede del Archivo Pilar Bayona.

Se estudian dos fragmentos de la obra, correspondientes al primer movimiento, Allegro, y al segundo, Andante [fig. 1].<sup>2</sup>

Inicialmente, la señal de la grabación, muestra una saturación del sonido a partir del compás 12 del segundo tiempo, Andante, hasta el final, por lo cual, no es posible realizar un estudio de estas partes de la obra, ya que están muy distorsionadas.

Al observar el espectrograma por primera vez, y ver las medidas de alturas de las frecuencias, la grabación aparece elevada en medio tono hacia arriba, lo cual sea debido muy probablemente a un defecto de la velocidad del grabador. Así, el primer *La* que aparece en la obra (2.º compás) en vez de dar el valor temperado de 880 hercios, da el valor de nada menos que 933,78, ligeramente por encima incluso de los 932.3 del *La sostenido* temperado. Tengo bastantes dudas de que la afinación del instrumento estuviera elevada a semejante altura; mas bien los pianos por aquella época estaban más bajos, incluso del 440. Como consecuencia inmediata tenemos que el tempo de la obra estaría un poco más acelerado. La cuestión de la afinación, genera un problema añadido y es que, es más difícil identificar a veces los sonidos en la imagen.

Al realizar un sonograma, se observa otra vez, la raya de la corriente eléctrica en la zona inferior de la imagen. Como la obra no tiene sonidos muy graves, procedo a realizar un filtro para eliminar esas frecuencias, dejando pasar solo las que están bastante más por encima del *Sol sostenido* temperado (51.9 hercios).<sup>3</sup> De esta manera se ganará algo en la claridad de la imagen [fig. 2].

En la primera frase al comienzo de la obra, el *Sol* de la mano izquierda, el primero que aparece, está adelantado con respecto al *Re* de la voz superior; esto se observa con más claridad en el primer armónico de esta nota. Se ven otras asincronías similares en otros momentos del movimiento, en general, siempre retrasando la nota de la voz principal respecto del acompañamiento [fig. 3]. Pilar Bayona, parece que utiliza esto, consciente o inconscientemente, como recurso para destacar la melodía de la parte superior del acompañamiento del bajo en la mano izquierda, incluso aunque sea demasiado evidente, como es el caso.

Aunque se observan algunos ataques más planos, en general los ataques que aparecen son más picudos que en otras grabaciones de la pianista. Muchos de los sonidos de diferentes formas, se perciben también con diferentes timbres. Así, por ejemplo, los dos *La* del diseño *La-Fa-La* entre el segundo y tercer compás de la mano derecha, suenan muy distintos en cuanto al timbre [fig. 4].

Respecto del timbre de sonido, así como de la dinámica, parece que el origen de estos aspectos es debido a la baja calidad de la grabación. Un ejemplo aparece en el pasaje de las escalas en semicorcheas del compás 8, en donde el sonido se desvanece, pero no parece que sea una dinámica intencionada de la pianista. Se puede observar también cómo apoya

2. Para este análisis he utilizado la edición (MOZART, 1938).

3. En concreto, filtro la señal con un filtro *pasalto*, dejando pasar las frecuencias por encima de 116,54 hz.

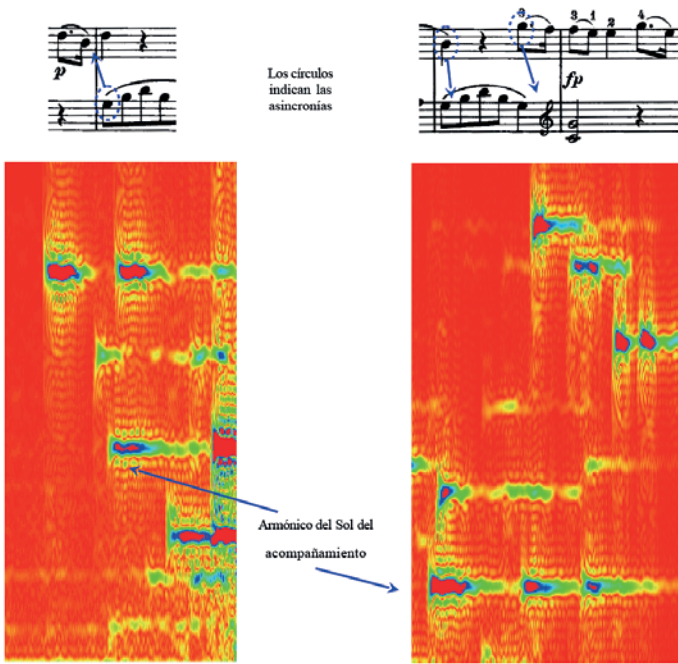


Fig. 3. Asincronías. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

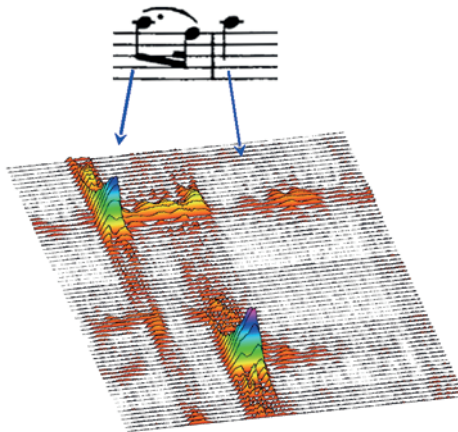


Fig. 4. Diferencias de timbres. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

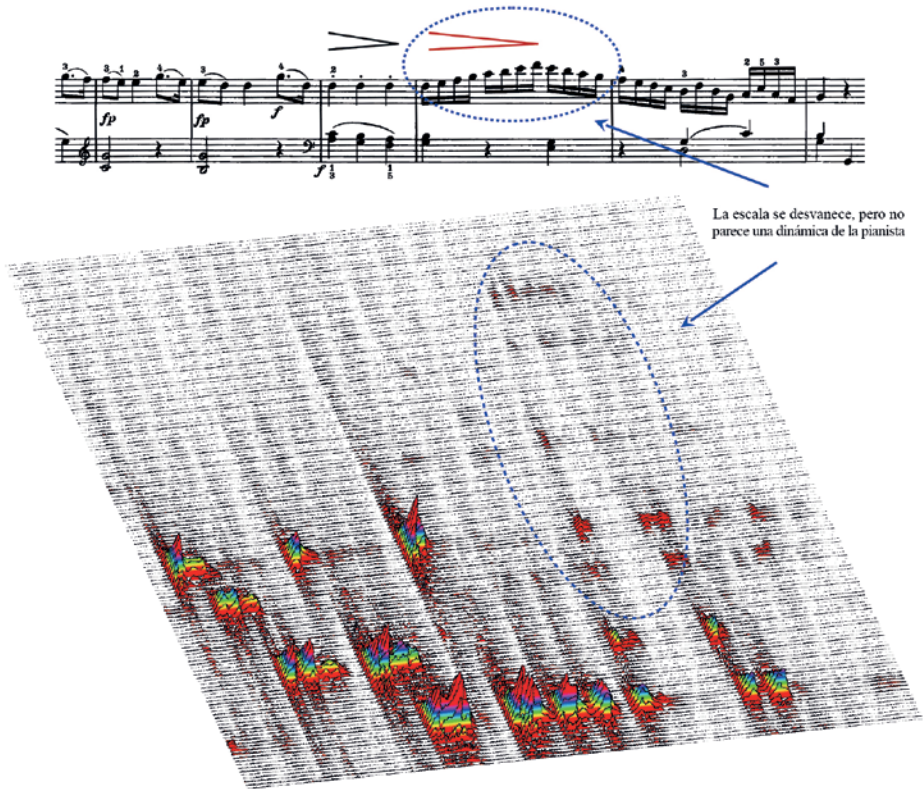


Fig. 5. Anacrusas, ligaduras. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

las anacrusas antes del *forte-piano*. Las notas largas (negras, *Mi* y *Re*) aparecen sonoras y bien mantenidas en su duración; hay una clara ligadura de las dos notas indicadas en la partitura, pero el *fp* no se extiende más allá de estas dos notas [fig. 5].

El andante de la sonata muestra unos cuantos rasgos interesantes de la pianista, y un ejemplo de algunos de los recursos que utiliza Pilar Bayona para dar expresividad a este movimiento. A efectos prácticos, para realizar el análisis de esta parte, he dividido el fragmento inicial comentado anteriormente en tres partes; corresponden a dos frases de cuatro compases y otra frase de dos.

Muchas de las características del primer fragmento (compases 1-4) se observan con claridad en las imágenes en tres dimensiones [fig. 6].

A simple vista, de manera global, se puede observar cómo va realizando la dinámica y los planos sonoros. Dinámica no siempre ligada a las alturas; obsérvese cómo en el giro melódico *Do-Si-Fa* en el compás 1 la dinámica va hacia abajo, incluso en la repetición en *f* en el tercer compás. Esto produce un efecto de mayor énfasis en la subfrase del siguiente compás, momento culminante de la melodía del pasaje. También se observan las formas de los sonidos; en este comienzo las formas más picudas están más en la melodía principal, y van a contrastar con las imágenes de otras frases posteriores.



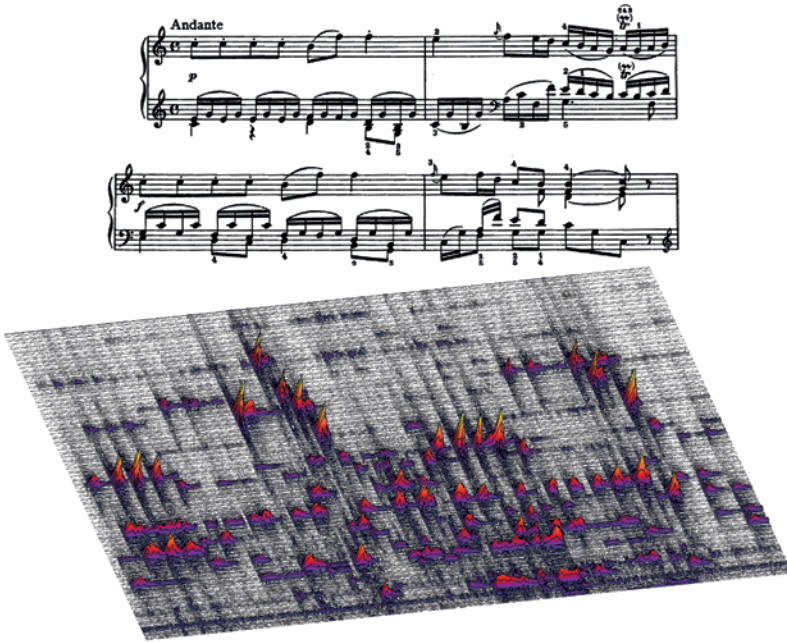


Fig. 6. Dinámica y planos sonoros. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

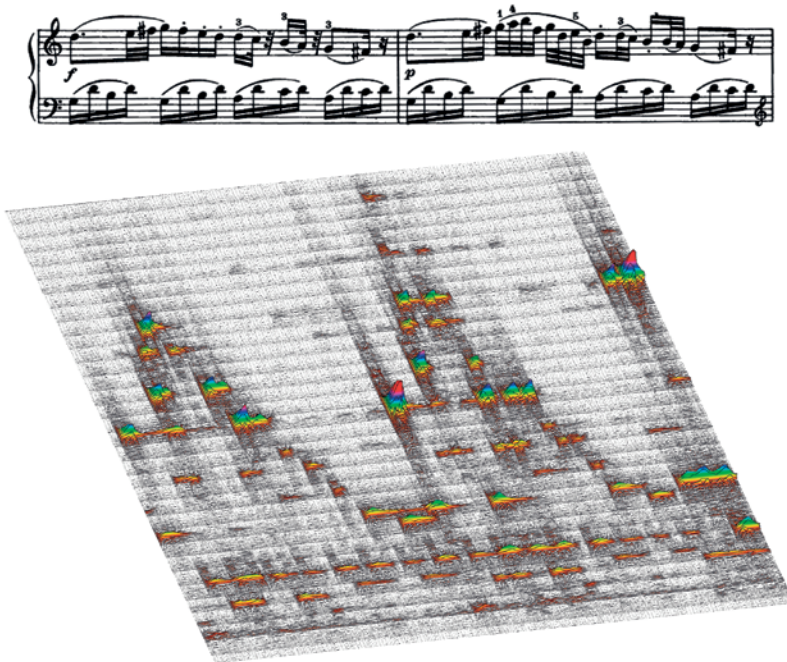


Fig. 7. Formas planas. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

The figure consists of two parts. The top part is a musical score for piano, marked 'Andante'. It is divided into two sections: 'Asincronías' (Asynchronies) and 'Sincronías' (Synchronies). The score shows the right and left hands with various musical notations, including slurs and accents. The bottom part is a spectrogram of the same musical passage, showing the frequency spectrum over time. The spectrogram highlights the asynchronies between the hands, with vertical lines indicating the onset of notes and horizontal lines showing the sustain of the notes. The 'Asincronías' section shows a clear delay between the hands, while the 'Sincronías' section shows a more aligned attack.

Fig. 8. Asincronías y expresividad. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

Así, en el fragmento final (compases 9-10), por el contrario, las formas aparecen más planas. Eso indica ataques menos directos, menos incisivos, que se perciben en la escucha como un cambio no solo dinámico, sino de calidad y «calidez», ya que la pianista está tocando con más dulzura, más suavidad [fig. 7].<sup>4</sup>

Las asincronías entre las voces, y las manos, que se descubrían levemente en el primer movimiento de la sonata, en este movimiento, por ser más lento, aparecen mucho más marcadas, y también más perceptibles durante la escucha. Desde mi punto de vista, claramente es un rasgo que caracteriza la manera de frasear de la pianista, ya que lo utiliza bastante a menudo, con un resultado que aporta expresividad y profundidad al discurso.

Se encuentran constantemente todas estas asincronías en partes y motivos enteros de las frases del Andante [fig. 8].

4. En el caso de Pilar Bayona, en el presente ejemplo y otros parecidos, es difícil determinar claramente, cuál es la forma de su sonido, debido a que la calidad original de las grabaciones es bastante deficiente. Una reflexión a propósito de las formas «picudas» y «planas». La producción de sonido, en el caso del piano, tiene una relación con el desplazamiento de la cuerda, por lo cual, si el ataque de una nota en la tecla es muy directo, es decir rápido y con más firmeza (= + transmisión de masa), la cuerda se desplaza más de su posición de reposo y por tanto, la caída también tiende a ser más rápida, más brusca, para regresar a su posición inicial. De aquí, que las imágenes de los sonidos salgan con esa forma de pico. Los sonidos más suaves, tienen una caída más suave, porque el ataque en la tecla ha desplazado menos a la cuerda de su posición de reposo. Lo difícil de la técnica pianística es, precisamente, conseguir un sonido grande pero con un caída lenta —es decir con resonancia— y que es lo que se corresponde con lo que en el mundo de la práctica instrumental se llama sonido «redondo», necesario para la proyección del sonido en una sala de conciertos. Esta es también la clave —y una de las mayores dificultades técnicas a superar— del «legato» en el piano, tan remarcado por los grandes pianistas como necesario para cantar en el instrumento y al que Pilar Bayona también se refería en ocasiones.

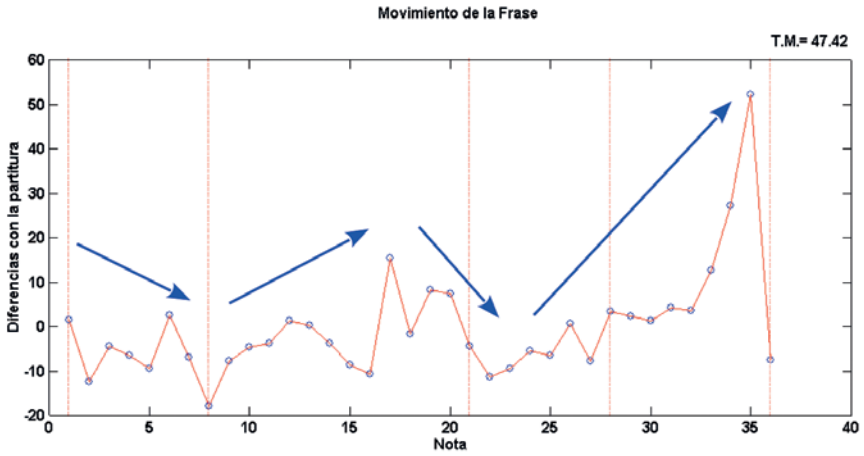


Fig. 9. Ritardandos de frase. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

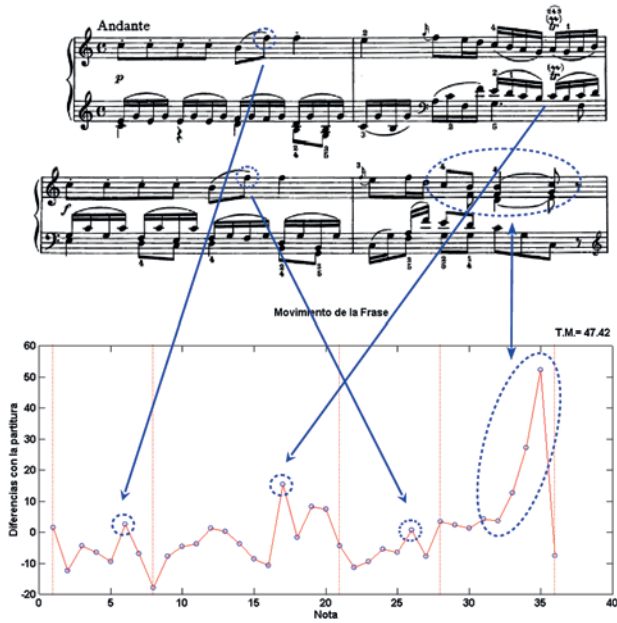


Fig. 10. Puntos de apoyo. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

Aquí se puede ver que, en el primer compás, continuamente, la mano derecha y la mano izquierda no van juntas, ya sean corcheas, o negras, unas veces de manera más marcada que otras; desde mi punto de vista, creo que la pianista lo hace de manera intencionada. En el primer grupo de asincronías que indico, tan solo una nota está tocada simultáneamente con la mano izquierda (la tercera corchea). En el segundo grupo que indico como «sincronías», la mayor parte de las semicorcheas —que llevan un movimiento paralelo— van juntas en las dos manos, excepto la primera de cada grupo de cada cuatro semicorcheas, y las notas del final de esta pequeña subfrase, que termina en un pequeño ritardando, como a simple vista indica la anchura de las líneas que he trazado.

Como aspecto interesante a notar es que las asincronías siempre se producen atacando la melodía principal «después» de las notas del bajo. Las asincronías en la ejecución pianística han sido estudiadas por varios autores, no solo en relación a la conducción de la voz principal, sino también en relación con los planos sonoros, a nivel de macillo-cuerda y tecla.<sup>5</sup> Cuando un pianista se plantea destacar una melodía o un plano sonoro, las notas de la voz principal se producen «antes» que las del acompañamiento. Por ello, me inclino a pensar que Pilar Bayona, aquí, está utilizando el recurso de las asincronías, no por una cuestión de planos sonoros, ni de resaltar la melodía principal, sino como recurso expresivo; a la vez, le permite realizar la frase sin perder el tempo en los cuatro compases.

Tal como se puede ver en la gráfica del movimiento de la frase, el tempo es estable en todo el pasaje, con el típico ritardando al final; incluso hasta la pequeña inclinación hacia arriba del segundo compás, es coherente con el fraseo natural —un ritardando pequeño en la primera parte y otro mayor al final—, como se puede ver en la gráfica [fig. 9].

En esta gráfica también se puede ver un rasgo ya aparecido anteriormente aunque sea muy brevemente. Me refiero al apoyo que hace en las notas que suelen preceder a una nota larga, en una parte débil, tipo anacrusa. Se puede ver que estira ligeramente estos valores las dos veces que aparece, en el *Fa* [fig. 10].

En la gráfica se ve también que el momento del adorno —la pianista, realiza un mordente breve—, está también estirado. En realidad, las cuatro últimas notas del segundo compás son las causantes de ese primer pequeño ritardando. Otro rasgo que me parece interesante es el ritardando final de estos cuatro compases. El reparto de la sustracción de tiempo es gradual, yo diría que realizado de una manera perfecta; cada nota está estirada proporcionalmente un poco más que la anterior. Para mí, esto denota una gran sentido rítmico y control de la agógica en la pianista.

5. Se ha demostrado que las asincronías proceden del fenómeno que se produce al atacar el macillo en la cuerda. A este respecto, se han realizado investigaciones con diferentes pianistas, tocando obras clásicas como *Estudios y Baladas* de Chopin. En estas investigaciones, se trataba de que ejecutaran la voz principal en primer plano sobre el acompañamiento, —lo que se denomina «lead melody», «melodía principal»—. Se concluyó que la melodía «precede» a las otras voces alrededor de 20-30 ms; en algunos casos los pianistas llegaban a interpretar la melodía 50 ms «antes» que el acompañamiento. Toda esta experimentación demostraba una gran correlación entre lo que se denomina el «timing» —la sincronización de dos elementos— y las diferencias dinámicas; es decir, la dependencia de la melodía principal y la velocidad. De esta manera, cuanto más separada dinámicamente está la melodía del acompañamiento, más la «precede». Cuando se realiza esta misma investigación a nivel de la tecla, el fenómeno de la construcción de la voz principal desaparece. Así, los pianistas tienden a golpear las teclas sincrónicamente; las dos teclas que tocan simultáneamente, comienzan a la vez, pero con diferentes aceleraciones, lo cual es la causa de unas velocidades diferentes en la llegada del macillo a la cuerda y en diferentes instantes en el tiempo. Véase: ASKENFELT, (1990); ASKENFELT y JANSSON, (1990): 52-63; ASKENFELT y JANSSON, (1991): 2383-2393; ASKENFELT, (1990); GOEBL, (1999); PALMER, (1989): 331-346; PALMER, (1996): 23-56; RASCH, (1978): 21-33; RASCH, (1979): 121-131; REPP, (1996): 3917-3932; VERNON, (1937): 306-345.



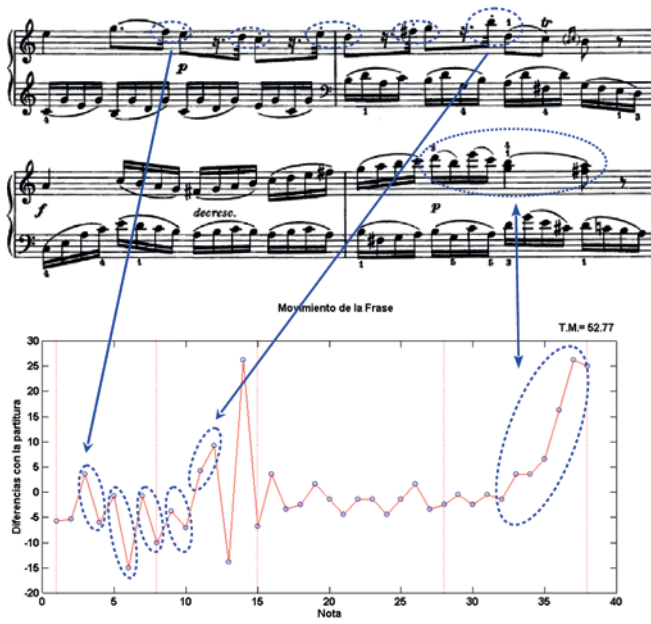


Fig. 11. Ejecución de las articulaciones. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

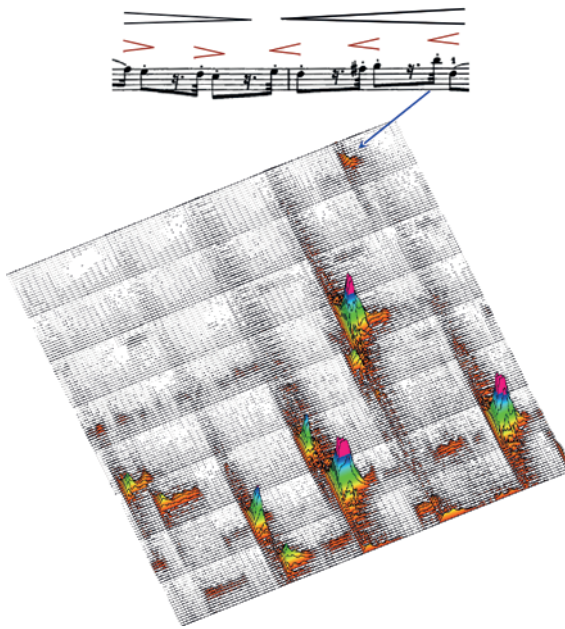


Fig. 12. Articulación y dinámica. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

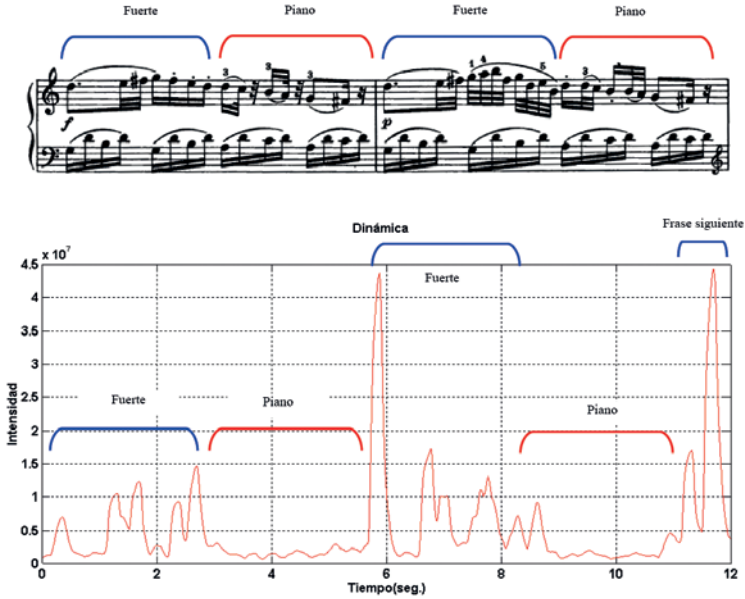


Fig. 13. Dinámica global. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

Este rasgo, lo volvemos a encontrar unos compases más adelante, en el final de la frase siguiente, compás 8, [fig. 11].

Aquí se puede observar cómo realiza las articulaciones de las figuraciones de la voz superior de la forma breve-larga; en este caso los cuatro elementos presentan la misma forma en la que aparecen, de arriba a abajo (ya sea semicorchea, o fusa), salvo el último elemento (*Sí-Re*), que estira para preparar el final de la frase, como se puede observar, continúa hasta el *Sí* del final, progresivamente. La curvatura hacia abajo, indica un pequeño acelerando en el primer compás, como se percibe en la escucha. El gráfico muestra un aspecto parecido al de la frase anterior, con el segundo compás alargado, pero ahora un poco más marcada todavía que aquel.

Todo esto sucede de manera sutil, así como la evolución dinámica de estos elementos. De la imagen tridimensional, se puede ver la dinámica interna y la dinámica más global, acorde con lo que se escucha [fig. 12].

Algunos aspectos interesantes se pueden observar en la tercera parte de este análisis. Por un lado, tanto en el primer compás como en el segundo, la dinámica que la pianista realiza aparece en dos planos, tipo pregunta-respuesta, con una parte fuerte en un plano, y otra más débil en otro [fig. 13].

Estos detalles que se pueden observar mejor en una imagen tridimensional [fig. 14]. Por otro lado, en esta misma imagen se observa cómo la pianista ha optado por una articulación en general legato, incluso en las articulaciones indicadas como picadas, que realiza articuladas de dos en dos, jugando con la dinámica. El dedo que apoya la primera nota de las dos ligadas, aparece en la imagen, más tiempo mantenido y superpuesto al otro sonido. Los cortes en la imagen corresponden a los silencios e indican que no ha puesto pedal. Son articulaciones realizadas solo con los dedos.

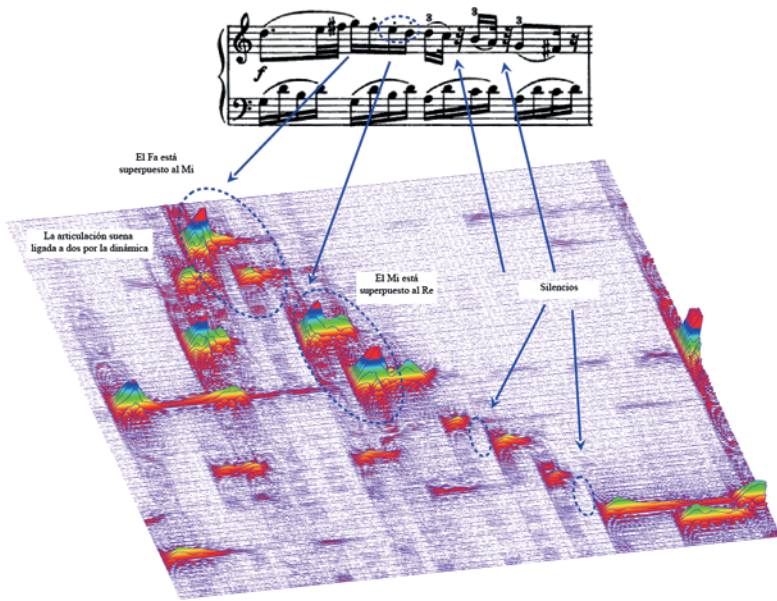


Fig. 14. Ejecución de las articulaciones. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

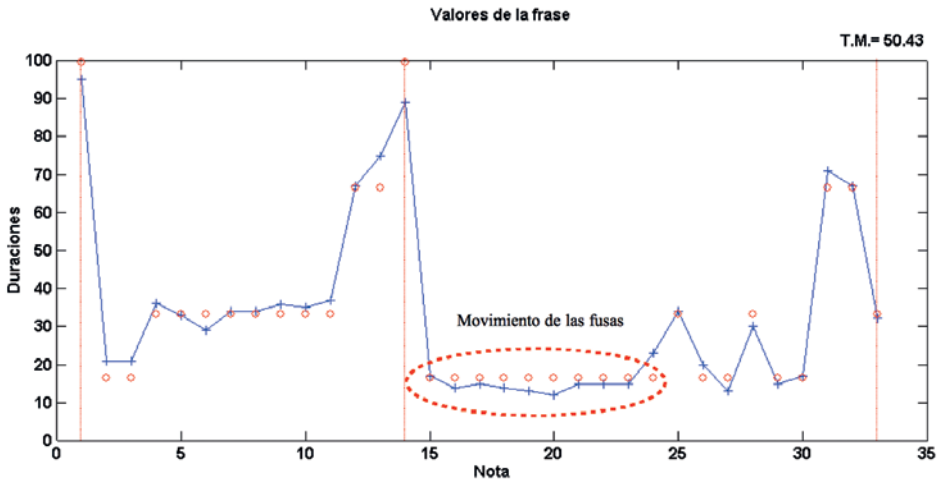


Fig. 15. Movimiento de fusas. Autor: Rubén Lorenzo Gracia.

El pasaje de fusas aparece con cierto movimiento del tempo hacia adelante [fig. 15], para que la frase no caiga y en la misma línea que las anteriores. Se necesitarían los dos siguientes compases para ver la frase completa, pero como dije, no ha podido ser posible por la calidad del audio.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASKENFELT, Anders y JANSSON, Eric (1990), «From touch to string vibrations. I: Timing in grandpiano action», en *Journal of the Acoustical Society of America*, 88, pp. 52-63.
- ASKENFELT, Anders y JANSSON, Eric (1991), «From touch to string vibrations. II: The motion of the key and hammer», en *Journal of the Acoustical Society of America*, 90, pp. 2383-2393.
- ASKENFELT, Anders (1990), *Five lectures on the acoustics of the piano*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
- BAYONA, Antonio y GÓMEZ, Julián (2015), *Pilar Bayona. Biografía de una pianista*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- FORCADA BAGANT, Teresa (2012), *La recepción del impresionismo francés en España y la difusión de la música española a través del pianismo de Pilar Bayona (\*1897;†1979). Debussy, Ravel y el protagonismo de Oscar Esplá*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia.
- GOEBL, Werner (1999), «Analysis of piano performance: towards a common performance standard?», August, Evanston, EEUU: Society of Music Perception and Cognition Conference, pp. 14-17
- LORENZO GRACIA, Rubén (2017), «Algunos fragmentos de música española por la pianista Pilar Bayona. Análisis espectrográfico de su interpretación», *Anuario Musical*, 72, pp. 233-258.
- MOZART, Wolfgang Amadeus (1938), *Sonaten für Klavier zu zwei Händen (Urtext)*, Leipzig: C.F. Peters.
- PALMER, Caroline (1989), «Mapping musical thought to musical performance», *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 15, pp. 331-346.
- PALMER, Caroline (1996), «On the assignment of structure in music performance», *Music Perception*, 14, pp. 23-56.
- RASCH, Rudolf (1978), «The perception of simultaneous notes such as in polyphonic music», *Acustica*, 40, pp. 21-33.
- RASCH, Rudolf (1979), «Synchronization in performed ensemble music», *Acustica*, 43, pp. 121-131.
- REPP, Bruno (1996), «Patterns of note onset asynchronies in expressive piano performance», *Journal of the Acoustical Society of America*, 100, pp. 3917-3932.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1982): *Pilar Bayona*, Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1982.
- VV. AA. (2009), *Pilar Bayona 30 miradas*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- VERNON, L. N. (1937). «Synchronization of Chords in Artistic Piano Music», en SEASHORE (ed.), *Objective Analysis of Musical Performance. of Iowa Studies in the Psychology of Music*, Iowa: University Press, V, 306-345.



