

## Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen V: La música en España en el siglo XIX\*

---

Hace veinte años, en *Avatares del nacionalismo cultural* (2000), Ricardo Pérez Montfort escribió: “es sorprendente la escasez de trabajos que intentan hacer una historia social de la música en México”, aseveración todavía válida no sólo aquí sino en el ámbito de la lengua española. Desde luego, hay excepciones, como *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (2016), editado por Carlos Collado Seidel, o la muy pertinente colección en curso de publicación que Akal ha titulado *Historia de la música occidental en contexto* (traducción de la norteamericana *Western Music in Context: A Norton History*). Hay indicios de que la musicología está cambiando y la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* es un hito, porque en ella la perspectiva social ocupa un lugar relevante, la cual es particularmente clara en el volumen v, editado por J. J. Carreras (quien, al igual que Collado, se formó en Alemania). El libro aborda actores, procesos y espacios musicales como un circuito

de carácter eminentemente público en el que tienen un lugar compositores, obras y agrupaciones, tanto como lo tienen periódicos, museos, teatros y otros elementos de la emergente cultura de masas. Un somero repaso de algunos de los 181 apartados del libro (agrupados en seis capítulos) incluye: “Movilidad, redes, representaciones”, “Circulación de coros y orquestas”, “Mercado y mecenazgo”, “Derechos de autor: *jugar con fuego*”, “Ausencia y presencia de las mujeres”, “Nación, *Música nacional*, nacionalismo”, “‘Como por un movimiento eléctrico’: música, política y esfera pública”, “Construcción de lo popular: seguidillas y tiranas”, “Nuevas instituciones: Conservatorios y Liceos”, “La formación de un mercado musical” y “Músicas de exposición” —acerca de su protagonismo en las Exposiciones Universales, eventos característicos de la época—. Además del editor, los autores son Celsa Alonso, Teresa Cascudo, Cristina Bordas y José Máximo Leza.

El libro puntualiza lo que puede parecer obvio desde la historiografía pero se practica menos en la musicología: todo los relatos históricos sobre la música de un periodo también forman parte de ella, y es imprescindible

\* Juan José Carreras (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen V: La música en España en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2018, 751 pp.

su recuento crítico como punto de partida para notar, por ejemplo, que muchos de ellos no eran tanto una indagación del pasado como una revisión más bien interesada por su carácter normativo. Por eso este volumen v muestra una actitud cauta al declarar que presenta no *la* historia de la música sino una perspectiva entre varias posibles; por eso aclara, con excepcional conciencia historiográfica, no sólo el cómo y desde dónde se abordará el tema, sino también el *cuándo*: “si en los eufóricos años noventa del siglo pasado se habló de un ‘milagro español’ [...] la profunda crisis de 2008 ha supuesto el retorno de una visión pesimista, en la que la figura de la *vuelta al siglo XIX*—es decir a una España de pandereta, pobre y atrasada— visibilizaría una vez más los ancestrales temores al fracaso histórico” (p. 22).

Lo que convierte a este libro en un hito en la musicología en castellano es una aguda autocrítica de la disciplina; la “Introducción” y el primer capítulo, “El siglo XIX musical”, ambos del editor, son, *de facto*, un diagnóstico de la misma y una hoja de ruta que no consiste en “actualizar” la disciplina emulando mecánicamente lo que están haciendo sus pares en otras lenguas y tradiciones, sino, al contrario, en llevar a cabo una renovación que parta de una revisión sistemática de errores, insuficiencias y lagunas.

Por ejemplo, se hacen distinciones fundamentales largamente postpuestas, como asumir que ciertas constantes interpretativas de la historia de la música en la España del siglo XIX son, en realidad, una trasposición de la historiografía política española que se practicó hace décadas; empero, mientras que ésta ha estado inmersa en un proceso de renovación, “la musicología española apenas ha debatido tales cuestiones, la consecuencia ha sido una persistente presencia en el ámbito musical de toda una serie de tópicos historiográficos obsoletos como son justamente los de la excepcionalidad o el fracaso” (p. 24). Es decir, Carreras alerta a sus colegas que es indispensable incorporar lo que en 1996 señalaba ya, entre tantos otros, Joseph Pérez en su *Histoire de l'Espagne*. En ese mismo tenor este volumen v pone sumo cuidado en atender la dimensión histórica de la semántica conceptual, con el fin de “evitar un engañoso presentismo producto de los anacronismos” (p. 25), mismo que no es raro encontrar todavía en algunos estudios, lo que es tan problemático como si se diera el mismo sentido a la palabra “sinfonía” en una partita de J. S. Bach que en una obra de Mahler. Todos estos planteamientos se hacen tomando ya en cuenta la realidad digital, en la cual “millones de páginas constituyen un fabuloso a la vez que inquietante conjunto de textos” (p. 29).

Estos dos capítulos iniciales presentan propuestas para superar las limitaciones señaladas, destacadamente la incorporación y plena normalización de elementos teóricos y metodológicos de las ciencias sociales en la musicología, lo que por cierto ponen en práctica todos los capítulos del libro. En un primer nivel, se guarda distancia frente a algunos de los ejes que han articulado numerosos estudios, sean o no históricos, por ejemplo, el de “canon” (conjunto de obras constituidas en referenciales), que del ámbito de la ejecución sonora ha pasado al de la musicología, convirtiéndose a veces en una limitante. Por el contrario, la historia del repertorio practicada aquí evita un modelo basado en la sinfonía germánica o de cualquier otro tipo y asume que cada contexto es diferente y debe entenderse a partir de sus propias características y coordinadas, no de un ideal. El carácter interdisciplinario, una de las apuestas más claras de este libro, establece un diálogo fluido con los estudios teatrales, pictóricos y literarios examinando, por ejemplo, la vasta influencia de Lope de Vega o Jean-Jacques Rousseau sobre las ideas musicales en la España de entonces o las discusiones a lo largo de todo el siglo (en las cuales participaron Mariano José de Larra, Juan Valera y Leopoldo Alas *Clarín*, entre otros) sobre la preeminencia de la ópera italiana y la necesidad de impulsar una ópera nacional o un teatro clásico

españoles, mismas que alcanzaron su punto más alto en 1850 cuando se inauguró el Teatro Real que tenía un subsidio para la ópera italiana.

Las consecuencias epistemológicas de toda esta revisión son amplias, por ejemplo, limitar métodos de análisis musical que han conservado, desde hace décadas, un predominio casi absoluto, como el schenkeriano, viable sobre todo para la música con la que comparte un concepto previo de lo que ésta *debería* ser. En ese sentido, la idea de que la función primordial (o exclusiva) de la música “clásica” (a falta de mejor nombre) es estética y que su ámbito es el individual e íntimo se instauró justamente en el siglo XIX con el desplazamiento en las artes de los ideales aristocráticos por parte de los burgueses, patente en la entronización del Romanticismo; que esta idea ha triunfado lo demuestra el hecho de que actualmente la comparten el sistema académico, las instituciones culturales y un amplio imaginario social, lo cual se ve reflejado en el vocabulario que la define como actividad “trascendental”, basada en la ejecución y estudio de “obras maestras” de carácter “universal”, no sujetas al espacio y al tiempo; su némesis son las vertientes más comerciales de la música popular, demeritadas incluso por algunos profesionales de las ciencias sociales. Esta construcción ideológica es tan fuerte que la música del pasado se

mira bajo el mismo tamiz, aplicando flagrantemente un anacronismo; igualmente, la música “de concierto” queda a menudo excluida del análisis sociológico y etnográfico, de común aplicación, en cambio, en la música tradicional y de otros tipos.

El enfoque estructural de este volumen v se ve al abordar la música de Beethoven en la España del siglo XIX. Antes que en otras ciudades peninsulares se interpretó en Cádiz una sinfonía suya en fecha tan temprana como 1807, lo que muestra lo obvio: la ciudad tenía gran relevancia (a pesar de que en 1778 había perdido el monopolio del comercio americano); una prueba de que el desarrollo de la infraestructura musical depende en buena medida de la económica. En 1867, en Madrid hubo una ejecución completa de la *Séptima sinfonía* (muchas veces se tocaban sólo algunos movimientos) en el Teatro del Príncipe Alfonso —diseñado para funciones ecuestres y espectáculos similares— buscando atraer público con la inclusión de obras de actualidad, como la *Gran Obertura, escrita para la inauguración de la Exposición de Londres de 1862* de Daniel-François Auber (autor de *Fra Diavolo*, 1830, una de las óperas más populares del siglo XIX, inspirada en la vida del guerrillero napolitano Michele Pezza). Todavía en 1891, durante la ejecución de una de esas obras “eternas”, la *Novena sin-*

*fonía*, parte del público madrileño abandonó la sala, disgustado, ante una pieza que los críticos musicales (muchos de los cuales cubrían también las corridas de toros) calificaban de “monumental”, no precisamente como un elogio. Para la historia tradicional, de exclusivo perfil estético, ese público “no entendía”; desde una perspectiva sociológica y antropológica existen tantas concepciones de la música como grupos sociales y ninguna de ellas es más legítima o importante que otras; aquel sector del público (que quizá era el mayoritario) asumía que la música debía proporcionar algo diferente a lo que proponía la última sinfonía de un compositor que ahora, no entonces, está en el centro del canon, mismo que también cambia y se define de acuerdo a un contexto.

En 1989 Yolanda Moreno Rivas, en su estudio señero, *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación* (tópico hartamente importante también en este volumen v), señaló que uno de los ejes que ha definido la creación musical en nuestro país desde su creación en 1821 fue hacer frente al “reto de la pluralidad cultural que subyace en la realidad mexicana”. En 2020, en que se cumple el 250 aniversario del natalicio de Beethoven, se multiplican en México (como en muchos lados) celebraciones plagadas de lugares comunes, mientras son todavía contados los

estudios que encaran el dilema señalado. Este volumen v es importante en el ámbito intelectual de la lengua española dado que es un aliciente para entender de *otra* manera la historia de nuestra música (no sólo la clásica) y, sobre todo, porque muestra que es imprescindible que las ciencias sociales en su conjunto asuman que el estudio de la música no compete sólo a la historia y a la musicología.

*Alfonso Colorado*  
Centro de Estudios de la Cultura  
y la Comunicación,  
Universidad Veracruzana