

II BIENAL DE MÚSICA ISABELINA

DEFINICIONES Y FRONTERAS EN LA MÚSICA ISABELINA

JORNADAS DE ESTUDIO

Madrid, Museo Nacional del Romanticismo
1 y 2 de abril de 2016

| PONENCIA INAUGURAL

EL PAPEL DE LA MÚSICA EN LA CONFIGURACIÓN DE LA ESFERA PÚBLICA DURANTE LA ÉPOCA ISABELINA

Jesús Cruz Valenciano

COMO EN EL RESTO DEL MUNDO OCCIDENTAL, en España se fue configurando una nueva esfera pública desde mediados del siglo XVIII. En años recientes la historiografía española ha avanzado de manera notable en el estudio de la historia de esa configuración, desde sus albores en las academias y las sociedades de amigos dieciochescas, hasta las formas más complejas de lo público en la sociedad actual. No obstante, esta historia adolece de enormes lagunas y áreas incógnitas. Una ellas es la referida al papel que jugó la música en el proceso de creación de nuevos espacios públicos de sociabilidad, debate y actividad cívica en la época liberal.

El objetivo de mi ponencia será proponer algunas ideas sobre cómo abordar el estudio de la conformación de un moderno público musical en la España del siglo XIX.

| DEFINICIONES ESCÉNICAS

DE LA COMEDIA A LA ZARZUELA. LA OPORTUNIDAD DEL NUEVO GÉNERO PARA LOS ESCRITORES ESPAÑOLES

María del Mar Vega Fernández

CUANDO EN 1850 SE CREA LA SOCIEDAD que dará lugar a la zarzuela en el Teatro del Circo, sus miembros se proponen «comprometer a los poetas mejores para que escribieran libretos», según menciona el propio Barbieri¹. Hasta entonces el único escritor destacable había sido Luis de Olona, autor de *El duende* (1849) y que formaba parte de dicha sociedad. En los años siguientes se unirán otros destacados literatos

¹ Emilio Casares, *Francisco Asenjo Barbieri, 2. Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994, p. 25 [Legado Barbieri, Mss 14077]

como Ventura de la Vega, Antonio García Gutiérrez o Francisco Camprodón entre otros, produciendo textos para *Jugar con fuego* (1851), *El grumete* (1853) o *Los diamantes de la corona* (1854). El enorme éxito de la nueva zarzuela les ofreció un activo y rico medio para desarrollar su actividad teatral en esos años.

La historiografía literaria ha tendido a menospreciar esta actividad, considerándola creación secundaria. Buen ejemplo lo encontramos en Antonio García Gutiérrez, cuya valoración se diluye tras el éxito juvenil de *El trovador*, olvidando su presencia en el campo de la zarzuela. No debemos olvidar que el libretista de la zarzuela no funciona al servicio del compositor, como sucede en la ópera, sino como un auténtico *co-autor*, dada la dualidad literario-musical del género. Un curioso ejemplo lo observamos en la dedicatoria de Olona a Barbieri del texto de *Galanteos en Venecia*, donde le agradece la música que tan perfectamente ha escrito de «mi» zarzuela.

El objetivo de esta comunicación es desvelar nuevos datos de las carreras biográficas y creativas de escritores ligados al mundo de la zarzuela, incidiendo en su transición de la comedia a la zarzuela en torno a 1850. Se evaluará su actividad anterior y su paso al nuevo género, señalando las continuidades y cambios que se producen. Igualmente se reflexionará sobre el peso de la creación literaria en el género zarzuelístico, así como la integración y relación con los compositores.

DEL TEATRO AL CAFÉ Y DEL CAFÉ AL TEATRO: LAS RAÍCES ISABELINAS DEL TEATRO POR HORAS

Enrique Mejías García

LOS PRINCIPALES ESTUDIOSOS E HISTORIADORES del denominado «género chico», desde los más clásicos (Zurita, Muñoz, Deleito y Piñuela, Chispero) a nuestros contemporáneos (Casares, Iberní, Espín Templado, Moral Ruiz), han insistido en señalar el estrecho vínculo entre los sucesos revolucionarios de 1868 y el nacimiento del «teatro

por horas» en Madrid. Para estos autores, la idea de explotar las funciones teatrales por sesiones de «a real la pieza» surgió como respuesta a una pulsión de ocio exigida por el nuevo orden social democrático del Sexenio. Sin embargo, nuestra perspectiva de la cronología y naturaleza de los acontecimientos es diametralmente opuesta, ya que consideramos que el «teatro por horas» nace, a todas luces, como consecuencia de algunas particularidades de la sociedad y la cultura propia del último periodo de reinado de Isabel II.

Durante la hegemonía de la Unión Liberal y especialmente a partir de la gran crisis económica de 1864, surge en Madrid el café-teatro, una alternativa de ocio «barato» para las clases medias y medias-bajas que, sencillamente, no podían acceder con regularidad a los grandes coliseos teatrales. Hemos de considerar que en el Madrid de 1860 uno de cada tres habitantes era artesano o jornalero, seguidos muy de lejos por la gran masa que atiborraba los salones de Capellanes o el café de Occidente: propietarios, arrendadores, comerciantes, fabricantes e industriales (uno de cada catorce) y funcionarios y militares (uno de cada dieciocho). En 1867 se llegaría a comentar: «Hoy entra Vd. en un café y por un par de reales le dan una taza de café, una jícara de chocolate o un sorbete, en fin, lo que Vd. pida, y además dos o tres zarzuelas con música y todo, o un drama con traidor» (*Gil Blas*, 21-2-1867).

En nuestra comunicación pretendemos profundizar en estas raíces isabelinas del teatro por horas ya que, al menos desde 1866, podemos localizar espacios teatrales donde se ofrecían hasta cuatro funciones diarias. Los originales cafés-teatros no tardarían en «reinventarse» como genuinos teatros o salones (Recreo, Alarcón, Eslava...) y pronto llegaría la creación de obras escritas *ad hoc* para estas salas. Será precisamente el asunto del repertorio (ese primer y desconocido género chico) y su recepción crítica e historiográfica el otro eje sobre el que centraremos nuestra charla.

LA CUESTIÓN GORIA: EL PIANISMO TRUNCADO POR LA PALABRA EN EL MADRID DE LOS 50

Mario Muñoz Carrasco

EL 27 DE ABRIL DE 1859 EL PIANISTA ALEXANDRE ÉDOUARD GORIA, como punto culminante de su gira por España, actúa en el Teatro Real acompañado por los cantantes y músicos más destacados de la época, en una representación quintaesenciada de lo que la «escuela del efecto», con su virtuosismo y capacidad para el espectáculo, podía aún ofrecer en uno de sus feudos más fieles y persistentes: Madrid. Durante el descanso del concierto se conoció la publicación en el periódico satírico francés *Figaro* de una polémica carta entendida como suya que menospreciaba abiertamente al público y la cultura españoles. El hecho levantó tal polvareda que el pianista no solo fue abucheado durante el concierto, sino que hubo de abandonar la idea de continuar su gira por España y volver, bajo petición del embajador francés en Madrid, a su país natal con carácter de urgencia. A las pocas semanas moría en París, alimentando su fallecimiento la animadversión y la leyenda negra relacionada con España, que ya estaba de por sí muy desarrollada.

La presente comunicación pretende no solo hacer un barrido de los hechos sino utilizarlos como marco general para abordar un ejemplo concreto de movilidad transfronteriza de un músico cuyo perfil incorpora factores sociológicos de primer orden. Se persigue una lectura transversal donde los hechos no aporten únicamente una visión general del tipo de espectáculo en el que se habían convertido los conciertos durante la época isabelina, sino que también nos habilite la reflexión sobre los cauces de difusión y sus circuitos de transmisión de información, tanto a nivel repertorio musical como en todo lo relacionado con la mítica que envolvía al músico romántico.

INTERPRETAR LOS SONIDOS DEL PASADO: EL SIGLO XIX ANTE LA MÚSICA RELIGIOSA DE PERE JOAN LLONELL (FL. 1770-1800)

Lluís Bertrán

EN ESPAÑA, COMO EN TODA EUROPA, el lento pero imparable resquebrajamiento de la hegemonía cultural y económica de la Iglesia a lo largo del siglo XIX acarreó una crisis profunda en el ámbito de la música religiosa. Esta crisis afectó tanto a los ámbitos de la creación y de la recepción, por el desprestigio creciente de los referentes estéticos que alimentaban la música eclesiástica de la época, como al de la interpretación, por la disgregación del sistema de capillas musicales asalariadas o beneficiales del siglo anterior. Durante el periodo isabelino, el fermento de las polémicas musicales de la Ilustración, sumado a la conciencia de la ruptura que estaba produciéndose en el seno de una tradición plurisecular de música eclesiástica, llevó a una reconsideración en profundidad del pasado de esta música en España. La consolidación, durante las últimas décadas del siglo XVIII, de un canon local dentro de la producción musical eclesiástica barcelonesa propició para algunas de las obras nacidas en aquel contexto una difusión y una posteridad notables. Es el caso de los *Laments de les ànimes* y la *Misa de difuntos* de Pere Joan Llonell (fl. 1770-1800), maestro de capilla de Santa María del Pi de Barcelona. La *Misa de difuntos*, cuyo primer triunfo fue convertirse en la obra propia para solemnizar circunstancias excepcionales, como la del oficio funeral por los resistentes ejecutados por los franceses en Tarragona en 1809, es presentada, ya en 1856, en ocasión de la traslación de las cenizas de Antoni de Capmany a Barcelona, como monumento musical de una época fundadora para la Barcelona burguesa. Sin embargo, al ritmo de su consolidación como obras canónicas del siglo XVIII barcelonés, ambas son sometidas a un continuo y profundo proceso de revisión para adaptarlas al gusto y a las necesidades del día. Así, la reconstrucción de la identidad simbólica de las obras no puede entenderse sin incorporar en sus conclusiones la cuestión de las

sucesivas transformaciones interpretativas, que serán analizadas a partir de las numerosas copias conservadas de estas obras.

Aunque el estudio de los arreglos musicales ha sido tradicionalmente desatendido por la musicología en razón del poco valor artístico que se les atribuye, estos suponen un desafío para las categorías desde las que juzgamos hoy la música de otras épocas. Al término de este análisis, aspiramos a presentar el estudio de los arreglos en el largo plazo como un medio original para entender las modalidades con las que el siglo XIX trató con su propio pasado musical.

HACIA UNA MODELIZACIÓN CULTIVADA DEL GUSTO: LA SESIÓN INAUGURAL DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID

Javier Pino

EL REINADO DE ISABEL II ASISTE, en cuanto a la vida musical se refiere, a una transformación que da origen a una nueva valoración de la música sinfónica (Emilio Casares Rodicio). No se trata de una transformación abrupta, sino desplegada en pequeños pasos a partir del jalón que fue la creación del Conservatorio de Música y Declamación María Cristina en 1830 (Hélène Bernard). El impacto que tienen las ideas europeas, procedentes de la circulación de sus músicos y que cristalizan en con la creación de la Sociedad de Cuartetos en 1863 y de la Sociedad de Conciertos en 1866, no sustituyen en lo sustancial el contenido de la vida musical madrileña hasta el momento, sino que yuxtaponen – dando a conocer un repertorio hasta entonces desconocido o desdeñado– el gusto por un repertorio que, poco a poco, va a ser privilegiado en la jerarquización de los géneros musicales por considerarla de carácter trascendente (Judith Etzion). No cabe duda, como señala Soriano Fuertes, de que la nueva actividad lírica de la capital tuvo un gran peso como catalizador de esta transformación en el gusto del público. Sin embargo, el factor determinante que la hizo posible fue la aparición de una prensa musical especializada, encargada

de formar e informar a ese público, cada vez más numeroso (Ramón Sobrino).

La presente comunicación tiene por objeto estudiar en su contexto el concierto inaugural de la Sociedad de Conciertos de Madrid, realizado en el Circo del Príncipe Alfonso de Recoletos el lunes 16 de abril de 1866. Bajo la batuta de Francisco Asenjo Barbieri, una orquesta y coro formados por la nada desdeñable cifra de ciento sesenta y ocho integrantes ofrecieron al público del abarrotado teatro un programa muy particular, preconizando el gusto por la «música sabia» que habría de defender la Sociedad de Conciertos a lo largo de las siguientes décadas. En el contexto del momento, este repertorio supone una apertura por cuanto las corrientes dominantes de la época estaban encaminadas hacia la música de salón, los conciertos de solistas y, especialmente, la música escénica. Las particularidades de este evento en cuanto al número de integrantes, el repertorio y, especialmente, las circunstancias mediáticas en que se produjo hacen necesario un análisis desde la óptica del objeto intelectual de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

Bibliografía

- Hélène Benard, *Culture et éducation artistique en Espagne au temps d'Isabelle II: le Conservatoire royal de musique et de déclamation «Marie-Christine» de Madrid: Impact et fonctions 1830-1868*. Tesis doctoral, Universidad François Rabelais de Tours, 2006.
- Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, 1994.
- Judith Etzion, «"Música Sabia": The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)», en *International Journal of Musicology* 7, 1998, pp. 185-232.
- Ramón Sobrino Sánchez, «La música sinfónica en el siglo XIX », en E. Casares y C. Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

- Mariano Soriano Fuertes, *Memoria sobre las sociedades corales en España*. Barcelona, Narciso Ramírez y Rialp, 1865.

GEOGRAFÍA MUSICAL ISABELINA

8

DEFINICIONES Y FRONTERAS EN LA VIDA MUSICAL CORDOBESA DURANTE LA ESTANCIA DE SORIANO FUERTES (1844-1846)

Auxiliadora Ortiz

EL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD MUSICAL en el Liceo Artístico y Literario de Córdoba contribuye a definir el fenómeno asociativo burgués, de vocación artística en general y filarmónica en particular, como rasgo de la vida musical española en la década de 1840. La emergencia del asociacionismo musical en Córdoba durante estos años, favorecida por la política aperturista de las Regencias, posibilitó una rica actividad musical comparable en múltiples aspectos a la desarrollada en sociedades de núcleos hegemónicos como Madrid y de ciudades no dominantes como Cádiz, Jaén, Granada o Sevilla, dentro del contexto andaluz.

La situación periférica de la ciudad, el carácter privado propio de un espacio de sociabilidad creado por y para una clase social en proceso de construcción identitaria, el protagonismo masculino en aspectos organizativos y de funcionamiento, y, en lo musical, el belcantismo italiano dominante y el predominio del diletantismo interpretativo, dibujan líneas entre las que transita la vida musical de estas sociedades. Sin embargo, en esta comunicación mostramos cómo un análisis de la labor de Soriano Fuertes en el liceo cordobés desde la óptica de sus repercusiones en el seno de la propia institución y de su transcendencia más allá de las fronteras de la vida musical del Liceo, permite observar que estas líneas no siempre estuvieron claramente definidas.

La actividad de un músico polifacético como el maestro Soriano (profesor, intérprete, compositor, musicólogo y escritor), quien llega a

Córdoba para dirigir la Sección de Música del Liceo, alcanzó al ámbito del teatro, de la iglesia y de las casas aristocráticas, a la vez que propició la introducción y buena acogida en la ciudad tanto de la canción española y de «género andaluz», destacada como «novedosa» por la incipiente prensa local y rechazada, en cambio, por los liceístas sevillanos, como del repertorio operístico español en un momento en que luchaba por un lugar en los teatros españoles. Asimismo promovió la creación de *El Liceo de Córdoba*, revista en la que se incluían noticias de actualidad musical de *La Iberia Musical* antes de que ésta última fuera suscrita desde el Liceo. Por otra parte, en la persona de Elisa Müller La Francesa destacamos la importancia de personalidades locales que ejercieron una función significativa dentro del Liceo, con implicaciones evidentes en la definición de fronteras de género de la sociedad burguesa del momento, y merecieron un reconocimiento más allá del concedido por las críticas laudatorias de la prensa contemporánea.

LA MÚSICA EN PAMPLONA EN LA ÉPOCA ISABELINA

Rebeca Madurga

ESTE TRABAJO ES UN ESTUDIO DE NATURALEZA LOCAL, y se centra exclusivamente en la ciudad de Pamplona, que retrata el panorama social de sus gentes y sus espacios de relación, vinculados por las prácticas musicales que ellos y en ellos se dieron. Se plantea una delimitación temporal un tanto abierta –mediados del siglo XIX– teniendo presentes las fechas de 1839 (final de la primera guerra carlista) y 1876 (final de la tercera guerra carlista) por tener ambas especial relevancia para Navarra. Es en este momento cuando emergen una serie de cambios sustanciales en las costumbres musicales de la sociedad pamplonesa que merecen especial atención por la cantidad y calidad que poseen.

Pamplona fue una ciudad con una gran actividad musical en el siglo XIX, tanto en espacios cerrados como en la calle, así como en el ámbito

de la música culta y en el de la popular. Este arte envolvía cualquier acontecimiento social y la vida de los ciudadanos en una sociedad abierta a las innovaciones musicales procedentes del exterior, apreciable en el repertorio que se escuchaba. Una parte fundamental de esta investigación se centra en la descripción y estudio de dichas prácticas musicales, poniendo de relieve la novedad e incluso la iniciativa precursora de algunas de ellas. Así mismo, este es un retrato del ocio musical consumido por la sociedad pamplonesa, que se adaptó a las modas europeas del asociacionismo materializado en la creación de sociedades de recreo y culturales, de agrupaciones e instituciones musicales, en la afición por ir al teatro o frecuentar los salones y cafés. Este desarrollo colectivo no hubiera sido posible sin la intervención de muchas personas de las que emanaba un espíritu filantrópico que, como actores o consumidores, aportaron la iniciativa, el entusiasmo y el valor necesario para llevarlas a cabo. Por lo que esta también es una historia social y de sociabilidad en el que el elemento imbricado es la música.

MÚSICA Y MÚSICOS EN LA SALAMANCA ISABELINA (1845-1875)

Josefa Montero

EL PRESENTE ESTUDIO ABORDA LA LABOR Y CIRCUNSTANCIAS de los músicos que vivieron en torno a la Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca. Este fue el principal centro de formación musical en aquella ciudad provinciana de mediados del siglo XIX, donde ya no brillaba la antigua universidad ni la antaño importante capilla musical de la catedral. La labor de la mencionada escuela se proyectó hacia la ciudad y su "periferia", es decir, las principales poblaciones de la provincia.

Entre aquellos profesionales, que concluyeron la transición del sistema de enseñanza del Antiguo Régimen hacia el liberal y "moderno" del periodo isabelino, se estudian los casos de Ciriaco Prieto –con quien comenzó sus estudios Tomás Bretón–, el violinista Ángel Piñuela y el

maestro Ricardo Canto. Además, se profundiza en la figura de Francisco de la Riva, Marqués de Villalcázar. Casi todos ellos estuvieron vinculados a la Catedral de Salamanca y crecieron musicalmente a la sombra del famoso Manuel Doyagüe (1755-1842). Además, se analiza el repertorio habitual y la repercusión en la vida cultural de Salamanca de las principales obras y compositores de la época. Por último, se estudia la proyección de este ambiente musical hacia lugares aún más periféricos, como la industrial ciudad de Béjar y otras poblaciones de la provincia. Para realizar el trabajo se han consultado los archivos salmantinos de la catedral y la Escuela de San Eloy, cuyos datos se han comparado entre sí, y con la prensa y la bibliografía.

LA HABANA, ¿PERIFERIA O CENTRO? EL CASO NICOLÁS RUIZ ESPADERO

Cecilio Tieleles

LA CUESTIÓN DE SER PERIFERIA O CENTRO solo se puede dilucidar a partir de la perspectiva histórica concreta: lo que en un momento dado se consideraba periferia, con la perspectiva del tiempo se transformaba en centro. Cuba, subordinada a los intereses de la metrópoli como colonia de España, es un ejemplo de este fenómeno. Durante el siglo XIX, una serie de circunstancias –políticas, sociales, económicas, comerciales, culturales– transformaron esta isla en un foco importante de cultura y la convirtieron en centro de la actividad musical hispana. Los músicos cubanos, la mayoría de los cuales eran negros, recibieron temprano el influjo del Romanticismo, que representó una corriente estética que fomentó la creación basada en las «esencias» populares y que se convirtieron en las supuestas «esencias nacionales». No fue óbice que lo folclórico y lo popular se confundieran para que esas fuentes inspirasen a los compositores y florecieran obras de gran envergadura y complejidad. La Habana, por sus circunstancias históricas, fue el crisol donde surgió uno de los géneros que marcaron la cultura europea, la habanera, y donde nacieron varios de los compositores más importantes de la segunda mitad del XIX español.

En el campo de la música culta o llamada clásica tenemos a Adolfo de Quesada, Gaspar Villate o Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890). Este último, que ocupa un lugar señero en la historia de la música común, es tan importante como desconocido en España. Quizás, uno de los más importantes compositores españoles, en realidad hispanocubano, del siglo XIX. Ellos fueron el resultado de la sociedad que les tocó vivir: la última colonia americana, sociedad rica, pujante, culta que llegó a determinar la política peninsular; la Siempre Fidelísima Ciudad de La Habana era considerada, en París, al mismo nivel que Nueva York o Nueva Orleans. En el ámbito español, Nicolás Ruiz Espadero, –formado en los mejores ejemplos y por excelentes profesores como Julián Fontana (1811-1869) o José Miró y Anoria (1815-1878)–, abordó por primera vez la creación de obras complejas inspiradas en la música andaluza o popular cubana creada en su mayoría por euroafricanos. Por todo ello, podemos afirmar que en la segunda mitad del siglo XIX: La Habana era centro de la cultura musical hispana.

| BARBIERI EN LA FRONTERA

BARBIERI, COMPOSITOR DE ÓPERAS CÓMICAS

Víctor Sánchez Sánchez

FRANCISCO ASENJO BARBIERI (1823-1894) es una figura clave de la música española del siglo XIX. Su intensa actividad le llevó por caminos muy diversos como la fundación de los conciertos sinfónicos en Madrid, la inclusión de la música en la Real Academia de Bellas Artes o la organización de compañías líricas. Además está considerado el padre de la Musicología española por su activa dedicación a la investigación y recopilación de materiales del pasado musical en nuestro país. Toda esta ingente actividad esconde muchas veces su principal aportación: su labor creativa como compositor de zarzuelas. Su catálogo incluye títulos clave de la zarzuela grande, que conforman la espina dorsal del repertorio, desde *Jugar con fuego* (1851) hasta *El barberillo de*

Lavapiés (1874).

El surgimiento y el auge de la zarzuela es uno de los fenómenos fundamentales de la música en el período isabelino, que por la fuerte relación con este período histórico debería denominarse «zarzuela isabelina». Como muy bien dice el propio Barbieri, «las llamadas zarzuelas son esencialmente la misma cosa que las óperas cómicas francesas, sin más diferencia que el idioma y el vestido musical, cortado a la española, con que se las engalana». Se buscará reflexionar sobre las características del género, tomando como referencia los primeros éxitos de Barbieri, incluyendo algunos títulos poco conocidos en la actualidad como *Galanteos en Venecia*, *El diablo en el poder* o *El relámpago*. Más allá de las visiones excesivamente nacionalistas, que inciden en elementos confusos como el casticismo, la zarzuela fue una adaptación española del modelo de la ópera cómica, tan presente en el panorama lírico internacional.

BARBIERI Y LOS HOMENAJES A CERVANTES DE 1861. LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO NACIONAL

Juan López Patau

DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX, el nacionalismo utópico, propio de la primera generación liberal, irá cediendo su lugar a otro tipo de nacionalismo más anclado al pasado, retrospectivo y de corte imperialista. Las aventuras coloniales de la «política de prestigio» de los gobiernos del general O'Donnell y la Unión Liberal y, muy especialmente, la de Marruecos (1859-1860), propiciaron una efervescencia nacionalista en las élites intelectuales españolas. Tanto progresistas como conservadores justificaron la intervención en África en nombre de la civilización y el progreso los primeros, y en el de la Cruzada religiosa contra el infiel los segundos.

Dentro de este clima de fervor patriótico se desarrollaría una intensa política de la memoria en recuerdo de los héroes y mitos bélicos de estas campañas militares que quedaría plasmada en los nombres de

calles, plazas y barrios, y en multitud de obras artísticas. Esta exaltación nacionalista y memorial de signo imperialista se concretó en las primeras celebraciones oficiales de las exequias de Cervantes, que se celebraron, bajo el auspicio de la Real Academia, el 23 de abril de 1861. El Cervantes militar, cruzado en Lepanto, cautivo en Argel y escritor será proclamado como mito español por parte del nacionalismo de todas las sensibilidades ideológicas. Analizamos la participación de Francisco Asenjo Barbieri, tanto en las exequias religiosas celebradas en la iglesia de las Trinitarias el 23 de abril de 1861, en calidad de director de coro, como su composición de la música incidental para la representación de la tarde de ese mismo día de la obra de teatro de Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha*, en una función en honor a Cervantes.

UNA SILLA PARA LA MÚSICA EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Juan Carlos Justiniano

SE HA DESTACADO EN NUMEROSAS OCASIONES la trascendencia histórica de la entrada de la Música –personificada en Francisco Asenjo Barbieri– en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1873. Sin embargo, apenas se ha apuntado que la relación de la Real Academia Española con esta disciplina ha sido, en trescientos años de historia, prácticamente inexistente excepto en una ocasión: cuando Barbieri, una vez más, se convirtió en el primer músico profesional –y único hasta la fecha– nombrado académico de número.

Sucediendo en la silla «H» a Pedro Antonio de Alarcón, Barbieri ingresó en la Academia el 13 de marzo de 1892 con un discurso titulado *La música de la lengua castellana*, al que respondió, en nombre de la Corporación, Marcelino Menéndez y Pelayo. La Academia destacó la calidad de «literato musical» del madrileño reconociendo su vocación poética y gratificando su valiosísima aportación al campo de la historia literaria con la edición del *Cancionero musical de los siglos xv y xvi* (Madrid, 1890). No obstante, conocemos a través del epistolario del

músico rescatado y editado por Emilio Casares que la colaboración del erudito con la Academia se remonta, al menos, a los años setenta del siglo XIX. En este sentido, el nombre de Barbieri ya aparece mencionado en el prólogo de la decimosegunda edición del *Diccionario de la lengua castellana (DRAE)*, de 1884, como «persona extraña á esta Corporación». A la redacción de la decimotercera edición del corpus lexicográfico, de 1899, Barbieri ya asistiría como académico.

| FRONTERAS DE LO POPULAR

FRONTERAS ENTRE LO CULTO Y LO POPULAR EN *LOS PAPELES ESPAÑOLES DE GLINKA*

Cristina Aguilar

EL *CUADERNO* QUE MIJAÍL GLINKA LLEVÓ CONSIGO A RUSIA ha demostrado ser una fuente incalculable para el escrutinio de una instantánea de la España de mediados de los años cuarenta. En él se encuentran diversos géneros: hay canciones de autor (como *La Colasa* de Iradier, proveniente del repertorio de un salón de la clase media de Valladolid) pero también se combinan con otras, aparentemente, muy distintas. En estas fuentes se ha podido analizar un modelo de transmisión del folclore en que la noción misma de folclore admite serias dudas e incide sobre la necesidad de replantear el concepto ligado a este término.

La mítica *Jota aragonesa* a partir de la que Glinka compuso su *Primera obertura española* –cuya primera versión quiso estrenar en Madrid sin éxito– resulta ser enormemente habitual en los salones madrileños. Numerosas ediciones calcan el conocido perfil melódico, identificado como «aragonés», sin haberse encontrado ninguna ligazón con su región de origen. Esa famosa guitarra de Félix Castilla, de la que surgirían sus notas, rasgaría unos sonidos más bien de salón de clase media-alta difundidos a través de los teatros o las ediciones. Esta comunicación apunta hacia la desestimación del mito de que fuera una jota «popular» en el sentido más estricto del término, teniendo su

génesis más que probable en las zonas urbanas, donde este repertorio era habitual, frente a las teorías vigentes hasta ahora en la historiografía.

El rastreo de las canciones vocales del cuaderno de Glinka también testimonia una enorme movilidad e intercambio de géneros, especialmente en las estrofas de jotas, fandangos e incluso seguidillas y boleros. El hecho de que jota y fandango compartieran versificación octosílaba permitía continuos intercambios, aplicándose, hasta Falla, distintas formas musicales a idénticos versos que en ocasiones se remontan al siglo XVII.

El *Cuaderno* refleja, por tanto, una España en la que es muy difícil distinguir cuándo el origen es «culto» y cuándo «popular»; cuál es la línea que separa el folclore². Las fuentes de Glinka demuestran que el intercambio era constante, y que localidades más pequeñas como Valladolid estaban al tanto de lo que sonaba en la capital. También nos pone sobre aviso que una andaluza como Lolita, prácticamente analfabeta, mantuviera en su repertorio canciones de la época de García. Estrictamente, dada su transmisión oral durante casi más de cuarenta años, sería mucho más folclórica esta pieza que la jota aragonesa en manos de Félix Castilla. Lo que se propone en esta comunicación es, por tanto, una revisión del concepto de folclore en la época isabelina, a su vez que un debate sobre dónde demarcar sus fronteras.

TIRANAS Y BAILES DE JALEO, GÉNEROS FRONTERIZOS ENTRE LA MÚSICA Y LA DANZA. PROPUESTA DE DEFINICIÓN

Miguel Ángel Berlanga

EN LA COMUNICACIÓN SE PROPONE una reinterpretación del término «tiranas» y otras canciones *andaluzas* que comenzaron su andanza a finales del siglo XVIII y alcanzaron su auge a mediados del XIX. Se

² David Harker, *Fakesong: The Manufacture of British Folksong 1700 to the Present Day*. Open University Press, 1985.

argumenta que su caracterización formal musical queda incompleta entretanto no se las analice en su relación con los «bailes de jaleo» (un tipo de danzas practicadas en teatros, salones y en ambientes «populares»), con los que –se argumenta– de una manera u otra estuvieron asociadas. Si esto es así, su estudio conjunto ayuda a clarificar conceptualmente el término «tiranas» y el término «bailes de jaleo».

Mediante la puesta en relación de fuentes de tipo musical e iconográfico, e indirectamente también coreográficas, se argumenta el carácter eminentemente fronterizo de las tiranas, músicas a caballo entre la lírica culta y la popular, entre los géneros de salón y teatrales, y entre los bailes de candil y los primeros bailes flamencos o *preflamencos*. A su vez, se propone un elenco de los elementos más característicos de los bailes de jaleo o danzas teatrales andaluzas, entre las que figuraron zorongos y guarachas del XVIII, cachuchas y olés de principios del XIX, y vitos, jaleos y peteneras de mediados de siglo y aun después. Tal elenco permitirá concluir que los bailes de jaleo pueden ser definidos como danzas eminentemente solistas –sobre todo de mujer– interpretadas al son de tiranas, canciones andaluzas o coplas de jaleo. Por tanto, como un género dancístico con rasgos coreográficos y musicales distintos de los más ortodoxos bailes boleros de pareja (cuyo paradigma fue el bolero) y de los bailes de palillo. Características que los convierten en los más directos e inmediatos precedentes de los bailes flamencos, cuyos rasgos distintivos comenzaron a tomar cuerpo ya en la segunda mitad del siglo XIX.

LA CONFIGURACIÓN DEL TOQUE FLAMENCO DE GUITARRA A PARTIR DE LAS RONDEÑAS DE FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO

Guillermo Castro Buendía

FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO (GRANADA, 1795-1848) está considerado el primer guitarrista flamenco de la historia. Sólo conocíamos una partitura de su repertorio transmitida a través de su hijo Francisco

Rodríguez Murciano Malipieri: la Rondeña o Malagueña para guitarra publicada en 1878 por Inzenga en la Colección de aires nacionales para guitarra, pieza que también Glinka incluyó en su *Álbum Español* cuando coincidió con él en Granada en 1845 (esta última prácticamente sin divulgar). Recientemente ha aparecido un nuevo documento de este guitarrista el cual es de gran importancia para la historia de la guitarra flamenca y cuya composición nosotros ubicamos entre 1845 y 1860, aunque haya sido copiada con posterioridad. De Francisco Rodríguez Murciano se conocen rondeñas al menos desde 1842, por diversas noticias publicadas en diarios de Madrid, en los que se anuncia su enseñanza por uno de sus discípulos.

En esta comunicación se explicarán las características del lenguaje idiomático de la guitarra flamenca partiendo de unos de los estilos más importantes de su repertorio a mediados del siglo XIX: la rondeña o malagueña, de la mano de Francisco Rodríguez Murciano, quien ya presenta muchas de las características musicales que caracterizan al género flamenco. Se comparará con otros ejemplos similares de otros guitarristas de ámbito académico, como Julián Arcas (1832-1882), utilizando composiciones encuadradas igualmente en el periodo de reinado de Isabel II (1833-1868), descubriendo la influencia de músicas populares en entornos académicos.

| VARIA ISABELINA

ISABEL DE BORBÓN Y LA GESTIÓN MUSICAL DE CORTE: MECENAZGO, DIPLOMACIA Y REPRESENTACIÓN

María Cáceres-Piñuel

ISABEL DE BORBÓN Y BORBÓN (1851-1931), hija primogénita de Isabel II, fue una reconocida mecenas musical y una activa promotora de espectáculos públicos y semiprivados a lo largo de toda su vida. La formación de la infanta estuvo a cargo de la políglota, melómana y cosmopolita Rosalía de Ventimiglia y Moncada, viuda del XIV duque de

Alba. La música y los idiomas tuvieron un determinante peso en la educación de la que fue desde su nacimiento Princesa de Asturias. La Chata, según se la conocía popularmente, tuvo como maestros de música a Juan Guelbenzu, Mariano Vázquez y Emilio Serrano. En tanto que mecenas, apoyó la carrera de Jesús de Monasterio, becó los estudios de música de niños con talento y financió diversas iniciativas de edición musical. Además, creó en palacio un salón artístico donde se dieron cita los principales compositores, instrumentistas, cantantes y actores de la segunda mitad del siglo XIX. Como consecuencia de su matrimonio con Cayetano de Borbón-Dos-Sicilias y su periplo por distintas cortes imperiales tras la Revolución de 1868, Isabel de Borbón tuvo la oportunidad de conocer la estimulante vida musical de centros urbanos europeos como Roma, Viena, París y Múnich. Sus labores de gestión y representación diplomática de corte a través de las artes escénicas, tanto en la última etapa del reinado de Isabel II como durante el exilio y la restauración borbónica, desafían la cronología y periodización del concepto «música isabelina».

Las exposiciones universales, principal medio de comunicación de masas de la época, fueron espacios de encuentro internacional y resultaron cruciales para la negociación de imaginarios identitarios. La infanta Isabel, que fue testigo de excepción de las exposiciones universales de Viena en 1873 y de Barcelona en 1888, desempeñó un destacado papel en la concepción de dos importantes eventos celebrados en 1892: la Exposición Hispanoamérica de Madrid y la Exposición Internacional de Música y Teatro de Viena. Estos dos eventos fueron determinantes para la conceptualización y representación de la cultura musical española en el contexto de la Hispanidad y en el contexto imperial europeo, respectivamente. A través del estudio de los materiales diplomáticos entre el Reino de España y el Imperio Austrohúngaro con ocasión de estas dos celebraciones, diseñadas como respuesta a la emergencia geoestratégica de los Estados Unidos (que hospedaría su propia Exposición Universal Colombina en Chicago en 1893) y a la exaltación

republicana de la Exposición Universal de París de 1879, nos proponemos analizar los patrones de gestión y mecenazgo musical relacionados con la alta aristocracia y la monarquía de la época. Por otra parte, estos materiales diplomáticos, nos ofrecen la oportunidad de discutir el papel de la música, en tanto que objeto estético y comercial, en la emergencia de las *worldcities* y en la internacionalización económica y comercial propia de la revolución industrial eléctrica de la segunda mitad del siglo XIX.

FRONTERAS ESTÉTICAS DE LA CRÍTICA MUSICAL ISABELINA: IDEALES DE RENUNCIA Y PROMESAS DE FELICIDAD

Rubén Corchete Martínez

EL CONCEPTO «MÚSICA ISABELINA» ES PRESA FÁCIL para quienes consideran, consciente o inconscientemente, que el ritmo de la historia lo marcan las instancias superiores de lo político. Desde esta perspectiva sería «isabelina» gran parte de la música que se creó o interpretó en España durante los años del reinado de Isabel II (1833-1868). Pienso que esta manera de periodizar «desde arriba», pese a ser una solución aparentemente elegante que borra de un plumazo el problema de la organización del pasado histórico, adolece, en el mejor de los casos, de un espantoso defecto: difumina la especificidad de toda obra de arte musical; en el peor, contribuye a que la historia deje de ser una disciplina crítica para convertirse en instrumento de quienes afirman sin más el orden desproporcionado de lo existente. Pese a todo, ¿sería posible que nuestro concepto tomara algún otro significado que fuera, además, de signo contrario? La presente comunicación se instituye como un primer intento de respuesta afirmativa a tal pregunta, autoimponiéndose la exigencia, primero, de fomentar la construcción de una historia crítica; luego, de construir un concepto capaz de salvar lo singular en el fenómeno.

La posibilidad de llevar a buen puerto este proyecto pasa por argumentar que nuestro concepto, además de un irrenunciable pero

superficial significado político, también contiene un cierto significado estético. La consideración de que lo bello predispone siempre a una cierta sociabilidad, sumado al hecho, historiográficamente probado, de que es precisamente durante el reinado de Isabel II cuando se implanta seriamente en España el orden liberal-burgués, da pie a consideraciones sobre cuál es el papel del arte en general, de la música en particular, con relación a dicho orden. Mediante la selección y análisis de discursos sobre la música presentes en la crítica musical del periodo, contrastaré la hipótesis de que la presencia de una estética de ascendencia romántica, entre cuyas aspiraciones se cuenta la de reconciliar al individuo con un estado de cosas desigual, es condición indispensable para el sustento y promoción del nuevo grupo social dominante. También argumentaré que tales promesas no serán sino sucedáneo de todo aquello a lo que la burguesía tuvo que renunciar en vistas a su propio interés o en aras de la estabilización del régimen. Desde esta perspectiva, brevemente esbozada, sería «isabelina» toda música tras la que sea posible discernir tales presupuestos estéticos. Y la crítica musical, fuente privilegiada para encontrarlos.

| MESA REDONDA

LA MÚSICA ISABELINA, ¿UNA CATEGORÍA HISTORIOGRÁFICA?

Participantes: Juan José Carreras, Cristina Bordas, Teresa Cascudo y José Máximo Leza. Moderador: Alberto Hernández Mateos

ANTE LA INMINENTE PUBLICACIÓN DEL VOLUMEN dedicado al siglo XIX español en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* que publica el Fondo de Cultura Económica, la organización de estas Jornadas ha decidido plantear una mesa redonda con el coordinador y algunos de los autores del libro.

La aparición de un texto de estas características es un hecho infrecuente que cuenta con escasos precedentes en el contexto español, e invita a reflexionar sobre algunas cuestiones sobre la propia

historia de la disciplina musicológica: ¿existe un discurso historiográfico sobre la música del siglo XIX en España? Y, si es así, ¿cómo se han venido tejiendo las narraciones sobre este periodo musical? ¿Cuáles han sido las periodizaciones propuestas hasta la fecha y qué nuevos marcos cronológicos se abren a la luz de las últimas investigaciones? ¿En qué medida y por qué la historiografía musical española ha sido reacia al establecimiento de periodizaciones al estudiar la música del siglo XIX? Al mismo tiempo, y centradas específicamente en las décadas centrales del siglo, surgen otras preguntas de tipo historiográfico: aceptando que las periodizaciones son categorías artificiales que resultan válidas en cuanto que son útiles para el historiador, ¿es posible hablar del periodo isabelino como categoría historiográfico-musical? ¿Cuál sería su ámbito cronológico? Y, si se acepta la existencia de un periodo isabelino, ¿cuáles son los elementos de modernización que lo definen, cuáles son los elementos del pasado que perduran y cuáles son los aspectos que se proyectan hacia el futuro?

Estas y otras cuestiones serán abordadas en esta mesa redonda, concebida como un espacio de diálogo abierto a la participación de todos los asistentes y que aspira a hacer balance de esta edición de las Jornadas y a enriquecer la disciplina desde el punto de vista teórico y metodológico.