

AV Notas

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

N° 17

Diciembre, 2024

I.S.S.N. 2529-8577

**Experiencias y reflexiones sobre la educación musical en una comunidad nativa
ticuna de la Amazonía Peruana**

RYAN LYNUS REVOREDO CHOCANO

**Bodas de Sangre: análisis semiótico del discurso musical de ballet de Antonio
Gades.**

LUCÍA MARCOS GARCÍA

**Interés creativo en la infancia y su impacto en la identidad musical en la edad
adulta: metodologías y perspectivas críticas desde la mirada introspectiva del
investigador.**

ÓSCAR CARAVACA GONZÁLEZ

**Sinfonías europeas en la Catedral de Jaén durante el magisterio de Ramón Garay
(1787-1823).**

HÉCTOR EUOLGIO SANTOS CONDE

**Tema y dos variaciones para clarín en mi bemol de José Juan Martínez: un
contexto.**

MANUEL MORALES LOZANO

**Estudio comparativo entre los periodos de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la
Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos.**

ANTONIO ARIZA MOMBLANT

Reseña: La jota, aragonesa y liberal. Zaragoza, Madrid y París, de Marta Vela.

LUCÍA IGLESIAS SEGURA

AV Notas, Revista de investigación musical y artística del Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén.

Dirección: Calle Compañía nº 1. 23001 Jaén.

Teléfono: 953 365610

Dirección Web: www.csmjaen.com

Director del centro: *Rubén Fernández Gómez*

Equipo de la revista

Dirección: *Sonia Segura Jerez*

Subcomité editorial, N° 17:

- *Carlos Rodríguez Hervás*
- *Carmen Pulgar Ramírez*
- *Luis Báez Cervantes*
- *Jorge Javier Giner Gutiérrez*
- *Sonia Segura Jerez*

Dirección Web: <http://publicaciones.csmjaen.es>

Administrador del sitio web: Ángel Damián Sevilla González

Contacto: csmjrevista@mail.com

Plataforma editorial: OJS, Open Journal System

ISSN: 2529-8577

Indexación: Dialnet, Latindex Catálogo 2.0, DOAJ, CiteFactor, PKP Index, OAIIndex, Electra (Publicaciones Andaluzas en la Red. Biblioteca de Andalucía), Repositorio de publicaciones de Averroes.

Consejo Editorial

- *Dña. Elsa Calero Carramolino. Universidad de Granada*
- *D. Albano García Sánchez, Universidad de Córdoba*
- *Dña. M^a del Rosario Hernández Iznaga, Universidad de las Artes de Cuba*
- *Dña. Eva María Jiménez Rodríguez. Conservatorio Profesional de Música Ángel Barrios de Granada*
- *D. Sergio Lasuén. Conservatorio Profesional de Música Maestro Chicano Muñoz de Lucena*
- *Dña. M^a Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén*
- *D. Víctor Padilla Martín-Caro, Universidad Internacional de la Rioja*
- *D. Juan Miguel Moreno Calderón. Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba*
- *D. Francisco José Rosal Nadales. Investigador independiente. UNED.*
- *D. Jose Manuel Rubia Pliego. Conservatorio Profesional de Música Ramón Garay de Jaén*
- *D. Enrique Rueda Frías, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*
- *Dña. Sonia Segura Jerez. Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén. Universidad de Jaén*

AV Notas. Revista de Investigación Musical. ISSN: 2529-8577

Nº 17. DICIEMBRE 2024

JAÉN

ÍNDICE

- ⌘ 9. *Experiencias y reflexiones sobre la educación musical en una comunidad nativa ticuna de la Amazonía Peruana.*
RYAN LYNUS REVOREDO CHOCANO
- ⌘ 24. *Bodas de Sangre: análisis semiótico del discurso musical de ballet de Antonio Gades.*
LUCÍA MARCOS SÁNCHEZ
- ⌘ 37. *Interés creativo en la infancia y su impacto en la identidad musical en la edad adulta: metodologías y perspectivas críticas desde la mirada introspectiva del investigador.*
ÓSCAR CARAVACA GONZÁLEZ
- ⌘ 51. *Sinfonías europeas en la Catedral de Jaén durante el magisterio de Ramón Garay (1787-1823).*
HÉCTOR EUOLGIO SANTOS CONDE
- ⌘ 74. *Tema y dos variaciones para clarín en mi bemol de José Juan Martínez: un contexto.*
MANUEL MORALES LOZANO
- ⌘ 82. *Estudio comparativo entre los periodos de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos.*
ANTONIO ARIZA MOMBLANT
- ⌘ 94. *Reseña: La jota, aragonesa y liberal. Zaragoza, Madrid y París, de Marta Vela.*
LUCÍA IGLESIAS GARCÍA

EXPERIENCIA Y REFLEXIONES SOBRE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN UNA COMUNIDAD NATIVA TICUNA DE LA AMAZONÍA PERUANA

EXPERIENCE AND REFLECTIONS ON MUSIC EDUCATION IN A TICUNA NATIVE COMMUNITY OF PERUVIAN AMAZONIA

Ryan Lynus Revoredo Chocano
<https://orcid.org/0000-0003-2349-3058>
Investigador independiente

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre el desarrollo de un programa musical educativo en la región amazónica de Perú, con intervención en la comunidad Ticuna de Cushillococha, desde octubre del 2017 hasta diciembre del 2019. Este programa musical educativo fue impulsado y organizado por una alianza institucional entre DEVIDA y Sinfonía por el Perú. Como director-coordinador contratado, encargado de realizar el programa educativo en las comunidades de intervención, impulsé lineamientos orientados a reforzar la música comunitaria y regional, insertando a los beneficiarios en la lectura de partituras y en la práctica de ritmos y estilos musicales comunes en la región. En el desarrollo del programa los niños y jóvenes de la comunidad Ticuna cantaron con notable talento en el coro, y algunos desarrollaron notables avances en el teclado. En 2019 las autoridades de Cushillococha realizaron acciones de protesta con reclamos dirigidos a las instituciones organizadoras por cambios del personal docente contratado. En este artículo se exponen una serie de hechos públicos que permitirán conocer el desarrollo del programa educativo, incluido un breve estudio de dos casos de estudiantes de música de la comunidad Ticuna de Cushillococha, que muestra cuán vulnerables son estos jóvenes a la educación artística. Del desarrollo de los hechos se observa la falta de diálogo y de herramientas para ajustarse a la realidad social étnica. Se discute en las conclusiones cómo los enfoques pedagógicos pueden tener un impacto positivo o negativo en la comunidad.

Palabras clave: Educación Rural, Nativo, Amazonas, Música

ABSTRACT

This article reflects on the development of an educational musical program in the Amazon region of Peru, with intervention in the Ticuna community of Cushillococha, from October 2017 to December 2019. This educational musical program was promoted and organized by an

institutional alliance between DEVIDA and Symphony for Peru. As a hired director-coordinator, in charge of carrying out the educational program in the intervention communities, I promoted guidelines aimed at reinforcing community and regional music, inserting the beneficiaries in the reading of sheet music and in the practice of rhythms and musical styles common in the community. region. During the development of the program, the children and young people of the Ticuna community sang with notable talent in the choir, and some developed notable advances on the keyboard. In 2019, the Cushillococha authorities carried out protest actions with complaints directed at the organizing institutions for changes in the hired teaching staff. This article presents a series of public facts that will allow us to understand the development of the educational program, including a brief study of two cases of music students from the Ticuna community of Cushillococha, which shows how vulnerable these young people are to artistic education. From the development of the events, the lack of dialogue and tools to adjust to the ethnic social reality is observed. How pedagogical approaches can have a positive or negative impact on the community is discussed in the conclusions.

Keywords: Rural Education, Native, Amazonian, Music

INTRODUCCIÓN

La situación socio-geográfica en las comunidades de intervención

La extensa selva amazónica compartida entre Perú, Colombia y Brasil se eleva a sólo 60 metros sobre el nivel del mar, y casi siempre hace mucho calor. La ciudad más importante de la región amazónica peruana es Iquitos, capital del departamento de Loreto, con una población de más de 377.609 habitantes. Desde Iquitos, después de 14 horas o más navegando por el río Amazona se llega a la pequeña ciudad de Caballococha, con una población estimada de 25.000 habitantes (Instituto Nacional de Estadística del Perú, INEI 2017); Caballococha será el pueblo peruano más importante antes de la triple frontera; de hecho, pude notar que sería el último pueblo importante donde se negocia la moneda peruana, ya que las siguientes comunidades peruanas prefieren monedas colombianas y brasileñas.

Partiendo desde Caballococha, a 20 minutos por tierra en motocar (moto adaptada para transportar varios pasajeros) por una angosta vía recientemente pavimentada, se encuentra el pueblo Ticuna de Cushillococha junto a una laguna que lleva su nombre. El Ticuna es el idioma habitual, aunque algunos hablan bien el español. A simple vista la comunidad parece muy organizada y da una buena impresión con jardines bien cuidados y casas limpias. Alrededor de la plaza principal, con una distribución rectangular, se concentran algunos comerciantes y bodegas con despensa básica. Las casas unas son de materiales rígidos como el concreto y el ladrillo, y otras conservan diseños locales construidos en madera con pisos levantados para prevenir las crecidas del río. Las aguas blancas son extraídas de pozos profundos con sistemas de bombeo, aunque la corriente eléctrica suministrada por el Estado peruano suele ser de funcionamiento intermitente.

Actualmente el pueblo de a Cushillococha está organizado y dirigido por varios pastores evangélicos y autoridades civiles. La fundación y organización se remontan a 1957 en terrenos ofrecidos a Doris y Lambert Anderson para levantar, con pobladores Ticuna estudiantes del evangelio, una comunidad modelo inspirada por la escuela evangélica del Summer Institute of Linguistics (SIL International). Resultado de los años de convivencia de esta pareja en la comunidad se desarrollaron trabajos comunitarios importantes como un aserradero, la proposición de viviendas con cuartos separados, el pozo de agua subterránea y, por supuesto el aporte lingüístico en fonología y gramática del idioma Ticuna (Anderson, 1966). En el proceso de evangelización Lambert Anderson tradujo la Biblia al idioma Ticuna, posteriormente varios de sus estudiantes y colaboradores Ticuna formarían congregaciones evangélicas y así mismo desempeñarían cargos administrativos en la comunidad de Cushillococha (Stoll, 1985). David Stoll enfatiza la influencia evangélica en esta comunidad:

Los Ticuna de Cushillococha sirvieron mucho tiempo de ejemplo privilegiado de cómo el ILV-Perú estaba integrando los indígenas a la nación. Liberado de la superstición del alcoholismo y los patrones, Cushillococha también está supuesto a representar el verdadero cristianismo indígena. Recientemente una autora Wycliffe, Sanna Barlow Rossi, la llamó “la Ciudad de Dios en la Selva”. Ya que se estima que Cushillococha es el asentamiento nativo más grande de la selva peruana, con trescientos padres de familia en 1976 según su presidente, ningún otro logro de la filial se le acerca. (1985, p. 215)

Actualmente Cushillococha tiene una población de aproximadamente 8.000 habitantes; siendo el total de parlantes Ticuna de la región amazónica aproximadamente 50.000 hablantes (Diccionario ticuna-castellano, 2016).

En Cushillococha, así como en otras comunidades Ticuna, la música juega un papel muy importante en la práctica evangélica. Si bien en entrevistas más recientes he podido constatar que Doris Lambert tuvo alumnos en música, a quienes formó con himnos de alabanza en la lectura de ritmos, en canto, en flauta dulce y hasta en teclado, en Cushillococha actualmente predomina la música movida y estridente con bocinas amplificadas, contagiada de otros ritmos regionales más modernos. En la región amazónica se ha vuelto común escuchar la mezcla de ritmo de cumbia y canto en idioma Ticuna, que se practica y se difunde tanto en las iglesias evangélicas como en celebraciones seculares y comunitarias. Este ritmo ha sido difundido notablemente entre comunidades Ticuna de la triple frontera desde el año 2000, llegando actualmente a las redes sociales y a contagiar incluso a otras etnias (investigación en curso).

Este ritmo consiste de un canto en idioma Ticuna que hace énfasis en los tiempos fuertes de un compás de 4 tiempos, acompañado por acordes a contratiempo, generados en un teclado secuenciador previamente programado en base a ritmo de cumbia pero más rápida.

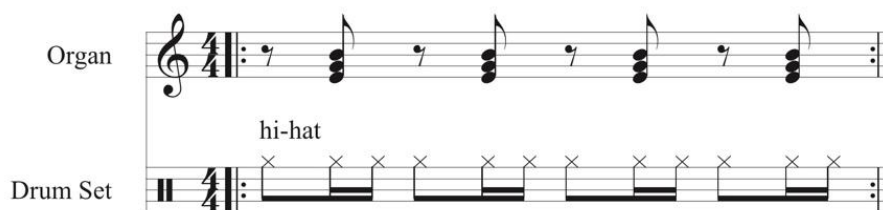


Figura 1. Ritmo característico para secuencia y teclado

He podido constatar por visitas a comunidades de la región, que existe una marcada presencia de teclados con ritmos de cumbia programados en su memoria, difundidas en las congregaciones religiosas por la constante presencia en seminarios religiosos y en nuevas iglesias en nuevas comunidades. El estilo musical es alegre y en la práctica religiosa motiva al público a cantar y a acompañar al ritmo de palmadas.

También he registrado en videos y entrevistas que los Ticuna cantan en el trabajo cotidiano, y en celebraciones comunitarias con canciones de baile y de romance a ritmo de cumbia peruana con canto en idioma nativo. Hay canciones en idioma Ticuna muy conocidas en la región difundidas por internet, *El camaleón sin pantalón*¹, y más recientemente el tema *Fidelina*². Actualmente hacen música electrónica en la computadora donde se secuencia tanto el teclado

¹ “camaleón se fue a la fiesta, camaleón sin pantalón, ayayay mi camaleón” He podido notar que estas letras insistentes en español y ticuna esconden una picardía sexual, como he notado en otras canciones regionales. Escúchalo en: https://youtu.be/7Kgp_JXhE1s

² <https://youtu.be/Sz2P2BuN9Iw?si=xGnU1n192fxeEo1v>

como la voz en Ticuna, y la percusión electrónica. También rapean en Ticuna y algunos jóvenes hacen producciones en video.

La organización del programa educativo musical en Caballococha

DEVIDA, La Comisión Nacional para el Desarrollo y Vida sin Drogas, es un organismo público, adscrito al sector de la Presidencia del Consejo de Ministros del Perú desde 2011, encargado de diseñar y ejecutar la “Estrategia Nacional de Lucha contra las Drogas”. Tiene varios ámbitos de actuación, pero me referiré a dos. Primer ámbito, las campañas de prevención que se realizan principalmente en las ciudades, en Iquitos existe una oficina regional que realiza actividades de prevención de consumo de drogas. Segundo ámbito, la promoción de estilos de vida sostenibles, que se realiza en las comunidades rurales. Según este esquema en las comunidades se promueve el comercio lícito como el cultivo y comercialización del cacao, para sustituir la recolección y procesamiento ilegal de hojas de coca que luego se transforma en cocaína. Las actividades de DEVIDA no tienen que ver con la intervención del ejército ni con la erradicación directa de cultivos ilícitos, sino con la post-erradicación. Se enfocan en promover, a través de una adecuada organización comunitaria, todos los procesos, técnicos y materiales para el cultivo del cacao, la producción de chocolate y la promoción en los mercados a través de asociaciones comunitarias. Dentro de esta intervención social se realiza orientación para la defensa del medio ambiente, apoyo a actividades gubernamentales, orientación a la familia en autocuidado, higiene y salud. Todo esto se refleja en la Estrategia Nacional de Lucha contra las Drogas 2017 – 2021 (DEVIDA, 2017), un amplio plan operativo que rige las estrategias de acción. Dentro de los estatutos del programa DAIS (Desarrollo Alternativo Integral y Sustentable) aparece el componente de estilos de vida saludable, para realizar actividades como el deporte, el arte y la música. Dentro de este extenso plan de acción la palabra “música” solo se menciona brevemente, pero dentro de las actividades que se realizaron en la comunidad dejarán una profunda huella.

La oficina de DEVIDA en Caballococha desarrolló desde 2015 contactos con las comunidades circundantes de la región, realizó estudios demográficos y reuniones con las autoridades para establecer planes de trabajo. En 2016, comenzaron las primeras siembras de cacao principalmente en Cushillococha. Hay que tener en cuenta que esta planta tarda 3 años en dar frutos, por lo que se acompaña de cultivos perentorios como la yuca, de la que se obtienen varios productos tradicionales Ticuna. La oficina DEVIDA en Caballococha, que se encarga de intervenir comunidades rurales, está subordinada a la oficina zonal de Iquitos, y todas las regiones están centralizadas en Lima donde se realizan las evaluaciones y la planificación. Varias comunidades, además de Cushillococha, fueron atendidas progresivamente desde la oficina de Caballococha. Hay que tener en cuenta que a la mayoría de las comunidades se llega en bote y requieren de horas de viaje por el río Amazonas y por sus afluentes.

Sinfonía Por el Perú (SPP), Asociación de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles, fue fundada en 2010 por el tenor Juan Diego Flores, artista de trayectoria internacional en el canto lírico. Esto ocurrió con la participación de José Antonio Abreu, director fundador de El Sistema de Venezuela, con la participación del banco de desarrollo social del CAF (Corporación Andina de Fomento), con sede en Caracas, y el Instituto Nacional de Cultura (INC) de Perú (actualmente Ministerio de Cultura). El modelo de enseñanza se fundamenta en El Sistema venezolano y el desarrollo de la excelencia académica orquestal. Esto se hace con el objetivo de la acción social a través de la música (CAF, 2009). Desde su fundación, SPP se ha enfocado en el establecimiento de núcleos docentes “orquestales y corales” que repliquen un repertorio secuencial en diferentes partes del Perú, aunque principalmente en las ciudades. Allí se forman coros y se enseñan los instrumentos de la música académica en un programa orquestal. Esto les permite hacer presentaciones orquestales unificando los conjuntos y los coros de distintos núcleos. Los “elencos centrales” se escogen por la excelencia académica: “Sinfonía por el Perú cuenta con un elenco principal de alto nivel integrado por destacados músicos de las diferentes agrupaciones de Sinfonía por el Perú. Estos elencos son la consecuencia natural del trabajo que se está realizando”. (<https://sinfoniaporelperu.org/mundo-sinfonia/>). También SPP cuenta con algunos conjuntos de música criolla y arreglos populares, así como un taller de lutería en el

núcleo de RIMAC, en el centro histórico de Lima. Desde 2017, SPP ha iniciado varias mediciones del impacto social en los beneficiarios del programa y en sus hogares, con resultados positivos en la reducción de la violencia y hábitos de estudio, entre otros beneficios (Sinfonía Por el Perú, 2020).

Como participante de la narración, debo proporcionar contexto de mi formación, que sostendrá mi compromiso y mi punto de vista en esta descripción. En términos de etnología, busco narrar con un enfoque socio-crítico, aceptando que soy parte del desarrollo de los eventos, que conllevo un punto de vista en mi intervención y reflexiones (Güereca, 2016). La narración que aquí se presenta incluye hechos relevantes del desarrollo del programa educativo en la comunidad Ticuna de Cushillococha, en particular con los estudiantes de teclado que manejé directamente. Además de cumplir mi rol administrativo, he indagado personalmente asistiendo a la liturgia evangélica en Cushillococha, entrevistando y socializando para conocer sobre sus expresiones musicales. Sobre la veracidad de los hechos presentados debe considerarse que este texto ha sido presentado a autoridades de la comunidad de Cushillococha, quienes amablemente me han aprobado su difusión.

En el diseño del programa educativo sopesé la influencia colonizadora de la tradición musical europea, y me atreví a pensar que en este contexto la música comunitaria debe evolucionar con recursos propios y foráneos, como una forma de enfrentar el mundo sin perder su identidad ni disminuir sus expresiones. Tal cómo los Ticuna ya lo demuestran al apropiarse del teclado secuenciador y adaptarlo a sus expresiones.

Como director contratado del programa educativo una de mis primeras misiones en 2017 fue orientar el presupuesto para la compra de instrumentos musicales y crear un contenido educativo diseñado en el sitio. Considerando los estilos regionales y nacionales se dio preferencia a escoger los instrumentos de teclado (presente en la cumbia peruana), guitarra (instrumento popular peruano), flauta dulce (fácil para los niños), quena³ y zampona⁴ (instrumentos populares peruanos). Un profesor de coro contratado junto conmigo, inició un programa de práctica coral, para lo cual se propuso repertorio musical regional y académico.

DESENVOLVIMIENTO EDUCATIVO

Actuaciones Musicales

Las labores comenzaron el 21 de octubre de 2017, en la oficina zonal de Caballococha, y ya pronto estábamos realizando convocatorias para el coro en las comunidades de Caballococha y Cushillococha. Con apenas unas semanas de ensayo pudimos realizar una apertura coral con 100 niños cantando el Himno a la Alegría de Beethoven, arreglado a una sola voz, durante la inauguración de la “caravana de atención y servicios sociales” organizada por DEVIDA en el aniversario de la comunidad de Cushillococha, el 11 de noviembre. El coro estaba integrado en su mayoría por niños de Cushillococha que se habían congregado en gran número para la convocatoria y para los ensayos en la comunidad. Y aunque no hablaban español y eran muy tímidos, tenían una colocación natural de la voz, excelente entonación y disposición para cantar en un coro. En su idioma utilizan con frecuencia vocales laringeadas (Diccionario Ticuna-Castellano, 2016), que aunque se pronuncian con la boca casi cerrada, tienen una abertura interna para generar resonancia desde la laringe. Esto les otorga un timbre muy sonoro además de la buena entonación.

Para la presentación al público del cierre escolar, en diciembre de 2017, logramos un repertorio variado con arreglos a dos voces de obras regionales, nacionales e internacionales. Durante la instrucción musical en este año se incluyeron nociones de lectura de partituras, colocación y técnica del canto, y se consolidó un repertorio navideño.

³ Flauta de caña de bambú.

⁴ Flauta de pan.



Imagen 1. Diciembre 2017 en el concierto de final de año.

En marzo de 2018, al inicio de las actividades administrativas, se pidieron teclados y guitarras para iniciar un programa educativo instrumental. Nuestras primeras actividades corales incluyeron la traducción del Himno de la Alegría de Beethoven al idioma Ticuna, además de un repertorio coral variado adaptado a dos voces (en Español). A mediados de 2018, para las fechas patrias arreglamos el Himno Nacional del Perú en idioma Ticuna. Ambas piezas fueron cantadas y grabadas en video para su difusión⁵.

Aunque formamos un coro en Caballococha y otro en Cushillococha, ambos tuvieron diferentes desempeños. El primero solía ser más desordenado, con asistencia irregular y problemas de tono, pero mejor ejecución rítmica. El segundo sería más disciplinado, con asistencias completas y numerosas, mejor afinación y canto, pero con dificultades en el repertorio con subdivisiones rítmicas y contratiempos.

A mediados de 2018 llegó el profesor contratado de guitarra. También llegaron, flautas dulces soprano, guitarras y teclados para iniciar la instrucción en instrumentos musicales. Yo era el profesor de teclado y todos nos turnábamos para enseñar la flauta dulce a los niños de 9 a 10 años.

Durante el segundo semestre de 2018 los jóvenes de Cushillococha aprendieron con interés y facilidad el teclado, considerando que teníamos que llevar los instrumentos de lunes a viernes en un transporte alquilado a Cushillococha para que puedan practicar. Mi teclado de uso personal, más algún teclado prestado por DEVIDA a los alumnos, sirvieron para practicar a los más avanzados. También se pudieron conseguir guitarras donadas para que estudiaran los jóvenes de Cushillococha en sus hogares. Aclaremos que todos los instrumentos se almacenan en la oficina de Caballococha, y al asistir a Cushillococha para la docencia teníamos que llevar y regresar a la

⁵ En mi canal de YouTube, puedes ver una lista de reproducción de videos del Núcleo de Caballococha.

oficina los teclados y guitarras. Era el modo en que los jóvenes de Cushillococha podían practicar durante nuestra presencia en la comunidad. Un joven estudiante de teclado, a quien llamaré BS, un niño de apenas 10 años, junto con otra adolescente de 17 años, que denominare KP, aprendieron más rápido que el resto del grupo en Cushillococha, aunque todos aprendieron rápido. Así que constantemente debía programar nuevas piezas para teclado y prácticas musicales en conjunto.

Para tener una idea del avance precoz, en menos de 6 meses el grupo de teclados de Cushillococha realizó inicialmente distintos tipos de acompañamientos de marcha con lectura de melodía y cifrado, luego presentaron varios minuetos y preludios de Bach, un preludio de Chopin, y la Sonatina en Do Mayor de Clementi. Se practicaron en grupo arreglos para teclados, como la Sinfonía 40 de Mozart, primer movimiento. De manera muy diferente, los jóvenes de Caballococha estudiantes de teclado solamente tocaron piezas iniciales con lectura de melodía y cifrado.

Para la presentación pública en diciembre de 2018, logramos crear un variado repertorio coral, con arreglos de obras regionales, nacionales e internacionales. En total, 185 niños pudieron actuar tocando o cantando en el concierto de clausura de diciembre. En flautas interpretaron ritmos regionales como Pandilla ⁶. En los estudiantes de guitarras se exhibió el repertorio criollo. En el coro hubo un repertorio navideño variado, con selecciones académicas y populares arregladas a tres voces, incluido un arreglo del Himno de la Alegría en idioma Ticuna. La comunidad y los niños estaban muy contentos. El nombre institucional estuvo bien representado por este núcleo de enseñanza musical durante todas las actividades realizadas.

Una escuela en conflicto

Durante mi estadía en Lima a principios del 2019 debido a una pausa en la contratación, aproveché para buscar un teclado de donación para los alumnos de Cushillococha. Así que conseguí uno bastante adecuado, 6 octavas y lo suficientemente ligero para ser transportado. Y fue otorgado, junto con mi teclado personal, a los estudiantes más avanzados; BS y KP recibieron un teclado cada uno para practicar.

En 2019 la situación del programa educativo cambiaría enormemente. Por un lado, el profesor de coro no pudo renovar su contrato porque hubo algunos ajustes a nivel administrativo. Ese ya sería un primer reto a superar ya que los jóvenes habían valorado al profesor. En marzo, DEVIDA contrata a un nuevo profesor de coro sin las recomendaciones de SPP ni las mías como coordinador-director.

Al iniciar actividades corales en Cushillococha, los jóvenes acudieron motivados al primer ensayo del año, pero expresarían su descontento con el nuevo profesor retirándose en masa de la práctica coral. El coro sería muy reducido durante todo el año, los alumnos realizarían comentarios como que el nuevo profesor "no afinaba". En este punto comenzarían a manifestar inconformidad varios niños y padres de la comunidad de Cushillococha. Por mi parte pude constatar que el profesor de coro no era un cantante preparado, sino un buen instrumentista.

Durante este año, los estudiantes de teclado improvisarían acompañamientos más complejos relacionados con los estilos de la región. Con la conocida melodía "Llorando se Fue" los estudiantes practicaron el ritmo Ticuna de cumbia peruana. Con la estudiante KP también impulsé la composición porque ella ya tenía algunas ideas que había compartido conmigo. También los estudiantes de teclado vieron repertorio individual académico más complejo, como la Sonatina en Sol Mayor de Beethoven. Adicionalmente se realizaron sesiones de creatividad musical colectiva donde incorporamos el canto en idioma Ticuna.

Durante los sábados se organizó un conjunto musical con los más preparados de ambas comunidades. El conjunto practicó arreglos de la canción regional La Tangarana, además de obras internacionales como Twinkle Twinkle Little Star, The Blue Danube, Beethoven's Turkish March, y Can't Help Falling in Love. Se programaron presentaciones públicas unas ocho veces al año, incluido viajes a otras comunidades con estudiantes de guitarra, coro y del conjunto musical para cumplir con los eventos programados por DEVIDA.

⁶ Música de danza selvática para flauta y percusión.



Imagen 2. Octubre 2019. Conjunto musical en la Caravana de DEVIDA de la comunidad de San Pablo.

Cerca de junio de 2019, las autoridades de Cushillococha, en reunión con el gobernador de la región Loreto, denunciaron actividades “deficientes” que DEVIDA había realizado con sus profesores de música. Autoridades de Cushillococha me informaron que se habían comunicado en una reunión de autoridades regionales sobre temas de educación musical y la responsabilidad de DEVIDA al seleccionar el personal. Las autoridades de Cushillococha protestaron por considerar deficiente el profesor de coro en distintas ocasiones, así mismo enviaron cartas a ambas instituciones, en julio y diciembre de 2019.

En diciembre de 2019, unos 120 estudiantes actuaron en el concierto de clausura. Hubo un descenso importante con respecto al año anterior, especialmente en la comunidad de Cushillococha, a pesar de que teníamos mejores condiciones de enseñanza, con más instrumentos y personal.

Dos estudiantes talentosos con finales diferentes

Volvamos a centrarnos en los estudiantes que tenían un talento sobresaliente, BS, un niño que tendría 10 años cuando comenzó a tocar el teclado, y KP, una joven que cumpliría 18 años en 2019.

BS fue incluido en acompañamientos de música regional más complejos, pero tenía notable preferencia por la música académica. De hecho, una vez le compraron un traje porque BS solicitó parecerse al pianista internacional Lang Lang, para una presentación musical en su escuela con motivo de la celebración del Día de la Madre. Vestido elegantemente con un traje, interpretó New Doll de Tchaikovsky sin haber cumplido un año estudiando el teclado. No sé de dónde sacó esa imagen del pianista Lang Lang.



Imagen 3. BS tocando en la ceremonia del día de la madre de la escuela.

A principios de 2020 yo no volvería a la comunidad a trabajar. Siempre me mantuve en comunicación con el joven BS por chat. Aunque no hablará muy bien español, escribe muy bien por WhatsApp y Messenger, y seguimos intercambiando información musical. Su abuelo, quien es un destacado líder religioso, me escribió espontáneamente en el chat el 10 de octubre de 2021:

Bueno, BS es mi nieto, aprendió música contigo. En primer lugar, él no era un asistente del programa de adoración de la iglesia. Mi esposa y yo lo animamos a que aprenda a cantar en coros e himnos de gospel. Un día decidió participar en la iglesia. Inmediatamente fue considerado entre los músicos hasta la fecha. Destaca por el aprendizaje teórico y práctico que ha realizado. Actualmente, la música cristiana en Ticuna está fuertemente influenciada por las comunidades de una de las tres fronteras. Perú, Colombia y Brasil. Si Dios quiere que se programe nuevamente tu proyecto para Cushillo Cocha. BS aprenderá más contigo. Sería bueno darle un título de honor. Gracias, bendiciones

BS recibió de su familia un Yamaha SX-600, que secuencia ritmos y puede reproducir ritmos de cumbia que están instalados en su memoria. Su familia me ha enviado videos donde BS aparece tocando teclado acompañando el canto en Ticuna en eventos evangélicos. BS también expresa su continuo interés por compositores como Mozart y Chopin, así que parece estar orientado a fusionar su conocimiento comunitario con las enseñanzas modernas, aunque todavía queda mucho camino por recorrer para ver cómo se desarrolla el joven BS.

Con respecto a la estudiante KP. Antes de la llegada del núcleo de enseñanza musical, KP había recibido dos teclados musicales de sus padres, el primero siendo niña, casi un juguete con teclas pequeñas, y luego en la adolescencia recibe otro, un teclado Casio elemental, junto con su cancionero de melodías que podía escuchar en el teclado. Con este cancionero KP parece haber desarrollado una notable predisposición por muchas melodías internacionales. Cuando ella ingresa al núcleo, se potenció su habilidad para leer música y tocar el teclado. Pero tenía una obsesión por estudiar formalmente piano en un conservatorio tradicional. A veces, KP impulsivamente tomaba partituras de BS sin su consentimiento (produciendo un fuerte resentimiento en BS). KP con un carácter muy sensible era propensa a cerrarse emocionalmente ante las frustraciones musicales en el estudio del instrumento. Con gran sorpresa para todos, siendo una joven muy tímida y cerrada, a los pocos días de cumplir los 18 años, trabajando apenas una semana como chica de la limpieza en Caballococha, se escapó a Brasil con un joven que acababa de conocer, dejando a todos atrás, incluidos su familia y su núcleo musical. Ella

tomó el teclado que le había asignado y todas las partituras que pudo (sí, volvió a tomar partituras sin permiso). Tuvimos que asistir con la psicóloga de DEVIDA a la familia ayudando a localizar a KP. Al encontrarla a los pocos días en Santa Rosa, comunidad que limita con Brasil, ella manifestó que tomó la decisión de cambiar todo su entorno porque se sentía insatisfecha. A finales del año 2019 ya sabía que estaba embarazada, y sus padres se mudarían con ella a Brasil. Ella se quedó con todas las partituras que pude darle y el teclado asignado. Ahora su vida cambiaría. Con un hijo, tendría nuevas responsabilidades y la música estaría allí en su experiencia, esperando florecer nuevamente.

CONCLUSIONES

Investigadores en otros contextos han reportado que jóvenes provenientes de clases sociales menos privilegiadas, o de minorías étnicas, son conscientes de los prejuicios que hay en su contra. Tales prejuicios ejercen presión emocional sobre los jóvenes que tienen que lidiar con las dificultades para construir una identidad valiosa bajo estas circunstancias (Duschatzky, 1999; Gaylord-Harden y Cunningham, 2009). Pero a pesar de ser conscientes de los prejuicios, sin embargo internalizan y terminan moldeando sus identidades con esos mensajes negativos, lo que sirve para explicar que los niveles de aspiración y las expectativas sean consistentemente más bajos en jóvenes de igual nivel educativo pero de orígenes sociales más empobrecidos (Phillips y Pittman, 2003). (En: Llorens, p. 85)

La recolección de las hojas sigue siendo un frecuente sustento económico porque las posibilidades para las comunidades del Amazonas son muy limitadas, hay muy poco trabajo diversificado y los ingresos de la agricultura básica son bajos. La recolección de hojas de coca les ha brindado tener bienes como neveras y televisores, así como construir con cemento y bloques y adquirir propiedades. Pero la transición a una economía legal a largo plazo propiciaría la integración con el país y el desarrollo nacional, permitiendo acceso a muchos otros bienes y servicios. Se ha revisado que la educación musical apenas aparece en el plan operativo, ya que el proyecto de transformación se enfoca en el desarrollo de cultivos legales. “La promoción de estilos de vida saludable” aparece en una etapa posterior de intervención de cultivos ilícitos e incluye desarrollo comunitario y familiar, con atención de psicólogos, charlas informativas sobre autocuidado y salud, actividades deportivas, ferias comunitarias, concursos didácticos y asistencia legal hasta en las comunidades más alejadas. Como puede ver, es un trabajo muy valioso. Pero el pequeño papel de la música cambiaría la relación de la comunidad con las instituciones de manera drástica, como se demuestra a continuación.

En cuanto a las relaciones comunidad-institución

... pregonamos por una educación inclusiva, pero excluimos las experiencias, los conocimientos, las perspectivas de los estudiantes, invisibilizándolas, subestimándolas e incluso menospreciándolas. Las cubrimos con nuestras categorías teóricas y emitimos juicios que distorsionan la realidad, hieren el tejido identitario de nuestros estudiantes y oprimen sus posibilidades expresivas. Sin quererlo ejercemos un tipo de violencia epistémica (Spivak, 1998), no solamente al imponer nuestro marco conceptual, sino fundamentalmente al negar al estudiante la capacidad para comprender su propia experiencia y el uso de sus recursos para describirla (Pohlhaus, 2017). (En: Shifres 2020, p. 26)

Cuando iniciamos las actividades educativas, en octubre de 2017, algo me impactó al poco tiempo de completar el registro de alumnos. Los campesinos de Cushillococha exigieron repentinamente la expulsión de todos los técnicos de DEVIDA de las parcelas. Entre otras cosas, argumentaron que las próximas actividades de DEVIDA en la comunidad (la caravana de servicios sociales) no habían sido coordinadas con las autoridades locales, y que yo, una persona

alta y, por supuesto, mestizo claro⁷, era un agente de la DEA (sí, agente antinarcóticos infiltrado). Así se manifestó la influencia de quienes organizan la recolección de hojas de coca. Este asunto fue arreglado con diálogo.

Hacia fines de 2019, el gobernador de Cushillococha me informa personalmente tener conocimiento que algunos funcionarios de DEVIDA pretendían tomar el control del programa musical educativo (aun desatendiendo los reclamos previos). Por lo que en señal de protesta las autoridades pretendían expulsar nuevamente los ingenieros de DEVIDA de los cultivos en Cushillococha. Le pedí que no lo hiciera, que sería contraproducente. Pero sugerí usar formas convencionales. Presentaron cartas a ambas instituciones solicitando la continuación del programa educativo, incluyéndome a mí como director; sin embargo, el programa educativo en Cabaloccocha se mantuvo inactivo desde el 2020.

Esto trae a colación:

1. El cambio drástico en la percepción de los estudiantes hacia el profesor de coro. Hecho ocurrido por su apreciación del profesor de coro y manifestado en la notable disminución de su asistencia a las actividades corales.
2. La demanda de una educación de “calidad”. Pareciera que este concepto no ha sido asimilado en los planteamientos institucionales, ni siquiera en la propia población, pero su accionar demuestra que han asumido una posición crítica frente al modelo de enseñanza.
3. El uso de formas extremas para expresar la inconformidad. Las poblaciones nativas pueden expresarse radicalmente. De hecho, estos fuertes cambios de carácter también estuvieron presentes en todos los estudiantes de Cushillococha, por lo que fue necesario tener mucha responsabilidad con los ofrecimientos dados, y tolerancia con su comportamiento.
4. Las instituciones no pueden disminuir la opinión de las poblaciones rurales para calificar los modelos de enseñanza. Esta es una forma de prejuicio estructural y violencia (Galtung). Por lo tanto, tener un criterio educativo actualizado y reflexivo es algo que no puede pasarse por alto en las intervenciones para poblaciones vulnerables.
5. El concepto de “calidad” está dentro de los preceptos de la Educación para la Paz, y de las propuestas de desarrollo educativo de UNICEF y UNESCO. Tengamos en cuenta que la selva de Loreto es una zona de extrema pobreza, donde las oportunidades son muy pocas. Los mecanismos personales para hacer frente a la frustración son elementales. Los Ticuna son muy emotivos, pueden "rabiar" fácilmente, se molestarían si sintieran que algo o alguien los agredió o humilló. Un programa de intervención debía ser cuidadoso y responsable, cualquiera que fuera su campo de acción.
6. Sistemas educativos rígidos y foráneos consolidan la opresión social. Son significantes de estructuras autoritarias. Parece ser algo obvio en este caso pues la imposición de profesores condujo a un roce entre los pobladores Ticuna y las instituciones.

En el enfoque educativo

Respecto a la música que tocan en la comunidad versus la que se estabiliza en el programa de educación musical propuesto:

1. Los jóvenes se dejan influenciar fácilmente, por lo que darles expectativas inapropiadas puede llevar a situaciones de frustración con la música.
2. Los jóvenes pueden desarrollar una gran pasión por la música, ya que muchos de ellos viven situaciones emocionales complejas que pueden desahogar con la música.
3. Si bien en varias ocasiones demostraban preferencia por la música académica, se les debe estimular con ejercicios musicales para que adapten la práctica musical a la cotidianidad de sus comunidades. Estos referentes no los consiguen en los programas

⁷ Mi ascendencia es peruana desde hace mucho tiempo, pero por la mezcla racial algunos me confunden con portugués o con "gringo".

académicos, por lo que hay que saber equilibrar el contenido pedagógico con elementos comunitarios y elementos académicos.

4. La música puede ser, para estos jóvenes, una forma de evadir su realidad. La educación tiene que tener cuidado de no fomentar una ruptura con su comunidad. Este aspecto ha sido estudiado en beneficiarios de El Sistema por Stainova (2020).
5. Enseñar modelos de dominación a través de la música es reducir la expresión, lo que moldea futuros conflictos por disminuir las herramientas de diálogo.
6. Los niños, y también los adultos, pueden cambiar su carácter drásticamente, especialmente si se sienten decepcionados. Hay motivos personales que pueden llevarlo a tener cambios bruscos de decisión, por lo que hay que estar atento y tratar de escucharlo o captar sus emociones si permanecen cerrados. Por supuesto, un acompañamiento psicopedagógico es algo que puede aportar mucho y puede ser necesario en muchos casos.

¿Cuál programa educativo en una comunidad nativa?

Esto es lo que no entienden algunos alentadores de lo popular cuando, por espíritu, reimitación, pretenden exaltar, explotar, valorizar folklores nacionales donde los folklores nacionales son casi nulos, pertenecen al pasado o tienen, en sus manifestaciones actuales, un escasísimo valor. Países hay, en Europa y América, donde se alimenta un folklore ficticio a base de festivales organizados por especialistas en folklore, de grabaciones eruditas, de interrogatorios impuestos a informadores muy ancianos, cuya memoria conserva las palabras de alguna copla de otros días; o, lo que es peor, se pretende mantener un folklore campesino donde una industrialización intensa, la formación de comunidades tecnificadas puestas en contacto diario con la opereta, con la música profesionalmente producida, hace absurda la misma palabra de folklore. (Carpentier, 1995, p. 336)

Desde noviembre de 2018 he realizado diversas actividades musicales creativas en el programa educativo. De acuerdo con las técnicas de colaboración creativa que he practicado desde 2006 (Revoredo, 2022), de los ensayos creativos surgieron varias composiciones colectivas a varios teclados. Y otras composiciones colectivas se realizaron con jóvenes cantando en idioma Ticuna, las cuales fueron grabadas, y una de ellas publicada con un video artístico. Pero esto no interesaba mucho a las instituciones porque manejaban una planificación centralizada. En el caso de SPP, se ha estandarizado un repertorio coral secuencial común para garantizar un programa repetido en distintos núcleos de enseñanza. Esta metodología centralizada proviene del Sistema de Orquestas de Venezuela (CAF, 2009). El coro es la etapa inicial de los conjuntos de excelencia, de aquellos que pasan a la formación de instrumentos orquestales y luego pasan a las prácticas orquestales. Podría funcionar en las ciudades, pero en las comunidades rurales, y peor aún, en presencia de idiomas nativos es un grave error. Varias veces he sugerido planificación enfocadas según la región, pero la diferencia de criterios alentó que no siguiera en el programa del SPP durante el 2020.

Así que resumamos:

1. La música coral ofrece la ventaja de la accesibilidad para los jóvenes, sin el rigor de estudiar un instrumento. Aunque es muy desfavorable por el idioma Ticuna. Por lo tanto, la formación en instrumentos musicales se convierte en una herramienta con la que se pueden formar coros en su propio idioma a largo plazo.
2. El estudio de la música regional es preferible que se realice en la zona, para orientar adecuadamente la formación y favorecer la expresión de la comunidad. El repertorio no es el que aparece en un manual. Mi posición es que el folklore es un elemento dinámico y cambiante; forzar un folklore “ficcional” basado en memoriales los coloca en una desventaja expresiva frente al desarrollo social y a las posibilidades de expresión individual.

3. Como se mencionó, hay casos de jóvenes que produjeron música secuenciada, pero no se sintieron atraídos por el programa educativo. Otros jóvenes pudieron ser incluidos en un programa más eficiente.

Diseñar un proyecto educativo adecuado

Las investigaciones sobre las relaciones entre las universidades y las comunidades han señalado que a menudo se establecen relaciones asistencialistas, en las cuales las segundas aparecen sólo como recipientes pasivas de ayuda. Los autores de estas investigaciones han instado a las universidades a establecer nexos que puedan abordar de manera sensible los problemas sociales más imperativos. Asimismo, han hecho una serie de críticas enfatizando la importancia de establecer relaciones basadas en la justicia y no en la caridad. La caridad entendida como lo que ocurre cuando lo que se considera sobrante de una comunidad se dona a otra y la justicia como lo que sucede cuando los recursos son compartidos. También han criticado que con frecuencia las intervenciones son planificadas desde un modelo de experticia que implica jerarquía y unidireccionalidad. Proponen que, para fortalecer en verdad a las comunidades con las cuales se trabaja, hace falta esforzarse en plantear relaciones colaborativas, participativas y democráticas (Bringle y Hatcher, 2002. En: Llorens 2013: 90)

Ciertos eventos afectaron el programa de educación musical porque no hay una noción clara de las consecuencias positivas o negativas de lo que enseñamos y cómo enseñamos. Y en los grupos minoritarios esto pudo tener un evidente impacto negativo, por una programación amorfa y discontinua y por la falta de comunicación entre la institución y la comunidad.

Interactuar con estas poblaciones requiere una preparación estética capaz de evitar prejuicios sobre las expresiones regionales. Por ejemplo, en varios exponentes musicales Ticuna observé que la improvisación y el canto espontáneo es natural, por lo que tampoco podemos encasillar la educación el programa educativo en repertorios académicos, populares o regionales.

Se debe preparar un programa suficientemente amplio para atender a quienes demuestren avanzar muy rápido. Recordemos que en las comunidades pueden dedicar mucha atención al estudio del instrumento, a lo que hay que sumar su sensibilidad auditiva estimulada por la falta de contaminación acústica. En las condiciones más rurales podemos encontrar la mayor sensibilidad hacia la música y el arte, por lo que el programa educativo debe ofrecer un contenido integral.

Un programa educativo tiene que pensar en su duración en el tiempo, para que su continuidad o su cierre, no resulte en un inconveniente por las expectativas generadas. Y en caso de prolongarse su intervención, deben incluirse a miembros de la comunidad como personal docente para propiciar un intercambio comunitario más intenso y estable. Con la meta que el acceso a la expresión y el aprendizaje musical pueda permanecer aún después de las instituciones.

Estamos ante personas con mucho talento, pero que requieren una atención cuidadosa porque han crecido en un entorno difícil, sin servicios ni lujos, y tienen un carácter sensible. Hay todo un mundo epistémico contra ellos, contra su lengua materna. Entonces la responsabilidad es aún mayor, ya que son un grupo minoritario, y la inadecuada instrucción musical puede promover su desaparición.

Cuando se realiza una intervención musical en una comunidad, se deben tener en cuenta las expectativas que la música despierta en los beneficiarios. Cuando se ven truncadas estas expectativas se puede causar una impresión negativa. La escuela bajo mi cargo estuvo en funcionamiento por más de dos años, y tenía capacidad para permanecer un tiempo más. Pero quedarse significa que los estudiantes evolucionan y que crean expectativas. Un programa truncado o inadecuado puede generar resultados negativos en la población.

Cierre

A partir de esta experiencia pedagógica se generan nuevas inquietudes sobre la intervención musical en comunidades nativas. Hay otras entrevistas y muestras de música nativa que pude

grabar. Conocer la música autóctona fue una gran experiencia. Pude escuchar y ver de cerca los cantos nativos de los Ticuna y los Yagua, y fue impresionante como improvisaban solos o en grupo. Desde delicados melismas enriquecidos retóricamente hasta ritos de alta energía, hubo toda una gama de expresiones musicales.⁸ También pude descubrir el enorme talento de los niños en el programa educativo que estuvo a mi cargo en estas dos comunidades.

Creo que el apoyo más importante que podemos dar a las expresiones de la comunidad es aprender de ellas, quitarnos el peso de los prejuicios ajenos, porque la música no es una escala de complejidades ni un repertorio perfecto (Blacking, 2006), sino un mundo de sonidos vivos, y los ríos del Amazonas cantan sus propias canciones.

REFERENCIAS

- Anderson, L. (1958). Vocabulario breve del idioma ticuna. *Tradición, Revista Peruana de Cultura* 8(21): 53-68. Cuzco: Universidad de. Cuzco
- Anderson, L. (1959) "Ticuna vowels with special regard to the system of five tonemes". *Série lingüística especial 1*: 76-119. Rio de Janeiro: Publicações do Museu Nacional.
- Anderson, L. (1966). The Structure And Distribution Of Ticuna Independent Clauses. *Linguistics*, 4(20), 5-30. <https://doi.org/10.1515/ling.1966.4.20.5>
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Editorial Alianza.
- CAF (2009). *Juan Diego Flórez promueve el Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Infantiles y Juveniles junto al INC y la CAF*. Caracas: CAF Noticias. <https://www.caf.com/es/actualidad/noticias/2009/11/juan-diego-florez-promueve-sistema-nacional-de-orquestas-sinfonicas-infantiles-y-juveniles-junto-al-inc-y-la-caf/>
- Carpentier, A. (1995). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Editorial Alianza.
- DEVIDA (2017). "Estrategia Nacional de Lucha Contra las Drogas 2017-2021". Lima: Comisión Nacional para el Desarrollo y Vida sin Drogas - DEVIDA. https://www.devida.gob.pe/documents/20182/314196/Estrategia_FINAL_castellano2.pdf
- Fisas, V. (2011). "Educar para una Cultura de Paz". *Quaderns de Construcció de Pau*. Barcelona: Escola de Cultura de Pau. <https://novact.org/wp-content/uploads/2012/09/Educar-para-una-cultura-de-paz-por-Vicen%C3%A7-Fisas.pdf>
- Güereca, R., Blásquez, L. I., López, I. (2016). *Guía para la investigación cualitativa: etnografía, estudio de caso e historia de vida*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. <http://bdjc.iaa.unam.mx/items/show/272#lg=1&slide=>
- INEI (2017). "Loreto Compendio Estadístico". Lima: INEI. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1501/libro.pdf
- Llorens, M. (2013). "Por qué no se siente la belleza propia, análisis discursivo". *La belleza propia, Arte, Adolescencia e identidad*. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Ministerio de Educación (2018). *Lenguas originarias de Peru*. Lima: Quad/Graphics Perú S.
- Revoredo, R. (2022), "Report on Structured musical creativity, induced in collectives between 2006 and 2018". Lima: Ryan Revoredo. https://www.academia.edu/69681096/STRUCTURED_MUSICAL_IMPROVISATION_S_IN_COLLECTIVES_DURING_2006_2018
- Shifres, F. (2020). "Giro epistémico en la formación del maestro de música. Por una educación emancipadora". *Tramas latinoamericanas para una educación musical plural* (Compiladores: Silvia Carabetta y Darío Duarte Núñez). La Plata: Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Sinfonía por el Perú (2020). "Informe de Impacto". Lima: Sinfonía por el Perú. <https://sinfoniaporelperu.org/wp-content/uploads/2020/03/Reporte-de-Impacto-EfectoSinfonia.pdf>

⁸ En mi playlist de mi canal de YouTube puedes encontrar grabaciones de varias entrevistas y de los concursos de canto que se realizaron por el aniversario de Caballococha.

- Sinfonía por el Perú (2021). “Informe de Resultados”. Lima: Sinfonía por el Perú.
<https://sinfoniaporelperu.org/wp-content/uploads/2021/03/Informe-de-resultados-Musica-para-la-inclusion-social-2020.pdf>
- Small, Ch. (1999). “El musicar: un ritual en el espacio social”. *TRANS-Transcultural Music Review* 4. Consultado el 30 de enero de 2022.
<https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- Stainova, Y. (2020). “‘Tchaikovsky es nuestro:’ la práctica de la música menor de los barrios de Venezuela”. *Estudios étnicos de América Latina y el Caribe* 15 (3), 270–291.
- Stoll, D. (1985). ¿Pescadores de hombres o fundadores de Imperio? El Instituto Lingüístico de Verano en América Latina. Quito: Ediciones Abya-Yala
- Verhagen, Franka, Panigada, Leonardo y Morales, Ronnie (2016). “El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical”. *Revista Internacional De Educación Musical* 4, 35-46.
- UNESCO (2006), *Hoja de Ruta para la Educación Artística Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI*. Lisboa, 6-9 de marzo.

BODAS DE SANGRE: ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL DISCURSO MUSICAL DEL BALLET DE ANTONIO GADES

BODAS DE SANGRE: SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MUSICAL DISCOURSE OF THE BALLET OF ANTONIO GADES

Lucía Marcos Sánchez

Conservatorio Profesional de Danza José Antonio Ruiz de Albacete

RESUMEN

El presente artículo investiga la dimensión semiótico musical del *ballet* de Antonio Gades, *Bodas de sangre*. Para ello, su creador se basó en la obra homónima de Federico García Lorca, la cual adaptó y adecuó junto con Alfredo Mañas para llevarla a la escena danzada. De todos los elementos que configuran el *ballet*, el espacio sonoro es el que cobra una relevancia vital por ser el soporte sobre el que se apoyan los bailarines para enarbolar sus movimientos y gestos, además establecer un hilo narrativo en la propia obra que lo refuerza y apoya. Este espacio sonoro está configurado por piezas musicales creadas ex profeso para el *ballet*, composiciones musicales preexistentes y sonidos que evocan los presagios y sentimientos de los personajes. Se trata, en definitiva, de determinar la manera en la que estos elementos musicales se relacionan con el discurso narrativo, la danza y los demás componentes escénicos.

Palabras clave: danza española, ballet flamenco, Antonio Gades, Bodas de sangre

ABSTRACT

This article investigates the musical semiotic dimension of Antonio Gades' ballet, *Bodas de sangre*. To do this, its creator was based on the homonymous work by Federico García Lorca, which he adapted and adapted together with Alfredo Mañas to bring it to the dance scene. Of all the elements that make up the ballet, the sound space is the one that gains vital relevance as it is the support on which the dancers rely to display their movements and gestures, in addition to establishing a narrative thread in the work itself that reinforces it and supports. This sound space is configured by musical pieces created expressly for the ballet, pre-existing musical compositions and sounds that evoke the omens and feelings of the characters. Ultimately, it is about

determining the way in which the musical elements are related to the narrative discourse, the dance and the other scenic components.

Keywords: Spanish dance, ballet flamenco, Antonio Gades, Bodas de sangre

INTRODUCCIÓN

El *ballet Bodas de sangre* de Antonio Gades, basado en el texto homónimo de Federico García Lorca, es una obra clave en la historia de la Danza Española y marca un antes y un después en el universo *coreológico* en el que se enmarca el universo del denominado *ballet flamenco*. Pero la obra de Gades no es exclusivamente coreográfica, ya que para comprender esta creación en su totalidad hay que partir del conjunto de todos sus elementos. Este trabajo no podría haber sido el que es, y de hecho no se puede entender, sin el espacio escénico y vestuario de Francisco Nieva, el libreto de Alfredo Mañas, o la composición musical del guitarrista Emilio de Diego.

Porque *Bodas de sangre* es un género escénico. Al igual que una ópera, una zarzuela, una obra de teatro, incluso una película, un *ballet* es una obra multidisciplinar. Esto quiere decir que un *ballet* no está configurado únicamente por el discurso coreográfico, sino que también forman parte del mismo todos los elementos que conformarán la posterior puesta en escena. Así, hablamos de escenografía, iluminación, vestuario, atrezzo, dramaturgia, guion y música. Todos estos elementos interactúan y, si bien se pueden analizar de forma individual, el valor que posee cada uno va determinado por la propia relación que se produce en la puesta en escena de la obra.

Independientemente de ello, que todos los elementos formen parte de un todo no implica que no puedan ser analizados de manera independiente, pero sí habrá que tener presente en todo momento esa red que hará que todos ellos estén en constante conexión. De hecho, este es el fin de este estudio, el analizar el espacio sonoro y la música del *ballet Bodas de sangre*, pero dicho análisis partirá en todo momento de su propia interacción con el resto de elementos que configuran la obra de arte. Porque para analizar una determinada *música aplicada*, en contraposición con la denominada *música absoluta*, es necesario tener en cuenta todo el proceso creativo en el que esta se ha inscrito.

MARCO TEÓRICO

Características de la obra coreográfica de Antonio Gades

La obra coreográfica de Antonio Gades es exigua, pero de una gran calidad artística, ya que tan solo produjo cuatro *ballets* a lo largo de su carrera artística: *Bodas de sangre*, *Carmen*, *Fuenteovejuna* y *Fuego*. Esta última obra está basada en el libreto y partitura de *El amor brujo* de Falla y, las demás también están adaptadas a la escena danzada en base a las obras dramáticas homónimas de García Lorca, Mérimée y Lope de Vega, respectivamente.

Estas cuatro producciones presentan elementos comunes que van íntimamente ligados a los principios morales del creador. Álvarez señala que: “de su maestra Pilar aprendió antes la ética que la estética” (1998, p.338). Entendemos ética en Gades como la búsqueda de lo esencial, huyendo de todo lo superfluo y lo banal que solo lleva al aplauso fácil del espectador. Este concepto lo trasladó a todos los elementos escénicos que configuraban sus obras, sin desdeñar, por supuesto, a la música.

Continuando en esta línea, la obra de Gades se caracteriza por la sobriedad y la austeridad, y es que sus obras se quedan siempre en el esqueleto, despojadas de todo aquello que es accesorio, con el fin de dotarlas de mayor claridad y nitidez (Álvarez, 1998; Fundación Antonio Gades, 2005; Navarro, 2009). Esta realidad se puede ejemplificar a través de tres componentes que forman parte de la puesta en escena: el argumento, el vestuario y la escenografía. Anteriormente, se ha hecho referencia a que Gades toma obras dramáticas para llevar a cabo sus creaciones coreográficas. No obstante, cabe señalar que nunca toma su argumento al completo, ni tampoco cuenta con todos sus personajes, es decir, lleva a cabo adaptaciones de las mismas para ponerlas

en escena, trabajando para ello con escritores, directores de escena o dramaturgos. En el caso de *Bodas de sangre*, esta labor la llevará a cabo Alfredo Mañas (Fundación Antonio Gades, s.f.). Tanto en el vestuario como en la escenografía se hará patente el concepto de sencillez remarcado anteriormente, pero también aparecerá el de polivalencia. En *Carmen*, la obra está concebida como un ensayo general, lo que dará pie a que bailarines principales y cuerpo de baile vayan ataviados con ropa de ensayo, sin darle mayor ostentación a ello. En cuanto a la escenografía, se hace patente el concepto de polivalencia ya que se utilizan baúles, taburetes y espejos que irán configurándose como diferentes espacios: los espejos hacen de sala de ensayo, pero también conforman la cárcel en la que arrestan a Don José; mientras que los taburetes y las sillas hacen de fábrica de tabaco o de dormitorio (Domínguez *et al.*, s.f.). En *Bodas de sangre*, tan solo se observa a nivel escenográfico un telón de fondo en tonos marrones, realizado con retales, que pretende representar “la escena andaluza en la que sucede la historia” (Domínguez *et al.*, 2009, p.24).

Otro componente importante de la obra de Gades es la representación que hay siempre del pueblo, el pueblo como clase social, el pueblo como trabajadores, como pilar fundamental de la sociedad, y que se encuentra sometido al poder de la clase dominante. Navarro (2009) cita a Antonio Gades, quien declara: “Antes se robaba, se robaba la riqueza de los pueblos, pero es que ahora se roba la riqueza de los esclavos, que no la tienen” (p.90). Y es que en este punto, cabe destacar la afinidad que tenía Gades con los ideales comunistas, así como la relación que estableció con el gobierno castrista de Cuba (Fundación Antonio Gades, s.f.). El ejemplo más representativo de ello es *Fuenteovejuna*, una obra coral en la que el pueblo, que se revela frente al comendador, es el protagonista (Domínguez *et al.*, 2010). Por otro lado, en *Bodas de sangre* también aparece una representación del pueblo que acompañará a los protagonistas de la obra. Un pueblo cómplice que acudirá a celebrar la boda y que ayudará al Novio a buscar a los amantes, fugados durante el banquete.

Gades también materializa en su obra el contraste entre lo culto y lo popular, fundamentalmente, a través de la música. Y es que el coreógrafo utilizó músicas populares en sus creaciones en representación de este ente coral. En *Bodas de sangre*, esto se percibe en el momento del banquete de la boda, con *Sombrero, ay mi sombrero*. Álvarez (1998), cita en una entrevista concedida por Gades: “Que aquí en su momento parece un sacrilegio meter a Pepe Blanco con Sombrero, ay mi sombrero, pero era lo que yo veía bailar en los pueblos, cuando había una boda o un bautizo” (p.346). Así, también utilizó una rumba de Felipe Campuzano, contrastando así esta música popular con composiciones originales realizadas ex profeso para la obra coreográfica por el compositor y guitarrista Emilio de Diego (Domínguez *et al.*, 2009; Fundación Antonio Gades, s.f.). El contraste más específico aparece en su última producción, *Fuenteovejuna*, ya que en ella esta dualidad aparece tanto a nivel musical como coreográfico. En el terreno musical, cabe destacar el contraste de las piezas que se introducen de Antón García Abril, Mussorgsky o Sheidt, con las composiciones musicales esencialmente flamencas creadas por Faustino Núñez o las músicas populares pertenecientes al variado folclore español, fundamentalmente, castellano y extremeño (Domínguez *et al.*, 2010). Consecuentemente, en el plano coreográfico aparecen danzas tradicionales como el *Bolero de Orellana*, la *Jota de la flor* o incluso la asturiana *Danza prima*, que se contraponen con un lenguaje flamenco en su vertiente más depurada y estilizada.

BODAS DE SANGRE EN EL CONTEXTO DE LA DANZA ESPAÑOLA

Las nuevas inquietudes artísticas de los años setenta promueven que la danza española escénica y el flamenco den un nuevo salto y se conviertan en lenguaje y vehículo del texto teatral. Nace entonces un nuevo género, la danza-teatro, que vehiculiza la acción dramática a través del lenguaje de la danza española, tomando como argumento una obra dramática o literaria preexistente (Arranz, 2022b). En este panorama enmarcamos a artistas de la talla de José Granero, Antonio Gades, Salvador Távora o Mario Maya. Así, a partir de esta década, la Danza Española, como lenguaje coreográfico, ha ido conformando, sistematizando y concretando su estilo como producto de una continua evolución paralela a la evolución socio-cultural (Hellín, 2016).

Es en este código y en este contexto es donde insertamos la obra de Gades *Bodas de sangre*. En ella, las músicas populares y flamencas se funden con un lenguaje coreográfico esencialmente flamenco, pasado por el filtro de la danza clásica, donde los intérpretes adquieren una categoría más cercana a la de bailarín que a la de bailaror, a través de la estética que otorga la disciplina del *ballet* (Martínez de la Peña, 2002). Además, el lenguaje coreográfico, la música y los demás componentes escénicos se unen para contar una historia que toma como referencia una obra dramática adaptada para un *ballet*. De esta manera, la conjunción entre los elementos que configuran la obra no se da de forma aleatoria, así como tampoco lo es la selección de las coreografías, piezas musicales o escenografía, sino que son fruto del interés que tiene su creador por hacer llegar un mensaje, en este caso, una historia, al espectador.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En primer lugar, hay que tener en cuenta que la bibliografía existente en torno a la obra de Gades, así como de los elementos que configuran la escena coreográfica es escasa y, además, se encuentra recogida, fundamentalmente, en forma de artículos pertenecientes a revistas de investigación relacionadas con el teatro. De esta manera, el foco de estudio se dirige hacia la dramaturgia de la escena teatral, más que a los elementos escénicos, musicales y *coreológicos* en sí mismos. Por otro lado, también hay que apuntar que las investigaciones relacionadas con Gades y *Bodas de sangre* toman como referencia la obra coreográfica filmada por el director Carlos Saura en 1981, donde el cineasta recoge un ensayo general de la pieza coreográfica. Este aspecto no resultará condicionante para esta investigación pues, aunque se centra en la obra creada para la escena por Antonio Gades, las grabaciones que recoge Saura se corresponden con la coreografía completa que se concibe para el formato escénico. De este modo, la versión coreográfica que recoge la cámara de Saura, es la misma que Gades desarrolló para la escena, en 1974. No obstante, cabe mencionar los trabajos principales que hacen referencia al trabajo de Antonio Gades en relación a los distintos elementos escénicos que componen *Bodas de sangre*.

Azcue (2003), en su artículo, *Apuntes sobre la filmación de un mito. Bodas de sangre: del teatro a la danza y de la danza al cine*, tomando como referencia la versión filmica de Carlos Saura, reflexiona sobre la adaptación que el bailarín realizó sobre el texto dramático de García Lorca para que, posteriormente, Saura adecuase la versión dancística a la escena filmica. Azcue ahonda en temas que permanecen de forma implícita en la danza y el espacio sonoro, como es la ausencia de la palabra y su sustitución por expresiones corporales y gestuales, muchas veces apoyadas por elementos de atrezzo; así como la importancia del silencio, la presencia de la pausa reforzada por el mismo, así como la función estructural de la música y en la obra. La autora también insiste en la importancia de la introducción de un tono popular a través de algunas piezas musicales de la obra como por ejemplo, el pasodoble.

Por su parte, Estrades (2018), a través de su artículo *Bodas de sangre en la interdiscursividad entre la comunicación de la obra de Federico García Lorca y el ballet flamenco de Antonio Gades*, pone de manifiesto la correspondencia que se da, a través de la semiótica, entre la obra dramática y la versión coreográfica. Mediante dos disciplinas artísticas diferentes, la danza y el teatro, se manifiestan los temas que Lorca reflejó en el texto dramático utilizando a través de cada código los recursos de los que se dispone. De vital importancia resulta el espacio sonoro constituido por los suspiros, las respiraciones de los personajes, los zapateados y los silencios que, en armonía con las composiciones musicales y la danza, configuran el discurso del ballet. Al igual que Azcue (2003), también establece las diferencias estructurales que aparecen en cada una de las versiones, utilizando Gades en su obra una versión reducida de personajes y de escenas, sobre todo, en el final de la obra.

Vincent (2019), ahonda con mayor exhaustividad desde un punto de vista teatral en la obra de Antonio Gades, tomando referencias de la obra dramática de Lorca para hablar sobre los temas principales que se trasladan del texto a la pieza coreográfica. Vincent habla de la cualidad efímera de la danza y toma referencias para hablar de ello y de su puesta en escena del teórico teatral Jorge Dubatti quien, en sus investigaciones, ahonda en la relación dialéctica entre los actores o, en este caso, bailarines, con los espectadores, sin ningún tipo de intermediación entre ambos.

Independientemente de ello, para hablar de esta obra coreográfica, Vicent toma como referencia la versión cinematográfica de Carlos Saura, habiendo por tanto en esta un elemento intermediario entre el espectador y los bailarines, la cámara. La autora contextualiza la obra de Antonio Gades dentro de la corriente del *ballet flamenco*, pero también establece paralelismos con el *teatro-danza* que tuvo su desarrollo en Alemania durante los años setenta con Pina Baush. Los temas que desarrolla Vincent en relación a las obras de Lorca y Gades son las navajas y los presagios, los caballos, la pasión, la rivalidad, la muerte y la tragedia, considerando la autora estos, fundamentales a la hora de establecer paralelismos entre el discurso narrado y danzado, teniendo en cuenta que hay muchos temas, así como personajes simbólicos, que la obra coreográfica pasa por alto con el fin de simplificar el discurso de la misma.

Para contextualizar a Antonio Gades dentro del lugar que ocupa su figura y obra en la historia del flamenco y de la danza española, son fundamentales las monografías de flamencólogos como Ángel Álvarez Caballero (1998), quien en *El baile flamenco* ofrece, a través de fragmentos de una entrevista a Gades, datos biográficos del autor, así como características del mismo a la hora de llevar a cabo sus procesos creativos. En esta misma línea, José Luis Navarro García (2009) dedica a Gades un capítulo completo en el tercer volumen de su monografía *Historia del baile flamenco* la cual, ofrece datos concretos y detallados tanto de sus obras, donde se enmarca *Bodas de sangre*, como de su recorrido vital.

El lenguaje coreográfico de Antonio Gades, queda recogido en las tesis doctorales de Hellín (2015) y Segarra (2012), así como la monografía de José Luis Navarro, *El ballet flamenco*, ya que proporcionan información sobre la gestación y el desarrollo del *ballet flamenco* o la danza estilizada, lenguaje en el que se inserta *Bodas de sangre*. En este sentido, también la Fundación Antonio Gades desempeña un papel decisivo en la conservación y difusión, tanto de la figura del artista, como de su legado coreográfico. Es por ello que ofrece contenido digital en su página web, y aporta datos históricos importantes sobre su obra, así como fichas técnicas y artísticas de la misma. Además, ha elaborado en forma de guía didáctica digital información sobre cada una de las obras que forman parte del repertorio coreográfico de Gades, y ofrece datos sobre los artistas implicados en ellas en sus orígenes, así como el esquema formal que estas siguen durante su puesta en escena (Domínguez *et al.*, 2009; Domínguez *et al.*, 2010; Domínguez *et al.*, s.f.).

MÉTODO

Un *ballet* se configura como lo que Lasuén (2018) define como *proceso creativo global*, aquel que se constituye como la suma de diferentes procesos creativos individuales de las distintas disciplinas artísticas que interactúan en el cómputo global de la obra. Y para ello es necesario que exista una determinada unidad entre todos los elementos, por tanto, para entender el discurso musical de *Bodas de sangre*, al igual que para analizar el resto de sus elementos, hay que partir no exclusivamente de la música, del vestuario, de la coreografía o la escenografía, sino que se partirá de cada elemento en su individualidad pero atendiendo a su pertenencia a un todo. En definitiva es atender a la esencia de la investigación cualitativa y al paradigma Interpretativo, no se puede analizar la realidad como si en un compartimento estanco se encontrara, la realidad está en constante interacción con el resto de elementos que la rodean. En una obra escénica sucede igual.

De esta manera, para atender a esa especificidad dentro de la globalidad se ha partido de las pautas establecidas por Inés Hellín (2016) en su investigación *La Danza Española y la narrativa escénica*, en la que establece una metodología de análisis de *ballets* narrativos de danza española. En ella, lleva a cabo un estudio de las dimensiones semióticas, coreográficas, iconológicas y escénicas, donde integra metodología puramente coreográfica, que atiende exclusivamente al componente escénico y *coreológico*, junto con teorías semióticas de la escena teatral. Pero la propuesta de Hellín ha sido matizada y ampliada en este estudio para dar cabida al elemento musical, algo que resulta imprescindible por otra parte. De esta manera, se ha incluido una parte en la que se profundiza en la composición musical, pero como no podía ser de otra manera,

relacionándose con la escena, la coreografía y con la propia obra dramática de Lorca, que no deja de ser el germen de todo el proceso creativo de Gades.

Por tanto, para analizar el espacio sonoro y musical de *Bodas de sangre*, se ha partido previamente de un análisis estructural, un análisis coreográfico y dramatúrgico, y finalmente, un análisis semiótico musical. Solo teniendo en cuenta todas estas vertientes se podrá comprender el verdadero peso que posee el discurso musical de la obra.

RESULTADOS

Análisis estructural del ballet Bodas de sangre

El ballet *Bodas de sangre* cuenta la historia de un suceso real acontecido en Níjar, una localidad almeriense. Próximamente va a tener lugar una boda cuya Novia no puede dejar de pensar en su amor pasado, Leonardo. En la ceremonia, entre la multitud de invitados, está presente este, quien se da a la fuga con la Novia durante el festín. La Mujer de Leonardo se da cuenta de que ambos han huido, y la Madre del Novio entrega a su hijo una navaja con el fin de que vaya a la búsqueda de los enamorados fugados. La navaja presagia el fatídico final que tendrá lugar entre el Novio y Leonardo (Domínguez *et al.*, 2009).

En primer lugar, cabe mencionar que, de los catorce personajes que aparecen en el texto dramático de García Lorca, Gades elimina por completo a un total de nueve. Así, tan solo aparecen en el ballet el Novio, la Novia, la Mujer de Leonardo, la Madre del Novio y Leonardo. Consecuentemente, tal y como señala Azcue, “Gades eliminaba un total de tres cuadros: el tercero del Acto I, que representaba la visita del novio y su madre a casa de la novia, y las dos escenas del Acto III, la intervención de la Luna y la Muerte” (2003, p.47).

De esta manera, ballet de Gades se desarrolla a través de seis escenas, que ilustran el suceso anterior. En la primera aparecen el Novio y la Madre. Es la mañana de la boda y la Madre ayuda a su hijo a vestirse para la ocasión. En la siguiente escena se presentan Leonardo y su Mujer. En un primer momento, la Mujer aparece sola meciendo a su bebé al son de una nana mientras que espera a Leonardo para acudir a la boda. En la tercera escena Leonardo se queda solo y, con actitud misteriosa y nostálgica, evoca a alguien. Esa evocación se materializa en el personaje de la Novia, con la que interpreta un paso a dos romántico, fruto de la imaginación de este. La fantasía se desvanece y la Mujer entra con el traje de la Novia, y viste a este personaje en escena cuando ya ha salido Leonardo de esta.

En la siguiente escena tiene ya lugar propiamente la ceremonia de la boda. Entran los invitados junto con los novios en comitiva y bailan celebrando el acontecimiento. Entre el bullicio de la fiesta, Leonardo y la Novia se fugan juntos, pero pronto se dará cuenta la Mujer de Leonardo de que ninguno de los dos se encuentran en la fiesta. La Madre le entrega al Novio, su hijo, una navaja que le incita a salir a la búsqueda del Leonardo y matarlo. En la quinta escena, aparecen los enamorados fugados a caballo, seguidos por el Novio, que ha salido a su búsqueda junto con los hombres invitados a la boda. Cuando finalmente da con ellos, descabalgan y discuten, hasta la siguiente escena, en la que se batan en duelo utilizando como armas las navajas. En esta última escena, solo aparecen en un primer plano Leonardo y el Novio, y en un segundo plano, la Novia, quien se encuentra desconsolada y preocupada ante el posible fatal desenlace. Finalmente, en un trágico final, ambos mueren en presencia de la Novia al clavarse mutuamente las navajas.

Análisis coreográfico y dramatúrgico del ballet Bodas de sangre

En cuanto al lenguaje coreográfico en el que se inserta este ballet, hablamos de un flamenco pasado por el tamiz de la danza clásica, o bien danza estilizada con una fuerte preponderancia del flamenco. En lo relativo a los personajes de la obra, la Madre se presenta en la primera escena del ballet. Aparece caracterizada como una persona mayor y viste de luto riguroso. No solo se aprecia su avanzada edad por su apariencia, sino que todos los movimientos que emplea los realiza de forma pausada y con cierta dificultad. En definitiva, este personaje no se mueve en

ningún momento del ballet de forma ágil. Nunca se muestra del todo erguida y recta, sino que mantiene el pecho siempre hundido y la espalda levemente encorvada. Durante la primera escena, en la que aparece con su hijo, busca apoyo sobre sí misma o sobre el Novio para realizar cualquier tipo de movimiento.

En la primera escena también se presenta el personaje del Novio. Tiene una planta jovial y alegre, y se muestra en todo momento entusiasmado por el acontecimiento que va a tener lugar, su boda. Durante esta escena, se aprecia la relación que se da entre la Madre y su hijo. En la propia acción de vestir al Novio, con todo el lenguaje de pasos que va implícito en ella, ya el espectador observa el cariño entre ambos personajes, así como la relación madre e hijo existente.

Esta primera escena, afectuosa y cariñosa, contrasta con el conflicto existente en la siguiente. En ella se presenta, en primer lugar, al personaje de la Mujer, que mece la cuna al son de la nana con actitud pensativa. Aparece intranquila y esto se hace más patente aun cuando escucha el sonido de las pezuñas del caballo, que se levanta mirando al horizonte. Está esperando a alguien y comienza a bailar por el espacio, pero cuando se da cuenta de que no llega nadie, entonces regresa al lugar donde está la cuna para continuar meciendo al bebé. Al poco tiempo de regresar a la zona de la cuna, aparece por detrás Leonardo, su marido, quien se muestra con actitud hierática e impenetrable, frente a la inquietud que presenta el personaje de la Mujer.

La actitud de ambos en el comienzo de esta escena deja entrever que existe un conflicto entre los personajes. Todo ello, se hace patente a través del lenguaje coreográfico que se desarrolla a continuación. A través de él, se presenta una discusión en forma de reproches, en la que la Mujer busca continuamente a Leonardo y él la aparta. Por otro lado, se utilizan también durante este paso a dos zapateados y remates de pies a modo de reclamo y llamada de atención, sobre todo de la Mujer hacia Leonardo. Cuando ambos zapatean alternándose uno y otro, simulan una conversación que no deja de tener ese componente agresivo de la propia discusión. De esta manera, la gestualidad y la expresión de los personajes no se muestra en ningún momento amable, sino que se presentan enfadados, él con actitud más altiva y ella, desconsolada.

Cabe destacar, sobre todo durante la primera parte del paso a dos, que los movimientos de brazos de Leonardo van desde dentro hacia fuera, mientras que los de la Mujer realizan el recorrido en sentido inverso. Así, se hace aún más patente el carácter despectivo de Leonardo hacia la Mujer, puesto que simula que trata de apartarla de él. Mientras, ella con los movimientos de brazos desde fuera hacia dentro, produce sensación de desasosiego.

De nuevo, el contraste está presente en la tercera escena, que aunque se introduce con Leonardo solo, se desarrolla en forma de paso a dos, junto con la Novia. En este paso a dos; cariñoso, erótico y, a la vez, contenido; se introduce el concepto de amor romántico en la obra de Gades. El comienzo de este, cada uno en un cenital con el espacio lumínico delimitado, conjuntando los movimientos coreográficos en la distancia, simula un amor imposible entre ambos personajes, un querer y no poder. Es por ello que toma forma de fantasía y también, ambos personajes muestran una expresión contenida, sobre todo cuando salen de los cenitales y ya bailan el uno con el otro. En este momento sí entran en contacto físico y, tanto a través de gestos cotidianos como del lenguaje coreográfico, se muestran pasionales. De esta manera, se observa como acercan sus caras y realizan marcajes desplazándose por la escena ambos, muy pegados el uno al otro. También la Novia realiza movimientos de rotación de pelvis a lo largo de esta parte. Todo ello, denota el carácter erótico de la escena.

Después de esta secuencia, pocas veces mantienen una distancia muy cercana entre ambos, aunque la intención del movimiento sí es, en todo momento, de querer acercarse. Es por ello que los movimientos de ambos se dan, sobre todo, desde dentro hacia fuera y que cuando establecen el mínimo contacto físico, se separan rápidamente. De esta manera, vuelven a la sensación de contención, más que al erotismo y a la sensualidad que primaba al principio del paso a dos. Antes de marchar cada uno a su cenital, se besan mientras que cogen la cabeza el uno del otro. Después, se van alejando a través de movimientos como al inicio, que conjuntan en la distancia. De esta manera, mediante las acciones coreográficas se hace patente, de nuevo, la idea de amor imposible que prima en la escena.

Cuando se desvanece el cenital de Leonardo, la Novia se queda visible en la escena. A través de los zapateados de ella, acompañados de sus brazos que tocan su propio cuerpo, se materializa

su sensación de angustia. La Novia no se quiere casar. Esto no solo se afirma a través de su gestualidad y su lenguaje de pasos, sino que cuando la Mujer de Leonardo le da el ramo, lo tira al suelo con actitud despectiva y también con cierto aire de tristeza. Mientras que la Mujer la viste, ella se muestra completamente impasible y permanece con la mirada perdida, casi ajena a este acto. Por otro lado, hay un claro contraste con la primera escena del ballet. El entusiasmo del Novio cuando se viste para la boda no tiene nada que ver con la actitud inmutable y despectiva de la Novia ante este acontecimiento.

La alegría regresa través de la cuarta escena. Ha tenido ya lugar la boda y entran todos los invitados, junto con el Novio, la Novia, la Mujer y la Madre, a festejar este acontecimiento. La actitud alegre de todos los integrantes contrasta con dos personajes. Por un lado, la Novia, quien se muestra reacia a este enlace y lo plasma en forma de tristeza y, por otro lado, la Mujer, quien aparece con actitud desconfiada y observadora durante toda la fiesta.

Gades plasma a través de esta escena estampas características de la celebración de un enlace matrimonial. Uno de ellos es el acción de los invitados de dar la enhorabuena a los recién casados. Así, la tensión entre ambas se fuerza le toca el turno a la Mujer, quien besa reacia a la Novia. Otro instante corresponde a tomar una fotografía para el recuerdo del enlace matrimonial y su celebración. Coreográficamente, todos los invitados caminan hacia atrás y, de repente, la música para en seco y todos ellos se giran con una pose. No hay ninguna acción más, pero el espectador sobreentiende por el propio contexto que Gades ha decidido simular la acción de hacer una fotografía. Otro momento característico es el brindis que realizan todos los invitados con sus vasos de barro, o el pasodoble que bailan a continuación de este en parejas, a modo festivo. Es importante destacar que, en todos esos momentos y a lo largo de toda la escena propiamente, se continúan apreciando las actitudes que antes se han descrito de la Novia y la Mujer de Leonardo.

El brindis se realiza con todos los invitados y el resto de personajes en el centro de la escena. Esta configuración espacial no es en vano, pues es el momento en el que Leonardo entra a la escena y Gades quiere que el espectador perciba tanto la entrada de este personaje, como la reacción de la Novia y la Mujer al verlo. La Novia queda embelesada mirándolo, mientras que su Mujer mira a la Novia, tratando de observar su reacción. Tras el brindis da comienzo el pasodoble en el que todos los invitados bailan emparejados, con carácter alegre y festivo. De nuevo, se aprecia el contraste con relación al lenguaje coreográfico y la disposición espacial. Mientras que todos bailan en parejas, Leonardo se pasea caminando en solitario entre la multitud. Por otro lado, la Madre, que vuelve a aparecer en esta escena, baila el pasodoble con un invitado a un ritmo mucho más pausado que el resto de parejas, de acuerdo a su dramaturgia.

La Novia baila primero con su marido y después con otro invitado. Durante el baile con estas dos parejas, no quita el ojo a Leonardo, que continúa paseándose observador y ajeno al festejo. En un momento determinado, comienza a bailar con Leonardo, y la pasión y amor que ambos sienten el uno por el otro se hace tan patente, que comienzan a acercar sus cabezas. La Mujer se percata de este acto y, furiosa, corre hacia ellos y los aparta con agresividad. Tras este acontecimiento, Leonardo sale decidido de la escena y se marcha. De esta manera, quedan enfrentadas la Mujer y la Novia quienes, a través de su gestualidad de enfado y sus vaivenes de caderas, hacen palpables aún más, si cabe, la tensión entre ambas.

Comienza la rumba y los bailarines adoptan una configuración espacial en forma de piña, agrupados unos con otros. La Novia se sitúa en el centro de la misma y el tono blanco de su traje contrasta con el del resto de invitados, así como su actitud decaída y triste. La Mujer también está en este momento coreográfico y, aunque junto con el resto de invitados también canta y baila, lo hace con gesto agresivo y enfadado. Todos los demás se muestran alegres y ajenos al conflicto. Aunque la Novia está incluida en esta configuración espacial, es la única que realiza movimientos diferentes de brazos con relación al resto de los integrantes. En un momento determinado, le indica al Novio que se encuentra mal y sale de la escena. Es entonces cuando ella huye con Leonardo. De esto se dará cuenta la Mujer, quien avisa a todos los invitados a través de un zapateado en el que gira sobre sí misma, a modo de llamada de atención. Todos ellos se encontraban, en cuclillas, dando palmas y compás al Novio y a la Madre, quienes bailaban en medio de un semicírculo. La atención que prestan todos los invitados a esta llamada

de atención se hace aún más patente porque, de repente, todos se levantan y adoptan un nivel espacial superior. Tras las indicaciones de la Mujer de que ambos han huido juntos, la Madre le entrega la navaja a su hijo, y este marcha a buscar a la Novia y a Leonardo.

El desarrollo de la siguiente escena es interesante puesto que, a través de una única secuencia de pasos, tiene lugar la misma en su totalidad. Esta simula la búsqueda de Leonardo y la Novia por parte del Novio y seis varones invitados a la boda. Así, se realiza repetidamente una secuencia coreográfica que simula el montar a caballo, lo que permite a todos los integrantes de la escena desplazarse en el espacio. A través de estos movimientos, ocurren tres momentos cruciales para completar la narración de la escena. En primer lugar, aparecen huyendo la Novia y Leonardo. A los enamorados, les siguen el Novio y los seis varones. En un momento determinado, paran y se organizan para la búsqueda dividiéndose en grupos. Finalmente, es el Novio quien da con Leonardo y la Novia.

En la última escena del ballet prima el dramatismo, pues se trata del momento en el que confluyen los tres personajes sobre el que se articula el triángulo amoroso, Leonardo, el Novio y la Novia. La discusión que sucede entre los varones se configura en forma de zapateados, remates y giros, mientras que la Novia trata de separarlos y de poner paz. Para ello, utiliza movimientos de brazos de dentro hacia fuera. Mientras, ellos realizan remates de pies en los que mantienen los puños cerrados y tiran de los codos hacia atrás, lo que denota cierto carácter agresivo y amenazador. El culmen trágico del ballet se alcanza cuando tiene lugar la pelea a cámara lenta. En ella, el Novio y Leonardo se muestran violentos. La poca celeridad del movimiento otorga gran tensión a la escena. Las miradas amenazadoras y los cuerpos esquivando las navajas son los protagonistas del trágico final que está por llegar. Aunque la Novia se mantiene en un segundo plano, sus gestos de angustia y preocupación en los que se toca la cabeza o dirige las manos hacia ellos, contribuyen a generar expectación y tensión a la pelea. Cuando ambos mueren al clavarse las navajas, entonces toma de nuevo protagonismo la figura de la Novia, quien se mira las manos con preocupación y muestra su sentimiento de culpabilidad por el trágico final del conflicto.

Análisis semiótico musical de Bodas de sangre

La música cobra una dimensión especial, a nivel simbólico y narrativo en la obra coreográfica. Esta se crea ex profeso para el ballet de Antonio Gades, de forma posterior a la configuración coreológica, (Domínguez *et al.*, 2009; Fundación Antonio Gades, 2005) a excepción del pasodoble *Sombrero, ay mi sombrero*, de Ramón Perelló y Genaro Monreal, que sí está coreografiado sobre la pieza musical preexistente.

La composición musical original corrió a cargo del guitarrista Emilio de Diego, quien trabajó junto a Gades para configurar el espacio sonoro de las escenas de la obra, con un carácter eminentemente flamenco. Hilaron todas ellas para que la obra, en su conjunto, cobrase sentido de unidad (Domínguez *et al.*, 2009). Por otra parte, para el ballet *Bodas de sangre* se han adaptado pasajes de la obra de Lorca a la letra del cante, de manera que en este sentido, el texto de García Lorca va a tener un peso y una relevancia importante. Este cante, es el único elemento explícitamente narrativo que hay en la obra, ya que sus letras hacen continuamente alusión a las distintas escenas y acontecimientos que se suceden durante el *ballet* propiamente.

El mal presagio comienza ya, musicalmente, mientras sube el telón de boca a la misma vez que suena un rasgueo de guitarra por compás de seguiriya. Durante la primera mitad del XIX se conocía este palo flamenco con el nombre de playera, por su «acepción de llanto» (Galán, 2020, p.327). Así, las plañideras eran mujeres contratadas durante los funerales para dicha tarea, llorar al difunto (Núñez, 2011e). Es por tanto, coherente, que Gades comenzase su obra con unos rasgueos de guitarra por este compás, que continúa interpretándose en la actualidad con un fuerte carácter trágico.

Comienza la primera escena del ballet, después de los compases por seguiriya. La melodía de la guitarra cambia completamente el tercio. Suena una variación con gran carácter melancólico, en la que prima la ternura, a excepción de dos momentos, donde la guitarra adquiere un tono más agresivo y violento. Esos pasajes musicales, están protagonizados por la navaja. De esta manera, el carácter trágico no solo se deja ver por la naturaleza del elemento en sí, sino también

por el acompañamiento musical en ambos momentos. Otro sonido importante de esta escena son las pezuñas del paso del caballo, un elemento musical que se repite a lo largo del ballet, a modo de leitmotiv. El caballo, representa la muerte en las obras de García Lorca y así deja constancia el dramaturgo, a través del código verbal y textual. Para su obra coreográfica, Gades representa este momento a través del código musical y, más adelante, coreográfico.

La segunda escena comienza con una nana interpretada por la voz de Pepa Flores, cuya letra hace continuas alusiones al caballo. La letra de la nana toma parte del texto dramático que crea García Lorca. Esta nana, en el *ballet* de Gades, se interpreta en compás de 6/8, tal y como señala Domínguez *et al.* (2009) aunque, según Núñez (2011c), las nanas, que pertenecen al grupo de los cantes populares, se interpretan libres y a palo seco. En este caso concreto, se va a cantar sobre un ritmo binario y hay una variación de guitarra entre estrofas, donde la letra para hasta que finaliza la guitarra. Después, el cante vuelve a comenzar, ya sin acompañamiento musical.

Cabe mencionar que esta melodía de guitarra se corresponde con un momento musical de la escena anterior en el que el Novio está terminando de vestirse, justo antes de sacar por primera vez la navaja. Mientras la Mujer mece en esta escena la cuna, se escuchan de nuevo las pezuñas del paso del caballo en dos sentidos. En un sentido simbólico, presagian el trágico final, así como la tensa discusión que tendrán a continuación Leonardo y la Mujer. En un sentido narrativo, el espectador observa que la Mujer mece la cuna mientras mira al horizonte, buscando por una ventana imaginaria a su marido, a quien espera con actitud intranquila. De esta manera, el sonido de las pezuñas simboliza la llegada de Leonardo a casa. La nana finaliza cuando Leonardo entra a la escena y llega hasta donde se encuentra la Mujer. A continuación, comienza un paso a dos de rencor y celos que se traduce, musicalmente, en una variación de guitarra que adquiere una tonalidad agresiva, durante la cual, se suceden reproches entre los intérpretes.

La tercera escena corresponde al paso a dos entre Leonardo y la Novia. Durante esta pieza, se escuchan motivos musicales de la variación de guitarra que tiene lugar durante la escena anterior, cuando Leonardo queda solo, antes de evocar a la Novia en su fantasía. La melodía del paso a dos es lenta y pesante, permaneciendo con esta sensación durante toda la parte en la que Leonardo y la Novia bailan juntos. La carga dramática de la música se hace patente a través de las escenas casi eróticas que protagonizan la coreografía. En el momento que queda sola la Novia, la melodía de la guitarra se torna más inquieta. Lo relevante de esta escena, es que se escuchan partes musicales que corresponden a la pelea que ha tenido lugar durante la segunda escena, entre Leonardo y su Mujer. De este modo, vemos como la música alude al triángulo amoroso que se da entre los tres personajes, estableciendo así a través de esta un nexo de unión. En el momento final de la escena, donde continúa la Novia sola, salen dos cantaores que cantan a palo seco una letra que se corresponde con la siguiente:

Despierte la novia, despierte,
con el ramo verde del amor florido.
Ruede la ronda que rueda,
y en cada balcón pongan una corona.
Despierte la novia, despierte,
la mañana de la boda

Los cantaores, a modo de coro de tragedia griega, le cantan a la Novia mientras que ella continúa con la sensación de angustia y el sentimiento de contrariedad que le causan el Novio y Leonardo. Esta letra se extrae, también, del texto dramático de Lorca, aunque no en su totalidad. Es relevante el sentido que la letra sobre el despertar de la Novia adquiere en el ballet. Acaba de tener lugar un paso a dos fantaseado por Leonardo, y que se ha materializado a través de una danza interpretada por este y la Novia. Esa fantasía, finaliza con el deseo también de la Novia hacia Leonardo. Así, el cante le anuncia a la Novia la realidad en la que vive, sacándola de la fantasía amorosa que acaba de tener lugar durante el paso a dos propiamente.

La cuarta escena representa la celebración de la boda. Salen todos los invitados, junto con los novios, a la escena en comitiva, a la misma vez que interpretan una alboreá. Según Núñez

(2011a), la alboreá se trata de un palo flamenco que interpretan en sus ceremonias de boda las personas de etnia gitana. De esta manera, Gades, a través de este palo flamenco contextualiza e introduce la parte ya relativa a la boda. Los invitados a la boda llevan distintos instrumentos de percusión, como panderos, cañas o botellas de anís. Esta alboreá se interpreta en un compás ternario, con cierto aire de jota, lo que por otro lado, representa el carácter eminentemente popular de los personajes que interpretan la obra.

Una vez finaliza la alboreá, se introduce el pasodoble de Perelló y Monreal, interpretado por Pepe Blanco. La elección de este estilo musical para representar la celebración de la boda, introduce al espectador, de nuevo, en un ambiente festivo. Se trata de un tipo de música de carácter popular en compás binario que, según Núñez (2011f), se interpreta con un cantaor acompañado de un conjunto orquestal. Para Gades, la elección de un pasodoble en este momento de su obra no es en vano, y es que, según Álvarez (1998), en palabras del propio Gades «era lo que yo veía bailar en los pueblos, cuando había una boda o un bautizo, se bailaba *Sombrero, ay mi sombrero*» (p.347).

Acaba el pasodoble y da comienzo una rumba compuesta por Felipe Campuzano. La rumba es un palo flamenco a ritmo binario que se integra en los cantos de ida y vuelta (Núñez, 2011d). Esta rumba, toma la letra del texto de García Lorca. El carácter musical eminentemente festivo de la rumba va a contrastar con la actitud que presentan durante toda esta escena la Mujer y la Novia. La Mujer se muestra con rabia y rencor, ya que es consciente de la relación amorosa entre su marido y la Novia. Por otra parte, la Novia se presenta entristecida por la dualidad de sentimientos que les hacen vivir el Marido, y su amante, Leonardo.

En esta escena, en el momento en el que la Mujer se percata de que su marido ha huido con la Novia, se detiene la música y, bajo el silencio, indica a los invitados el acontecimiento que acaba de tener lugar. Mientras ella está apenada y rabiosa, suena la misma melodía de guitarra que acompañaba el momento de la escena anterior en el que la Mujer vestía a la Novia. De nuevo, la música actúa como nexo de unión de dos situaciones entre personajes que presentan un conflicto. En este mismo momento, también suenan las pezuñas del paso del caballo en un sentido literal y figurado. En el sentido literal, el Novio marcha a la búsqueda de Leonardo y la Novia, mientras que en un sentido figurado, de nuevo, se presagia el trágico final. La última parte de la escena transcurre en silencio. Todos los intérpretes se despliegan por el escenario y solo se escucha el chasquido de sus dedos, que producen una sensación de desconcierto e incertidumbre. Es el primer momento de la obra en el que los invitados a la boda son conscientes de que hay un problema entre los protagonistas, y esto queda patente a través del espacio sonoro que ellos mismos generan.

Durante la quinta escena, el silencio toma un lugar protagonista. De esta manera, no hay música, y tan solo se escucha el deslizamiento de los zapatos de los bailarines por el suelo. Se puede decir que este sonido se convierte en la base rítmica sobre la que, a la misma vez, se articula el propio movimiento de los intérpretes. Recordemos que esta escena corresponde al momento en el que los invitados varones a la boda, junto con el Novio, buscan a la Novia y a Leonardo, que se han fugado durante la celebración que tenía lugar en la escena anterior.

La última escena comienza en el momento en el que inicia la pista musical. Durante la primera parte, el Novio ha dado con los amantes fugados, y se produce una discusión entre este y Leonardo. En esta discusión, se escuchan de nuevo motivos musicales de la segunda escena, correspondientes a la pelea entre Leonardo y su mujer. Una vez finaliza la discusión comienza, sin música alguna, una pelea a cámara lenta entre el Novio y Leonardo. Es relevante el uso del silencio para esta escena tan dramática. Una vez que durante la pelea se clavan ambos los puñales, comienzan a sonar a ritmo de bulerías unas palmas y unos jaleos, a modo de fin de fiesta. En el flamenco, la bulería es un palo eminentemente festivo que hace «referencia al carácter de juego» (Galán, 2020, p.300). Estas se utilizan para rematar palos flamencos como las alegrías o la soleá, así como para finalizar las actuaciones de los tablaos, a modo de fin de fiesta (Galán, 2020; Núñez, 2011b).

El espectador observa una escena eminentemente trágica, en la que el dramatismo se enfatiza aún más gracias a los contrastes musicales que suceden durante la misma. La tensión se produce a través del silencio y, tras este, a través de la velocidad que otorgan las palmas y los jaleos por

bulerías. Una escena fatal donde los intérpretes, paradójicamente, mueren por bulerías. Un símil entre un fin de fiesta flamenco y el final de la vida.

CONCLUSIONES

El ballet *Bodas de sangre* de Antonio Gades abrió, indiscutiblemente, un nuevo camino en el ámbito de la creación para las posteriores producciones del coreógrafo, ya que todas ellas continuaron en la línea de adaptar a la escena coreográfica obras narrativas preexistentes. En el caso particular de *Bodas de sangre*, Gades y Mañas no reprodujeron de forma exacta la obra de García Lorca, sino que la tomaron como inspiración a la hora de llevar a cabo el trabajo de adaptación del guion. Así, el *ballet* no reproduce todas las escenas de la obra dramática ni tampoco todos los personajes que intervienen en ella. Se puede afirmar que Gades y Mañas llevaron a cabo la adaptación de la obra de García Lorca, así como una simplificación de la misma, con el fin de acotar al espectador el trabajo de comprensión y entendimiento del ballet.

Por otra parte, se puede corroborar que, aunque hay escenas del texto dramático que se omiten por completo, las que sí se toman como inspiración para llevar a la obra coreográfica no pueden reproducirse de forma fiel en su totalidad. Esto es debido, fundamentalmente, a la reducción de personajes que hacen Gades y Mañas para el ballet. Independientemente de ello, Gades desarrolla a través de elementos musicales pasajes evidentes de la obra de García Lorca. Estos elementos musicales van a ser fundamentales para establecer un hilo comunicativo con el espectador dada la inexistencia de la palabra, salvo en las letras cantadas, a lo largo de todo el *ballet*.

Ejemplificando lo anterior, el caballo, que se presenta como símbolo trágico en la obra de Lorca, aparece representado en la obra de Gades a través de elementos musicales. De esta manera, en el *ballet* se hace patente en forma de letra cantada, a través de la nana de la segunda escena o, también, cada vez que suenan unas herraduras chocando contra el suelo simulando el galope del animal, coincidiendo con momentos trágicos o tensos del ballet.

También es importante destacar el uso del silencio. Este configura parte del espacio sonoro y se utiliza, fundamentalmente, en momentos donde la tensión argumental es máxima, como la búsqueda en el bosque de Leonardo y la Novia, o la pelea de la escena final. Esta última escena da pie a introducir otro tema presente en el *ballet*, los contrastes. Su inicio se da en el más absoluto silencio, para finalizar, a modo de fin de fiesta, a ritmo de bulerías y con la introducción de unos jaleos. Esto quiere decir que el carácter musical no se corresponde con el lenguaje de pasos ni tampoco con la dramaturgia de la escena, eminentemente trágica. Por otra parte, estos contrastes se hacen patentes en las propias composiciones musicales, las originales de Emilio de Diego con un carácter más sobrio y elegante, frente a las piezas musicales preexistentes o ritmos flamencos, como el pasodoble o la alboreá, que tienen un carácter más popular.

En definitiva, la danza en sí no es el único vehículo que permite al espectador comprender un *ballet* como obra escénica, sino que el espacio sonoro, junto con los demás elementos escénicos, se valen para transmitir un mensaje coherente al receptor. Así, se debe comprender un *ballet* como un todo, cuyos elementos contribuyen a dotar de significado a la representación escénica y de coherencia al argumento y al mensaje que pretende transmitir al espectador. Todo ello fue concebido por Gades bajo el prisma de la sencillez y la ausencia de todo lo accesorio y lo redundante. Una obra metódica y cuidadosamente sencilla, cuya estudiada sencillez, que para nada es simple, la convierte en compleja. Una compleja sencillez que sitúa la obra de Gades como una de las coreografías más exquisitas y atemporales de la danza española.

REFERENCIAS

- Álvarez, A. (1998). *El baile flamenco*. Alianza Editorial.
- Azcue, V. (2003). Apuntes sobre la filmación de un mito. “*Bodas de sangre*”: del teatro a la danza y de la danza al cine. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética Audiovisual*, 1, 45-56. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/19193/LT_01_%282003%29_04.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Barrios, M. J. (2014). *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. [Tesis de doctorado, Universidad de Málaga] Repositorio Internacional de la Universidad de Málaga.
- CREART: Ministerio de Cultura de Cuba. (25 de abril de 2021). *Bodas de sangre (coreografía: Antonio Gades)*. *Compañía Antonio Gades* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bSfXVS0Todc>
- Bodas de sangre. Guía didáctica*. Domínguez, I. y otros. (2009). https://antoniogades.com/images/guias_didacticas/Guia_didactica_BODAS_DE_SANGRE_Fundacion-Antonio-Gades.pdf
- Fundación Antonio Gades. (2005). *Antonio Gades*. Fundación Autor.
- Fundación Antonio Gades. (s.f.). *Antonio Gades*. <https://antoniogades.com/antonio-gades>
- Galán, C. (2020). *Improvisación en el flamenco. Tratado teórico-práctico*. Enclave creativa.
- Hellín, I. (2015). *De la obra literaria a la escena en la danza española. El Sombrero de Tres Picos y Medea*. [Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos]. Repositorio Institucional de la Universidad Rey Juan Carlos.
- Hellín, I. (2016). *La danza española y la narrativa escénica*. Asociación de Directores de Escena.
- Lasuén, S. (2018). *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Investigación y Publicación.
- Martínez de la Peña, T. (1967). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Aguilar.
- Navarro, J. L. (2003). *El Ballet Flamenco*. Consejería de Cultura. Centro Andaluz de Flamenco.
- Navarro, J. L. (2009). *Historia del baile flamenco. Volumen III*. Signatura.
- Núñez, F. (2011a). *Alboreá*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/26>
- Núñez, F. (2011b). *Bulería*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/1>
- Núñez, F. (2011c). *Nana*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/298>
- Núñez, F. (2011d). *Rumba*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/300>
- Núñez, F. (2011e). *Seguiriya*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/314>
- Núñez, F. (2011f). *Terminología. Pasodoble*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/2160>
- Segarra, M. D. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la Universidad Complutense de Madrid.
- Vincent, N. (2019) ¿Cómo será la muerte, ese cesar del sentir? (En torno a *Bodas de sangre* de Antonio Gades). *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 10(15), 80-102. <https://doi.org/10.25009/i>

INTERÉS CREATIVO EN LA INFANCIA Y SU IMPACTO EN LA IDENTIDAD MUSICAL EN LA EDAD ADULTA: METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS CRÍTICAS DESDE LA MIRADA INTROSPECTIVA DEL INVESTIGADOR

CREATIVE INTEREST IN CHILDHOOD AND ITS IMPACT ON MUSICAL IDENTITY IN ADULTHOOD: METH-ODOLOGIES AND CRITICAL PERSPECTIVES FROM THE RESEARCHER'S INTROSPECTIVE LENS

Óscar Caravaca González

<https://orcid.org/0009-0000-2366-8917>

Arts College, Nanjing University of Aeronautics and Astronautics.

RESUMEN

Este artículo examina el impacto de las experiencias creativas durante la niñez y la adolescencia en la configuración de la identidad musical en la adultez. A través de un enfoque introspectivo y una reflexión crítica, el autor desarrolla dos ejes fundamentales que han marcado su trayectoria artística, organizados en las secciones tituladas: *El rol de la narrativa y el sentido de plausibilidad en mi crecimiento como intérprete* y *Un modelo de análisis para la práctica musical*.

En este marco, se describe un modelo de análisis que surge como consecuencia directa de las reflexiones generadas durante la infancia y la adolescencia, encaminadas a responder a las necesidades específicas del autor en su proceso de desarrollo artístico. Este modelo presenta metodologías y herramientas diseñadas para enriquecer el espacio creativo del intérprete, promoviendo una exploración más profunda del significado expresivo en la música. Asimismo, el autor analiza cómo sus experiencias personales han desempeñado un papel crucial en la formulación de estas metodologías, evidenciando la conexión entre sus vivencias y el desarrollo de estrategias analíticas aplicadas a la práctica musical.

A modo de conclusión, se subraya la importancia de una enseñanza artística que se distancie de enfoques jerárquicos, abogando por un modelo educativo fundamentado en el pensamiento crítico. Un enfoque que fomente la flexibilidad y promueva una comprensión holística de la práctica interpretativa, desafiando los paradigmas tradicionales y alentando la creatividad individual.

Palabras clave: Análisis Expresivo, Identidad Interpretativa, Narratividad, Cuestionar Tradiciones

ABSTRACT

This article examines the impact of creative experiences during childhood and adolescence on the formation of musical identity in adulthood. Through an introspective approach and critical reflection, the author develops two fundamental axes that have shaped their artistic trajectory, organized into the sections titled: *The Role of Narrative and the Sense of Plausibility in My Growth as a Performer* and *A Model for the Analysis of Musical Practice*.

Within this framework, the article describes an analytical model that emerges as a direct consequence of reflections generated during childhood and adolescence, aimed at addressing the author's specific needs in their artistic development process. This model introduces methodologies and tools designed to enrich the performer's creative space, fostering a deeper exploration of expressive meaning in music. Furthermore, the author examines how personal experiences have played a pivotal role in shaping these methodologies, highlighting the connection between lived experiences and the development of analytical strategies applied to musical practice.

In conclusion, the article underscores the importance of an artistic education that moves away from hierarchical approaches, advocating for an educational model rooted in critical thinking. Such an approach promotes flexibility and encourages a holistic understanding of interpretative practice, challenging traditional paradigms and nurturing individual creativity.

Keywords: Expressive Analysis, Interpretative Identity, Narrativity, Questioning Traditions

INTRODUCCIÓN

Desde mis inicios como intérprete e investigador, he sido marcado profundamente por una constante: la forja de narrativas personales como herramienta fundamental para explorar y compartir el potencial expresivo de la música en mis interpretaciones. Este enfoque, lejos de ser simplemente un complemento en mi desarrollo artístico, ha evolucionado para convertirse en el eje central de mis inquietudes como investigador. En particular, al adentrarme en las complejidades metodológicas de mi tesis doctoral¹, redescubrí que su naturaleza tenía raíces en las experiencias de mi niñez, donde la combinación de crear historias imaginativas a través de la música se convertía en mi principal fuente de creatividad. Específicamente, mi tesis, titulada *Wanderings Beyond Schubert: Unveiling the Performer's Narrative Voice*, evoca una búsqueda constante no solo en referencia a las narrativas inspiradas en el arquetipo del vagabundo errante frecuente en las obras de Schubert, sino también como reflejo de mi propio viaje hacia el autodescubrimiento.

El presente documento se estructura en dos secciones principales. La primera, *El rol del impulso narrativo y el sentido de plausibilidad en mi crecimiento como intérprete*, examina cómo la narratividad ha sido un elemento intrínseco en mi práctica musical desde una edad temprana, así como la influencia determinante del sentido de autoridad del mentor en la búsqueda de mi rol como intérprete. Desde una perspectiva introspectiva, esta sección examina la noción de autoridad en el rol del maestro, la cual, en ocasiones, puede constituir un obstáculo para la expresión personal y el libre intercambio de ideas en el aula. En particular, mi experiencia estuvo marcada por un enfoque centrado en la estricta fidelidad a las "intenciones" del compositor, lo que promovía un respeto casi reverencial hacia la obra original y una rigurosa adherencia a las indicaciones explícitas en la partitura. No obstante, este paradigma con frecuencia desatendía la subjetividad inherente a la interpretación, así como su capacidad para ir más allá de lo estrictamente escrito, limitando así el potencial creativo del intérprete. Cuestionar estas premisas me ha permitido acceder a una comprensión más amplia y diversa, orientada hacia una valoración más inclusiva y heterogénea de mis manifestaciones artísticas. Asimismo, se explora

¹ Caravaca, O. (2023). *Wanderings beyond Schubert: Unveiling the performer's narrative voice* (Doctoral dissertation). Royal Academy of Music, London.

el concepto de plausibilidad, analizando cómo este ha evolucionado desde una visión más rígida, centrada exclusivamente en la fidelidad al texto, hasta una perspectiva contemporánea que valora la interacción entre el contexto histórico, la intención del intérprete y la recepción del público.

La segunda sección, titulada *Análisis expresivo en la práctica musical: un modelo para intérpretes y educadores*, presenta una serie de herramientas que forman parte de un modelo analítico diseñado para enriquecer la dimensión expresiva de la obra. Esta sección tiene como objetivo proporcionar recursos que permitan a intérpretes y educadores profundizar en sus interpretaciones, dotándolas de un carácter más personal y reflexivo, en simpatía con sus propias perspectivas interpretativas.

Compartir mis experiencias tiene un doble propósito. Por un lado, se orienta a explorar la implementación de prácticas artísticas en el análisis del significado expresivo de la música. Por otro lado, busca motivar a los profesionales a reflexionar sobre el sentido de autoridad en su quehacer pedagógico. Para ello, invito a educadores e intérpretes a reflexionar sobre las estrategias y planteamientos expuestos en este trabajo, y a adaptarlas según sus propias necesidades, de modo que resulten pertinentes y efectivas en su práctica profesional.

EL ROL DEL IMPULSO NARRATIVO Y EL SENTIDO DE PLAUSIBILIDAD EN MI CRECIMIENTO COMO INTÉRPRETE

Una mirada introspectiva

Entre los nueve y doce años, experimenté un interés creciente en la aplicación intuitiva de estrategias narrativas en mi práctica instrumental. Recuerdo vívidamente este periodo, marcado por la elaboración de historias para inspirar mi interpretación de obras como *Reflets dans l'eau* de Claude Debussy. En esta obra, mi enfoque se basaba en crear efectos sonoros que incluían desde simular el movimiento de las aguas hasta capturar el sonido de la vida marina. Un enfoque similar también guió mi interpretación de *El Pelele* de Enrique Granados. Aquí, imaginaba una escena circense con acróbatas y contorsionistas, creando una experiencia narrativa y musicalmente intersubjetiva; explorando la música como ese entorno virtual en el que uno se siente reconocido y desarrolla una relación interpersonal con ella.² Por otro lado, este proceso me llevó a la necesidad de detallar en la partitura anotaciones que iban más allá de las indicadas por el compositor, como palabras clave y metáforas asociadas con mi imaginario, tanto para pasajes específicos como para dividir la obra en secciones temáticas más amplias. A menudo, me motivaba a explorar cómo la obra podría dividirse en diferentes escenas, como si fueran los capítulos que conforman un relato, y cómo uno tras otro se entrelazan para dar sentido al argumento.

En lo que respecta a cómo mis profesores percibían mi enfoque hacia tal inquietud, debo decir que me encontré con dos tipos de educadores, ambos ejerciendo una gran influencia y simultáneamente generando cierto grado de fricción en la evolución de mi aprendizaje. Por un lado, estaba mi primer mentor, quien me alentó a potenciar este enfoque para la narración en la música. Una preocupación constante de él era mantenerse leal a mi mundo imaginativo y encontrar soluciones pedagógicas que pudieran realzar mi pensamiento crítico. Como ejemplo, siempre recordaré la manera en que sugería que explorara sobre las asociaciones entre la notación y la orquestación. Se me animó a descubrir similitudes entre las cualidades orquestales y las capas polifónicas resultantes, y a considerar cómo la sonoridad de diferentes instrumentos podría influir en elaborar nuevas modalidades de ataque³ en la búsqueda de nuevos métodos de escucha. Ese período me brindó la oportunidad de mostrar mi propio espacio creativo, en el que podía expresarme plenamente. No obstante, al proseguir con mis estudios de manera profesional

² Para una contextualización más completa del tipo de intersubjetividad al que hago referencia, ver Fisk, C. (2012). Chopin's "Duets"—and Mine. *19th-Century Music*, 32 (3), p. 182.

³ En este contexto, "modalidades de ataque" se refiere a una amplia variedad de recursos que abarcan desde tocar las teclas con diferentes niveles de fuerza y velocidad, hasta utilizar variaciones en el ángulo y la posición de los dedos sobre éstas.

en la edad adulta, me topé con otros perfiles de docentes que, quizás por el temor de considerar que ciertas decisiones no eran fieles a las ideas del compositor, cuestionaban la legitimidad de otorgar autoridad al intérprete para impartir esta perspectiva tan amplia y creativa, especialmente al fomentar un ideal de interpretación más dogmático. Este enfoque prescriptivo me incitó a profundizar en sus fundamentos y a plantear interrogantes al respecto.

En consonancia con lo anterior, durante mi adolescencia comencé a cuestionar de manera más profunda la lógica que algunos de mis profesores seguían rigurosamente. Este proceso despertó en mí un interés por comprender no solo el *qué* y el *cómo* de la interpretación, sino también el *porqué* que subyace a las diversas prácticas interpretativas. Recuerdo especialmente el día anterior a mi audición en la Royal Academy of Music de Londres. En busca de evaluación crítica, interpreté el *Klavierstücke N.º 1, D. 946* de Schubert para un profesor de renombre. En mi interpretación, consideraba que el carácter apasionado del tema principal se veía influenciado significativamente por las texturas en tresillos de la mano izquierda y así como los ritmos punteados de la mano derecha, proporcionando a la obra un enfoque expresivo muy enérgico y exaltador. No obstante, el profesor consideró que mi enfoque era incorrecto, instándome a adoptar una perspectiva completamente distinta, caracterizada por un tono más introspectivo y reflexivo, sin recurrir a una exhibición de intensidad emocional tan exaltada. Argumentaba que una búsqueda *Schubertiana* requería redescubrirse bajo esta nueva luz, hacia un equilibrio más sutil, donde la expresividad emergiera de la simplicidad y la contención.

Esto me llevó a cuestionar la idoneidad de mis propias ideas. ¿Eran realmente inapropiadas? El rechazo a mi interpretación personal me sumió en una profunda desorientación y una sensación de desconexión con la música, despertando en mí una inquietud por entender qué se considera *apropiado* o *inapropiado* en el ámbito de las decisiones interpretativas. Sin embargo, lejos de desalentarme, esta experiencia avivó mi deseo de profundizar en el entendimiento de explorar los vastos y a menudo subjetivos territorios del arte interpretativo.

A partir de estas experiencias personales, se pone de manifiesto la compleja dinámica que se establece entre la autoridad del compositor, la libertad interpretativa del intérprete y el peso significativo de ciertas tradiciones. Dentro de este entramado, podemos resaltar principalmente dos enfoques respecto al rol que un intérprete contemporáneo comúnmente asume al abordar obras del repertorio canónico. Por un lado, existe un consenso ampliamente difundido que sostiene la creencia de que el intérprete debe transmitir fielmente las ideas originales del compositor a través de su interpretación. A modo de ejemplo, este enfoque es ejemplificado por David Montgomery, reconocido académico especializado en la obra de Schubert. En su trabajo, Montgomery (2003) proporciona una amplia documentación histórica que permite a intérpretes e investigadores sumergirse en el contexto de la época, abarcando diversos aspectos relacionados con la interpretación de las obras de Schubert. Sin embargo, Montgomery defiende que ciertas decisiones interpretativas, como la adición de ornamentaciones o arpeggios no explícitos en la partitura, no pueden considerarse apropiadas dentro del marco de la música de Schubert (Montgomery, 2003, p. 189).

Por otro lado, la perspectiva interpretativa de Malcolm Bilson, otra voz experimentada en la interpretación de la música de Schubert, se alinea más con la idea de que las grandes obras maestras del pasado no deben ser tratadas como piezas de museo inertes, sino como obras de arte vivas y apasionadas, una visión que queda reflejada en la “primera regla de cada tratado de la época” (Bilson 1997, p. 716). Bilson argumenta contra la noción de que las obras están adscritas a una escritura *platónica* fija, abogando en su lugar por una interpretación que reconozca y celebre la variabilidad y riqueza de los recursos expresivos históricos.

Este enfoque se alinea con el *paradigma de reproducción* de Nicholas Cook (2013), quien sostiene que la interpretación musical debe ir más allá de la simple reproducción literal del texto. Según Cook, debe ser vista como un proceso dinámico de recreación que integra diversas influencias, como las tradiciones interpretativas, las expectativas del público y la visión subjetiva del intérprete, quien debe involucrar estos elementos de manera activa, lo que da lugar a una experiencia performativa única.

Sin embargo, dicha perspectiva también abre un debate amplio y en ocasiones controvertido sobre lo que constituye el sentido de belleza estética dentro del ámbito de las prácticas históricas.

Cuestiones como el uso deliberado de arpeggios no escritos, la asincronización entre las manos⁴, o la preferencia por instrumentos históricos como más adecuados para cierto repertorio, son temas candentes que continúan generando discusión sobre la continuidad de ciertas tradiciones y sobre lo que constituye la autenticidad y belleza en el quehacer del artista.

Este enfoque resuena con mi visión personal, la cual encuentra inspiración en las palabras de Mendelssohn al considerar las sinergias entre las prácticas contemporáneas e históricas y entenderlas:

No como un conjunto de artefactos históricos que debían preservarse minuciosamente en su estado original, sino como un repositorio de arte vivo que cada generación podía, de hecho, reinterpretar en su propio estilo lingüístico (Mendelssohn, citado en Haynes, 2007, p. 27).

En este escenario, es obvio que la fuerte adhesión a ciertas creencias puede hacer difusa la línea de lo plausible. Por ende, cada músico se aferra a las suyas propias, y la reflexión del maestro al transmitir un contexto histórico, analizarlo y ayudar al alumno a comprender por qué interpretamos nuestras perspectivas de la forma en que lo hacemos, se convierte en un valor fundamental en el crecimiento artístico y la comprensión en el quehacer del alumno.

Considero que mirar al pasado ha sido un ejercicio vital para comprender las dinámicas que han moldeado la práctica interpretativa contemporánea. Al examinar el papel del intérprete durante la segunda mitad del siglo XIX, Mine Doğantan-Dack (2012, pp. 7–30) identifica dos corrientes prominentes entre los intérpretes de la época. Por un lado, una perspectiva que subraya la responsabilidad primordial del intérprete de adherirse fielmente al texto impreso. Por otro, una visión que enfatiza la dedicación del intérprete a su propia identidad artística y al acto de recomposición, postura defendida por Franz Liszt, quien afirmaba: “El intérprete no es un albañil que, cincel en mano, talla la piedra fiel y concienzudamente según el diseño de un arquitecto... Él crea como el compositor mismo creó” (Liszt, citado en Doğantan-Dack, 2012, p. 8).

En esta línea, Doğantan-Dack destaca la figura del compositor-intérprete en el siglo XIX y su labor en la recomposición de las obras que interpreta, señalando que este se mostró “cada vez más preocupado por explorar otros medios, incluyendo imágenes, metáforas e incluso ilustraciones gráficas, para explicar al aspirante a intérprete cómo concebir la dinámica de la frase musical” (Doğantan-Dack, 2012, p. 27).

Desde mi experiencia, asumir la legitimidad de posicionarme dentro del rol decimonónico del intérprete como coautor —explorando las posibilidades de la obra más allá de una estricta fidelidad textual— me ha otorgado una libertad intelectual invaluable. Esta perspectiva, aunque puede generar controversia entre quienes sostienen una visión más rígida, se fundamenta en un diálogo con prácticas históricas que, en muchos contextos, han sido obviadas o relegadas al olvido. En este contexto, considero especialmente relevante la incorporación de elementos como preludios e interludios, los cuales pueden desempeñar un papel significativo en la construcción narrativa y las conexiones entre las diferentes secciones de una obra. Esta labor se contempla como una de las herramientas clave en mi modelo de análisis, en el cual el intérprete-analista puede identificar pasajes específicos donde sea pertinente reimaginar la expresividad desde nuevas perspectivas, permitiendo así ampliar significativamente el carácter de un pasaje y explorar texturas que potencien su impacto emocional.

⁴ En este contexto, el término “asincronización,” se emplea para describir la práctica en la que las manos no tocan las notas o acordes de manera simultánea entre sí.

UN MODELO DE ANÁLISIS PARA LA PRÁCTICA MUSICAL

Esta sección tiene como objetivo presentar las herramientas que sustentan un modelo de análisis narrativo, desarrollado a partir de mi experiencia como intérprete e investigador, destinado a facilitar interpretaciones más enriquecedoras y expresivas. Para ello, a modo introductorio, reflexionaré sobre nociones clave como el significado expresivo, la narratividad y su relación con la música, estableciendo un contexto que sirva como preámbulo a las herramientas y principios del modelo propuesto.

En esta línea, destacan las aportaciones de Alfred Brendel, quien ofrece una perspectiva enriquecedora sobre la práctica interpretativa y su dimensión narrativa. Sus escritos son particularmente inspiradores en cuanto a la incorporación de títulos y metáforas imaginativas en la partitura, como se refleja en su propuesta de añadir títulos imaginativos a cada una de las 33 Variaciones de Beethoven sobre un vals de Anton Diabelli, Op. 120, comúnmente conocidas como las *Variaciones Diabelli*. En esta obra, dicha intencionalidad, según afirma Brendel, tiene el propósito de evocar recuerdos psicológicos en el discurso interpretativo:

Donde... los compositores no están dispuestos a operar con imágenes extra-musicales, el intérprete puede encontrar útil desarrollar una aguda conciencia verbal del contraste, el carácter y la atmósfera para ayudar a su memoria psicológica (Brendel, 2001, p. 124).⁵⁶

Al adentrarnos en el análisis del significado expresivo de una obra, es posible encontrarnos con la necesidad de comprender tanto parámetros intrínsecos como extrínsecos, considerando la relación causa-efecto entre los elementos formales y contextuales que influyen en la interpretación de ésta.⁷ Ya sea derivado de la estructura intrínseca de la obra, es decir, aquellos componentes originados por la composición en sí misma, o bien influenciada por factores extrínsecos como el contexto histórico, cultural o las experiencias individuales de los oyentes, donde las tensiones que se originan pueden tener el potencial de conducir al intérprete a profundizar en la experiencia interpretativa y su significado subyacente.⁸ Estas interacciones, donde varios componentes cooperan, se enfrentan o se entrelazan, también pueden proporcionar un marco dramático dinámico y coherente que informe la narrativa personal del intérprete, entendiendo en este contexto la naturaleza de la narratividad en la música, tal como señala Byron Almén, como “esencialmente un acto de transvaluación” (2008, p. 51). Además, mediante el análisis de dispositivos retóricos o las llamadas *Unidades Semióticas Temporales* (UST), también es posible identificar ciertos patrones de movimiento incorporados desde la notación o su proyección sonora, atribuyendo asociaciones específicas con la expresividad humana para evocar un afecto particular en la música.⁹

Esta apreciación se esclarece al reconocer la capacidad de la música para evocar una amplia gama de emociones, basadas en los complejos mecanismos que intervienen en la interacción

⁵ Traducción propia. Todas las traducciones del inglés son de mi autoría, a menos que se indique lo contrario.

⁶ La práctica de otorgar títulos evocadores a obras como los 24 Preludios de Chopin, Op. 28, constituía una estrategia común entre pianistas destacados de los siglos XIX y XX, incluyendo a figuras como Hans von Bülow o Alfred Cortot. Ver Betsy Schwarm, “Chopin Preludes, Op. 28”, Encyclopedia Britannica, última modificación el 27 de diciembre de 2016, <https://www.britannica.com/topic/Chopin-Preludes-Op-28>.

⁷ Para una mayor contextualización sobre la noción “intrínseco” y “extrínseco”, ver Sloboda, J. y Juslin, P. (2011), *Music and Emotion*, editado por Juslin y Sloboda, pp. 453–462.

⁸ Para una contextualización más detallada respecto a la producción y el reconocimiento de emociones en específicos contextos culturales, ver Klaus R. Scherer, Elizabeth Clark-Polner y Marcello Mortillaro, *In the eye of the beholder? Universality and cultural specificity in the expression and perception of emotion*. International Journal of Psychology, 46(6), pp. 401-435. <https://doi.org/10.1080/00207594.2011.626049>.

⁹ Las *Unidades Semióticas Temporales* (UST) son secuencias dentro de una obra musical que, a través de su ritmo, dinámica o estructura, transmiten significados emocionales específicos, asociando los movimientos musicales con expresiones humanas. Ver López-Cano, R. (2020). *Unidades Semióticas Temporales y su Aplicación en el Análisis Musical*, disponible en: <https://sonuslitterarum.mx/unidades-semioticas-temporales-ust-guia-basica/>.

entre el mensaje sonoro y los procesos cognitivos.¹⁰ Por consiguiente, también es fundamental comprender la música como un artefacto cultural que tiene la capacidad de establecer conexiones con contextos culturales desde épocas pasadas, con el fin de apreciar plenamente su riqueza y significado dentro de marcos históricos específicos. Sin embargo, el significado que comunica la música también puede resultar ininteligible en cierto grado para aquellos oyentes que no cuentan con el entendimiento de aquellos signos que nos remiten a diferentes estilos y géneros musicales. No obstante, en este marco, también podemos constatar que “la música es capaz tanto de ‘representar’ emociones reconocibles por los oyentes como de ‘inducirlas’ directamente” (Ockelford, 2005, p. 78)¹¹ y ser conmovidos por su impacto emocional, incluso sin tener conciencia de a qué referencia la música hace, evidenciando así su poder para evocar respuestas profundas e intuitivas que trascienden el conocimiento explícito de su contexto. Esto sugiere que el impacto emocional de la música no depende únicamente de un conocimiento consciente de su contexto histórico o cultural, sino que se basa también en su capacidad inherente para transmitir experiencias afectivas compartidas.

Considerando lo expuesto, reflexionar sobre las discrepancias que encontré en mi experiencia con la enseñanza recibida por distintos maestros, en relación con la comprensión del rol del intérprete y su vínculo con el respeto a ciertas tradiciones, me ha llevado a examinar las lógicas detrás de las creencias de mis mentores. En particular, tal como mencioné anteriormente, percibí que había un enfoque comúnmente adoptado que sostenía que la música instrumental no programática debía interpretarse sin distracciones relacionadas con contextos extra-musicales. Un enfoque que parece derivar de un conjunto de creencias que, en mi opinión, carecen de fundamentación para considerarse plausibles o para tener la autoridad de considerar no válidas o incorrectas cualquier otra alternativa.

En línea con la concepción *platónica* de la partitura y su impacto en la interpretación —analizada previamente en relación con el papel del intérprete y su fidelidad a ciertas tradiciones rígidas—, esta perspectiva encuentra un eco similar en el campo de la musicología. En este ámbito, algunos académicos, como Nattiez (1990), argumentan que la música, por sí sola, no posee un carácter narrativo inherente. No obstante, desde los años ochenta, también se ha desarrollado una corriente opuesta que defiende que la notación musical, especialmente desde el siglo XVII, puede hacer referencia a significados extramusicales y en ocasiones aludir a una sucesión implícita de prácticas a través de varios códigos y convenciones. Esta concepción se evidencia en los denominados *tópicos musicales*¹², explorando hasta qué punto la música sin programa o texto explícito puede comunicar más allá de su coherencia estructural intrínseca. Esta perspectiva plantea que ciertos gestos pueden evocar una narrativa implícita mediante la amalgama de estilos, técnicas de composición y alusiones a géneros, arraigados en los estilos de escritura reconocidos tanto por compositores como por oyentes de la época. En este sentido, el trabajo innovador de Leonard Ratner (1980) representó un hito en este campo.

Con el propósito de diseñar un modelo de análisis que impacte significativamente en la experiencia narrativa, esta sección tiene como objetivo presentar un enfoque que integre diversas herramientas conceptuales. Es relevante destacar que, en lugar de determinar si la obra alberga un programa específico concebido por el compositor, mi atención se centra en explorar la capacidad del intérprete para construir y operar su propio modelo de trabajo. Esto implica establecer su propia trama imaginaria, inspirada por el carácter y la estructura de la obra, y en diálogo con diversos recursos estilísticos que contribuyan a dar sentido al desarrollo de ésta.

En este contexto, se espera que las herramientas conceptuales presentadas en esta sección contribuyan a moldear interpretaciones artísticas que sean cautivadoras y profundamente emotivas. Asimismo, esta perspectiva se alinea con las ideas de Rink (1998) referente a las cualidades del intérprete como narrador, quien sostiene que es el intérprete quien, mediante su

¹⁰ Isabelle Peretz ofrece una perspectiva biológica sobre la naturaleza de la música en su artículo Peretz, I. (2006). The nature of music from a biological perspective. *Trends in Cognitive Sciences*, 10(6), 229-235.

¹¹ Ver Klaus Scherer and Marcel Zentner, Emotional Effects of Music: Production Rules, en *Music and Emotion*, ed. Juslin and Sloboda, pp. 361–92.

¹² Para más contextualización sobre la teoría de los tópicos musicales, ver Mirka, D. (2014). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, UK: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.0022>.

actuación, moldea el contenido narrativo de la música, siguiendo ciertas indicaciones en la partitura para crear una trama y dar forma al relato a través de la experiencia sensorial del sonido (Rink, 1998, p. 2017). No obstante, Rink también remarca la naturaleza indeterminada del discurso musical cuando no se rige por un programa específico expresado mediante palabras. Equiparar el desarrollo narrativo de una interpretación musical con una narrativa verbal sería equívoco, dado que éste se lleva a cabo mediante “una secuencia temporal de eventos sucesivos que se amalgaman para generar una ‘declaración’ coherente, manifestada únicamente a través del sonido” (Rink, 1998, p. 2018).

Determinadas obras son más susceptibles a un análisis narrativo debido a su génesis en un contexto cultural específico. Durante el siglo dieciocho, en el apogeo del movimiento Sturm und Drang, figuras destacadas como Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe y Johann Christoph Friedrich von Schiller mostraron un interés en el desarrollo de una narrativa poética que fusionaba elementos históricos y legendarios, dando origen a las baladas literarias.¹³ Por consiguiente, este movimiento inspiró a compositores como Loewe y Schubert, quienes produjeron una extensa variedad de música influenciada por estas baladas. En particular, en relación con el repertorio pianístico, durante la primera mitad del siglo diecinueve, se evidenció un marcado interés en explorar cualidades extramusicales en el proceso creativo, una inclinación que se intensificó aún más hacia la segunda mitad de la centuria. Esta evolución condujo al surgimiento de nuevos géneros de obras para piano con títulos poéticos que evocaban conexiones literarias, como las *Canciones sin Palabras*¹⁴ o las *Baladas* para piano. Obras como las *Harmonies Poétiques et Religieuses* o el *Album d'un voyageur* de Liszt también son ejemplos de composiciones que reflejan la influencia de experiencias personales y la inspiración derivada de poemas. Composiciones que reflejaban la creciente necesidad de integrar la influencia de las narrativas literarias/personales y el estilo vocal en las obras para piano solo. Específicamente, el género de la balada instrumental puede interpretarse como una respuesta a la tendencia romántica de entrelazar la música instrumental con fuentes literarias y elementos de fantasía, a menudo inspirados en tradiciones orales.

Fundamentación metodológica del modelo de análisis

A continuación, presento la justificación de un modelo que he denominado *análisis crítico*. Este modelo encuentra su fundamento en las ideas de Leonard B. Meyer, quien propone un marco analítico holístico orientado a fomentar interpretaciones complementarias en lugar de confrontativas. Según Meyer, este enfoque permite que distintas perspectivas analíticas coexistan y se enriquezcan mutuamente, favoreciendo una comprensión más amplia y profunda de la obra musical (Meyer, 1973, p. 29). Además, el trabajo de Theodor W. Adorno (1987) me ha servido como sustento para analizar no sólo los elementos intrínsecos, sino también las asociaciones intangibles que trascienden la partitura escrita, como las metáforas, estilos y géneros, tal como se ilustra en la Figura 1.

¹³ En 1777, Goethe publicó una colección de poemas titulada *Baladas*, mientras que Herder hizo lo propio en 1778/79 con su colección *Volkslieder*, que incluía baladas de diversas tradiciones europeas. Para una detallada contextualización, ver Parakilas, J. (1992). *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*. Portland, OR: Amadeus Press.

¹⁴ *Songs Without Words (Lieder ohne Worte)* es una colección de canciones líricas para piano compuestas por Felix Mendelssohn entre 1829 y 1845.

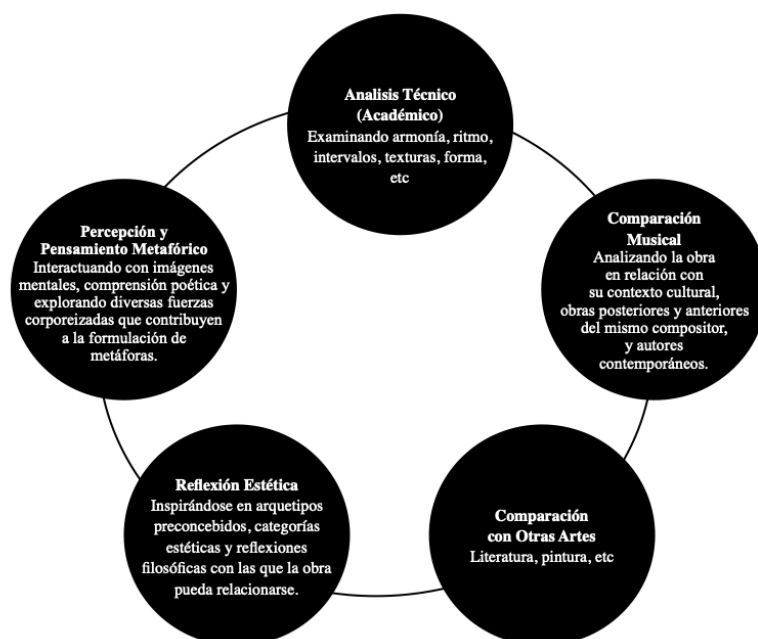


Figura 1. Esquema que aborda aspectos relevantes para el análisis narrativo basado en las ideas de Adorno (1987)

El modelo de análisis se fundamenta en una serie de herramientas metodológicas diseñadas para articular una lectura crítica de la obra desde múltiples dimensiones. Estas herramientas, derivadas de mi tesis doctoral, fueron previamente expuestas en el XLVIII de *La Revista de Musicología* (RdM), 2025, donde se presentaron dentro de un marco contextualizado y aplicado como parte del resumen de mi investigación. Mientras que en la publicación anterior su exposición estuvo vinculada al contexto específico de la tesis, en este artículo se plantea su reformulación dentro de un esquema analítico más amplio, que busca integrarlas de manera flexible en distintos enfoques metodológicos y explorarlas en relación con problemáticas interpretativas más allá de su contexto original.

Mi enfoque analítico, de naturaleza descriptiva y reflexiva, se organiza en torno a dos interrogantes fundamentales: (1) ¿Qué observo a través de mi imaginario? y (2) ¿Cómo impacta esto en la interpretación musical? En respuesta a la primera pregunta, proyecto mi propia posición de sujeto¹⁵ a través de un protagonista ficticio, utilizando una voz narrativa en tercera persona. Este protagonista me permite aproximarme a la obra como si tejiera una trama, construyendo una narrativa que resulta de mi interpretación personal y emerge de un proceso de reflexión subjetiva, dando vida a un relato imaginado. Este enfoque descriptivo busca destacar los elementos simbólicos y dinámicos de la obra, presentándolos como eventos o situaciones interrelacionadas.

En respuesta a la pregunta: ¿Cómo impacta esto en la interpretación musical?, a partir de las observaciones iniciales desarrollo una variedad de propuestas destinadas a influir en la praxis instrumental. Estas propuestas están moldeadas por las exploraciones previas y se nutren de prácticas históricas, comparaciones de ediciones, orquestación, y la modelización de las aportaciones de otros intérpretes, entre otros enfoques. Este proceso amplía las posibilidades interpretativas y creativas, enriqueciendo así la relación entre el análisis y la práctica artística.

¹⁵ La noción de “posición del sujeto” en este trabajo se basa en la interpretación propuesta por López-Cano (2020, p. 405), a como ésta se define a través de la interacción entre los mecanismos internos de cada obra de arte y la perspectiva interpretativa del observador. En este contexto, las obras se analizan no por las intenciones de sus creadores o personajes, sino a través de los posicionamientos subjetivos que formamos con ellas. Es desde esta perspectiva subjetiva que se percibe y valora la acción expresiva de la música.

Estas herramientas pueden funcionar como recursos flexibles y transversales, trabajando de forma complementaria en dos fases: la exploración inicial de significados y narrativas, y la aplicación práctica en la interpretación musical. A continuación, se presenta un desglose de estas herramientas y sus posibles, aunque no definitivas, aplicaciones en cada fase:¹⁶

Primera fase: Exploración del imaginario

Exploración analítica de la obra, proporcionando una base conceptual que permite al intérprete articular una interpretación informada.

- **Estructuras Intrínsecas y su Percepción Interpretativa.** Comprender el análisis de las estructuras intrínsecas como un proceso que va más allá de la mera identificación de patrones formales—como texturas, ritmos o dinámicas—implica considerar la interdependencia de estos elementos en la construcción del discurso sonoro. La articulación entre los distintos niveles estructurales de una obra no solo define su coherencia interna, sino que también puede incidir en su percepción auditiva y en la configuración de su lógica interpretativa. Desde esta perspectiva, un enfoque analítico que atienda la interacción dinámica entre los parámetros musicales puede enriquecer la lectura del intérprete, favoreciendo una interpretación que, además de responder a la organización interna de la obra, proyecte con mayor profundidad su dimensión semántica y estética.
- **Segmentación y Narrativa Musical.** La segmentación de una obra musical en secciones interdependientes permite abordarla como una sucesión de escenas o capítulos, cada uno con una función dentro de su desarrollo narrativo. Al igual que en la literatura o el cine, estos episodios generan expectativas, climaxes y resoluciones, facilitando una lectura estructurada del discurso musical. Este enfoque puede ayudar a clarificar la arquitectura formal de la obra, así como también proporcionar herramientas interpretativas para proyectar una interpretación más cohesionada y expresiva, integrando cada sección en una continuidad dramática más amplia.
- **Arquetipos Narrativos y Configuración Expresiva.** La interpretación musical puede verse enriquecida por la asociación de la obra con arquetipos narrativos que han sido recurrentes en distintas tradiciones culturales. En la música de Schubert, por ejemplo, el arquetipo del *vagabundo errante* funciona como un vehículo expresivo que trasciende la estructura formal y se proyecta en la construcción del gesto interpretativo.¹⁷
- **Corporeidad, Metáforas y Estrategias Retóricas.** La relación entre gesto, sonido y significado es fundamental para comprender la expresividad en la interpretación musical. Desde una perspectiva semiótica, las metáforas y las figuras retóricas no sólo operan a nivel textual, sino que también pueden manifestarse en la interpretación a través de dinámicas, articulaciones y variaciones agógicas que construyen la experiencia auditiva.¹⁸

¹⁶ Para una aplicación más detallada de este modelo de análisis, ver Caravaca, O. (2023). *Wanderings Beyond Schubert: Unveiling the Performer's Narrative Voice* (Tesis de doctorado). Royal Academy of Music, Londres.

¹⁷ Para un análisis del arquetipo del vagabundo errante en la obra de Schubert y su incidencia en la notación musical, ver López-Cano, R. (2020). *La Música Cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (p. 336). Barcelona: ESMUC. Por otro lado, ver Suurpää, L. (2016). Longing for the Unattainable: The Second Movement of the 'Great' C Major Symphony, en L. Byrne Bodley & J. Horton (Eds.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style* (pp. 219–240). Cambridge University Press; Suurpää, L. (2014). *Death in Winterreise: Musico-poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Indiana University Press.

¹⁸ Ver Rothstein, W. (2005). Like Falling off a Log: Rubato in Chopin's Prelude in A-flat Major (Op. 28, No. 17). *Music Theory Online*, 18(4), 4; López-Cano, R. (2020). *La Música Cuenta* (p. 79, p. 47). Barcelona: ESMUC; López-Cano, R. (2022). Unidades Semióticas Temporales (UST): Guía Básica. *SONUS Litterarum*. Recuperado de <https://sonuslitterarum.mx/unidades-semioticas-temporales-ust-guia-basica/>

- **Visualización y Representación Gráfica de la Música.** La creación de representaciones gráficas inspiradas en la música, similar al uso de pictogramas, permite al intérprete generar un imaginario pictórico que refuerza la conceptualización del discurso musical. Estas representaciones no solo actúan como un recurso visual complementario, sino que también influyen en la percepción y estructuración del material sonoro, estableciendo una interacción entre la visualización y la praxis interpretativa.
- **Relaciones de Oposición y Configuración Dramática.** La progresión dramática de la obra puede estar determinada por relaciones de contraste que operan en distintos niveles, desde tensiones armónicas y rítmicas hasta la caracterización de figuras con roles diferenciados. En este contexto, la interacción entre un “protagonista” y su “antagonista” en la música puede manifestarse a través de la confrontación entre motivos, dinámicas o registros contrastantes, generando una dialéctica expresiva que contribuye a la configuración estructural de la obra.¹⁹
- **Intertextualidad.** El diálogo entre obras, estilos y tradiciones puede contribuir a una interpretación que trascienda la pieza individual, situándola dentro de una red de significaciones compartidas. Desde una perspectiva hermenéutica, es posible establecer paralelismos entre distintos repertorios, lo que permite una lectura más matizada y contextualizada de la obra.²⁰
- **Herramientas Indexicales.** Estas herramientas facilitan la concepción de cómo determinados elementos del discurso musical generan expectativas en la escucha, influyendo en la percepción del desarrollo narrativo de la obra. Estos mecanismos pueden manifestarse tanto en la estructura del texto como en su interpretación sonora, reforzando la direccionalidad del discurso o introduciendo momentos de estaticismo que suspenden la resolución. A través de la repetición, la acumulación progresiva de tensiones o la interrupción de patrones predecibles, se configuran estrategias que inciden en la forma en que el oyente anticipa y experimenta el devenir musical. La teoría de la *vectorización dramática* de Patrice Pavis (2016) y *las trayectorias narrativas* de Robert Hatten (2018) proporcionan un marco analítico para comprender cómo estos procesos organizan la expresividad y modelan la percepción del oyente.²¹

Segunda fase: Impacto en la interpretación musical

Mientras que la primera fase del modelo establece un marco analítico y conceptual, la segunda fase se orienta a la aplicación práctica de estos principios en la interpretación.

- **Comparación de Versiones y Prácticas Editoriales.** La existencia de múltiples ediciones de una obra plantea interrogantes sobre la fidelidad a la intención del compositor y las decisiones editoriales que han moldeado su transmisión. El estudio comparativo de versiones Urtext, manuscritos y ediciones críticas ofrece claves fundamentales para la interpretación, permitiendo discernir variaciones que inciden en la interpretación.²²

SONUS Litterarum, última modificación el 11 de noviembre, 2022, <https://sonuslitterarum.mx/unidades-semioticas-temporales-ust-guia-basica/>.

¹⁹ Para un ejemplo de la interacción entre el protagonista y el antagonista en la construcción narrativa, ver Suurpää, L. (2019). Virtual Protagonist and Musical Narration in the Slow Movements of Schubert's Piano Sonatas D. 958 and D. 960. En J. Davies & J. W. Sobaskie (Eds.), *Drama in the Music of Franz Schubert* (pp. 283–302). London: Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787444393.014>.

²⁰ Ver Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 55-56; Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, p. 178; McClelland, C. (2017). *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Blue Ridge Summit: Lexington Books.

²¹ Para ilustrar una aplicación práctica de estos conceptos en el análisis, ver López Cano, R. (2020). *La música cuenta* (p. 301).

²² Ver *Comparative Urtext Edition* en Caravaca, O. (2023), Anexo 1.

- **Análisis Comparativo de Grabaciones** . La evolución de la tradición interpretativa puede analizarse a través de la comparación de grabaciones de distintas épocas y escuelas pianísticas. Este enfoque permite identificar tendencias estilísticas, innovaciones y estrategias expresivas que enriquecen la comprensión del repertorio y su potencial interpretativo.
- **Tratados Históricos y Prácticas de Época** . La consulta de tratados históricos constituye un recurso esencial para reconstruir prácticas estilísticas específicas de cada periodo. Tratados como los de Carl Philipp Emanuel Bach (1753) o Czerny (1834)²³ ofrecen información detallada sobre aspectos como la ornamentación, la articulación y el uso del pedal, proporcionando herramientas para una interpretación fundamentada en criterios históricos.²⁴
- **Perspectivas Críticas y Modelización Interpretativa** . El análisis comparativo de grabaciones de distintos intérpretes, en diálogo con las perspectivas de diversas autoridades y la crítica académica, permite examinar una amplia variedad de gestos sonoros y enfoques interpretativos. Esta interacción entre fuentes documentales y la experiencia auditiva facilita la identificación de estrategias artísticas y la selección de aquellos recursos expresivos que mejor se alinean con una visión interpretativa fundamentada.
- **Orquestación y Experimentación con la Instrumentación** . La transcripción y adaptación de una obra a distintos formatos instrumentales puede expandir sus posibilidades expresivas, así como también revela aspectos estructurales que pueden aplicarse en la interpretación pianística. Del mismo modo, resulta enriquecedor explorar transcripciones realizadas por otros compositores, así como observar ensayos de otros instrumentistas en calidad de oyente, lo que motiva al artista a idear nuevos métodos de escucha.²⁵

CONCLUSIONES

En lugar de limitarse a la adhesión a una única norma, considero esencial que el intérprete se acerque a la obra desde una perspectiva que permita descubrir y apreciar la belleza en sus diversas manifestaciones. Este enfoque promueve una valoración integral de la riqueza y diversidad de las expresiones artísticas, impulsando una reflexión crítica que no se circunscribe a una jerarquía rígida de normas, sino que fomenta un pensamiento horizontal. Tal aproximación busca inspirar a los estudiantes a encontrar su propia voz en el contexto artístico, un campo que, a menudo, se encuentra saturado de normativas y expectativas preestablecidas que pueden inhibir la creatividad individual.

Desde mi perspectiva, cada elección interpretativa que realizamos navega por un océano de tradiciones, siempre expuesta al juicio de diferentes miradas. En este vasto y polifacético mundo de la práctica artística, lo que abogamos o rechazamos puede resonar como acierto o error, dependiendo del observador y su percepción. Es precisamente en la infancia donde esta encrucijada de caminos florece con mayor fuerza, como ha ocurrido en mi propia experiencia.

²³ Ver, por ejemplo, C. P. E. Bach (1753/1762), Czerny (1834), Türk (1789), Hummel (1828) y Starke (1819), entre otros.

²⁴ Por ejemplo, ver Steblin, R. (1983). *A History of Key Characteristics of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Belford: Ann Arbor; Gunn, D. L. (2016). *Discoveries from the Fortepiano: A Manual for Beginning and Seasoned Performers*. New York: Oxford University Press, pp. 113-114; Brown, C. (1999). *Classical and Romantic Performing Practice, 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, p. 231.

²⁵ Ver, Caravaca, Ó. (2024). Uma reflexão crítica sobre o impacto dos instrumentos de corda na performance de piano: Perspectivas do pianista. *Música Hódie*, 24. <https://doi.org/10.5216/mh.v24.78343>

Al fomentar una imaginación sin límites y una exploración audaz, respaldadas por un sólido fundamento académico por parte del mentor, podemos cultivar en el joven aprendiz no sólo la destreza para navegar, sino también la capacidad de trazar la dirección de sus propios rumbos en este vasto sendero de posibilidades.

Con lo desarrollado en este documento, espero que la metodología de análisis propuesta ofrezca un marco que contribuya al enriquecimiento de este proceso dinámico e inagotable, así como a estimular la dimensión crítica del intérprete respecto a las motivaciones subyacentes en sus decisiones interpretativas, promoviendo un crecimiento artístico basado en la reflexión crítica.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1987). *Mahler. Una fisiognomía musical*. Barcelona: Península.
- Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bach, C. P. E. (2006). *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (W. J. Mitchell, Ed. & Trans.). W. W. Norton. (Original work published 1753/1762).
- Bilson, M. (1997). The future of Schubert interpretation: What is really needed? *Early Music*, 25(4), 715-722. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXV.4.715>
- Brendel, A. (2001). *Alfred Brendel on music: Collected essays*. London: Robson Books.
- Caravaca, O. (2023). *Wanderings beyond Schubert: Unveiling the performer's narrative voice*. Doctoral dissertation, Royal Academy of Music, London.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Czerny, C. (1979). *School of practical composition* (J. Bishop, Trans.). Da Capo Press. (Original work published 1834).
- Davies, J. (2019). Stylistic disjuncture as a source of drama in Schubert's late instrumental works. In J. Davies & J. W. Sobaskie (Eds.), *Drama in the music of Franz Schubert*. London: Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781787444393.015>
- Doğantan-Dack, M. (2012). "Phrasing – the very life of music": Performing the music and nineteenth-century performance theory. *Nineteenth-Century Music Review*, 9(1), 7–30. <https://doi.org/10.1017/S1479409812000055>
- Grimalt, J. (2014). *Música i sentits: una guia d'audició per a amants de la música. Introducció a la significació musical*. Duxelm Editorial.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hatten, R. (2018). *A theory of virtual agency for Western art music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haynes, B. (2007). *The end of early music: A period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hummel, J. N. (1828). *A complete theoretical and practical course of instructions on the art of playing the piano forte*. Boosey & Co.
- Kramer, R. (2016). Against the grain: The Sonata in G (D. 894) and a hermeneutics of late style. In L. B. Bodley & J. Horton (Eds.), *Schubert's late music: History, theory, style* (pp. 123–145). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316275887.007>
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC.
- McClelland, C. (2017). *Tempesta: Stormy music in the eighteenth century*. Blue Ridge Summit: Lexington Books.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and explorations*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press.
- Monelle, R. (2006). *The musical topic: Hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

- Montgomery, D. (2003). *Franz Schubert's music in performance: Compositional ideals, notational intent, historical realities, pedagogical foundations*. Hillsdale: Pendragon Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Towards a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- Newcomb, A. (1987). Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. *Nineteenth-Century Music*, 11(2), 164-174.
- Ockelford, A. (2005). Relating musical structure and content to aesthetic response: A model and analysis of Beethoven's Piano Sonata Op. 110. *Journal of the Royal Musical Association*, 130(2), 272-313. <https://doi.org/10.1093/jrma/fki002>
- Pavis, P. (2016). *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre* (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315721156>
- Pederson, S. (1996). The methods of musical narratology. *Semiotica*, 110, 179-196.
- Rink, J. (1999). *Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator*. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 218-234). Oxford: Oxford University Press.
- Rothstein, W. (2005). Like falling off a log: Rubato in Chopin's Prelude in A-flat Major (Op. 28, No. 17). *Music Theory Online*, 18(4).
- Samuels, R. (2004). *Mahler's Sixth Symphony: A study in musical semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seaton, D. (2009). Narrativity and the performance of Beethoven's Tempest Sonata. In P. Bergé (Ed.), *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of analysis and performance* (pp. 45-67). Leuven:Peeters.
- Starke, F. (1819). *Wiener Pianoforte-Schule*. Tobias Haslinger.
- Taruskin, R. (1988). The pastness of the present and the presence of the past. In N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and early music* (pp. 137-207). Oxford: Oxford University Press.
- Türk, D. G. (1982). *School of clavier playing* (R. E. L. Marshall, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1789).
- Ratner, L. G. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers.

SINFONÍAS EUROPEAS EN LA CATEDRAL DE JAÉN DURANTE EL MAGISTERIO DE RAMÓN GARAY (1787– 1823)¹

EUROPEAN SYMPHONIES IN JAÉN CATHEDRAL DURING THE TENURE OF RAMÓN GARAY (1787–1823)

Héctor Eulogio Santos Conde
<https://orcid.org/0000-0001-9954-7652>
Conservatorio Superior de Música de Vigo

RESUMEN

La Catedral de Jaén es una de las principales instituciones religiosas españolas que preserva repertorios orquestales de la segunda mitad del siglo XVIII. Así lo atestigua la conservación de un corpus de 45 sinfonías compuestas por once músicos europeos —entre las que predominan las de Joseph Haydn (1732-1809) —, junto con las diez escritas por el maestro de capilla Ramón Garay (1761-1823). En concreto, en el presente trabajo se centra la atención en esta colección de origen foráneo, abordando los siguientes aspectos: características físicas y textuales de las fuentes musicales; organización interna del lote; compositores representados; y, por último, las conexiones de algunas de estas copias manuscritas con ediciones impresas francesas que les sirvieron como modelo. Además, a través de la lectura crítica de documentos administrativos, se identifican y explican los contextos ceremoniales en los que se podía escuchar este tipo de repertorio. Todo ello evidencia que la Catedral de Jaén participó activamente en la recepción de música orquestal, integrándose, de este modo, en una práctica compartida por numerosas instituciones religiosas católicas durante la transición del siglo XVIII al XIX.

Palabras clave: recepción, Catedral Jaén, sinfonía, Joseph Haydn

¹ Una versión preliminar de este artículo se presentó en la conferencia titulada “La música orquestal en las catedrales en la transición del XVIII al XIX. Aportación de la iglesia de Jaén”, que tuvo lugar el día 23 de febrero de 2023 en el Aula de Cultura de la Diputación Provincial de Jaén. Agradezco a Pedro Jiménez Cavallé su amable invitación para impartir dicha conferencia.

ABSTRACT

Jaén Cathedral is one of the main Spanish religious institutions that preserves orchestral repertoires from the second half of the eighteenth century. The preservation of a corpus of 45 symphonies composed by eleven European musicians —being Joseph Haydn (1732-1809) the most represented—, together with the ten written by the *maestro de capilla* Ramón Garay (1761-1823), confirms it. Specifically, this paper focuses on this collection of foreign origin, addressing the following aspects: physical and textual characteristics of the music sources; the internal organisation of the batch; the composers represented; and, finally, the connections of some of these manuscript copies with French printed editions that served as a model for them. Furthermore, by means of the critical reading of administrative documents, I identify and explain the ceremonial contexts in which this type of repertoire could be played. All this shows that Jaén Cathedral actively participated in the reception of orchestral music, thus joining a practice shared by numerous Catholic religious institutions during the transition from the eighteenth to the nineteenth century.

Keywords: reception, Jaén Cathedral, symphony, Joseph Haydn

MÚSICA ORQUESTAL EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS: UNA REALIDAD COMPARTIDA

La música orquestal europea se difundió ampliamente por diversas instituciones españolas, tanto laicas como religiosas, durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. Centrando la atención en este segundo ámbito, estudios recientes han evidenciado que diversas catedrales preservan significativos corpus de este tipo de repertorio (Garbayo, 2013; Santos, 2019; Santos, 2024a; Santos, 2024b)². La Catedral de León constituye un claro ejemplo de esta afirmación, siendo la institución religiosa española donde se han localizado más composiciones orquestales (119), entre ellas 61 sinfonías. La de Jaén es, junto con la anterior, la única en superar el medio centenar de sinfonías (55), conservándose actualmente 45 de once músicos europeos y diez compuestas por el maestro de capilla Ramón Garay. Otras catedrales que preservan destacados repertorios sinfónicos de este periodo son Toledo (44 sinfonías), Santiago de Compostela (37), Granada (26) y, en menor medida, Córdoba (15), Badajoz (14), Mondoñedo (12), Las Palmas de Gran Canaria (12) y Sevilla (11). No obstante, además de las fuentes musicales localizadas, en varias de estas instituciones se preserva documentación administrativa que revela la práctica de interpretar este tipo de repertorio en diversas ceremonias (tanto litúrgicas como paralitúrgicas), que confirma la existencia de fondos instrumentales que no han sobrevivido al paso del tiempo³ y que atestigua la adquisición o copia de estas composiciones por parte de las propias catedrales o de músicos locales específicos.

En concreto, en este trabajo se analiza el corpus sinfónico de origen europeo conservado en la Catedral de Jaén, así como las evidencias de interpretación relativas a este tipo de repertorio. El lote de diez sinfonías compuestas por Ramón Garay se excluye de este estudio, debido a que ya ha sido abordado en profundidad en publicaciones precedentes (Jiménez, 1996, 2010, 2011). Así pues, a través de un análisis comparativo de las fuentes musicales que contienen estas 45 sinfonías europeas, se ofrece una primera aproximación acerca de cuáles son las características físicas y textuales que presentan estos materiales, cómo está organizada internamente dicha colección, qué compositores aparecen representados, además de determinar las conexiones de algunas de estas copias manuscritas con ediciones impresas europeas que les sirvieron como modelo. A mayores, se realiza una lectura crítica y contextualizada de las referencias que aparecen recogidas en diversas fuentes administrativas —especialmente, actas capitulares y

² Para una primera visión panorámica acerca de la presencia de repertorios camerísticos, concretamente cuartetos de cuerda de Joseph Haydn, en los espacios eclesiásticos españoles, véase: Marín, 2021.

³ Un ejemplo paradigmático de esta realidad se documenta en la Catedral de Oviedo. Un inventario fechado el 9 de agosto de 1835 desvela las composiciones instrumentales —entre ellas veintinueve sinfonías— que poseía la capilla de música en dicho año, actualmente no conservadas (Sanhuesa, 1999, pp. 14-15).

memoriales de músicos—, relativas a los posibles momentos en que podían interpretarse estas composiciones y a sus posibles canales de circulación. De este modo, se muestra que la Catedral de Jaén participó activamente en los procesos de recepción de la música orquestal europea, integrándose en una práctica compartida por numerosas instituciones religiosas católicas durante la transición del siglo XVIII al XIX.

“SINFONÍAS PARA LAS FIESTAS DE ESTA SANTA IGLESIA”: INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA ORQUESTAL EN EL CONTEXTO CATEDRALICIO GIENNENSE

El elevado número de sinfonías localizadas en la Catedral de Jaén invita a pensar que este tipo de composiciones tenían cabida durante las ceremonias y actos promovidos por dicha institución. Esta hipótesis puede confirmarse a través de la información proporcionada por diversos documentos administrativos. En primer lugar, un memorial de Vicente Gómez⁴ fechado en mayo de 1794, en el que se hace referencia a cuestiones de preeminencia entre los violinistas, ya mencionaba que el músico que ocupara la plaza de violín primero tenía la obligación de proporcionar sinfonías a la capilla para su interpretación durante las fiestas de la catedral:

[...] A quien rendidamte. supca. se sirva dar la prova. conveniente pa. que al supte., sin reparo ni obstaculo alguno, se le coloque en las funciones que tenga dha. capilla, en el primer lugar como propio y anejo al empleo que V. S. I. ha tenido a bien comferirle, y de no quales quienes defectos que se adbiertan y el que dice cometa en las obras que se echen, por no estar en su deuido lugar, donde comodomte. pueda ber el compas; se le haga cargo de ellos al citado Dn. Agustin, *quien devera llevar sinfonias para las fiestas de esta Sta. Ygla. que es de cargo del violinista primero, supuesto que quiere colocarse en el lugar de este.* (memorial de 16 de mayo de 1794, citado en: Jiménez, 1998b, p. 313) [resaltado en cursiva por el autor]

Un segundo memorial datado en julio de 1806, que describe los problemas derivados de la venta de veintiuna oberturas entre Antonia León —viuda del ya mencionado Vicente Gómez— y Fructuoso Gómez —violinista primero de la catedral giennense entre 1805 y 1808⁵—, aporta otras dos informaciones relevantes⁶: por un lado, se documenta que uno de los canales de circulación de este repertorio era la compraventa entre particulares y, por otro, se evidencia que uno de los criterios utilizados para clasificar las sinfonías consistía en asignarles la categoría de la festividad para la que se destinaran:

Yllm°. S°r.

Da. Antonia Leon, viuda de Dn. Vicente Gomez, primer violin qe. fue de la Horquesta de esta Santa Yglesia, a V. S. S. con el mayor respº. expone: que habrá año y medio que Dn. Fructuoso Gomez, primer violin de la misma, le sacó por medios falsos *21 oberturas de las de primera clase*; pero dice son solo 14, las ajustadas a 8 rs. cada una por los de la misma Profesion, sin que con todo este tiempo qe. ha transcurrido haya podido la exponente sacarle al referido Dn. Fructuoso mas qe. 300 rs. por el violin, tasado por el mismo en mil rs., pero nada por las oberturas [...] A V. S. S. rendidamte. suppca. que atendida la verdadera necesidad de la exponente, qe. le es bien notoria, y la justicia qe. le asiste para reclamar al menos vna deuda tan justa se la satisfaga el importe de las oberturas, dejando al arvitrio de su conciencia el importe del violin; y se dignen mandar qe. el señor Chantre le descunte de su sueldo 112 rs. de vºn. importe de las referidas 14 oberturas. (memorial de 11 de julio de 1806, citado en: Jiménez, 1998b, pp. 410-411) [resaltado en cursiva por el autor]

⁴ Este músico aparece vinculado a la catedral entre los años 1778 —cuando se le admite como violinista y contralto (memorial de 29 de mayo de 1778, citado en: Jiménez, 1998b, p. 207)— y 1802 —año en que fallece (edicto capitular de 31 de agosto de 1802, citado en: Jiménez, 1998a, p. 366)—.

⁵ El nombramiento de Fructuoso Gómez se recoge en un edicto capitular fechado el 12 de marzo de 1805 (citado en: Jiménez, 1998a, p. 373). Por su parte, su estancia en la catedral se prolonga hasta su fallecimiento, que tuvo lugar entre los meses de junio y agosto de 1808 (edictos capitulares de 27 de mayo de 1808 y 30 de agosto del mismo año, citados en: Jiménez, 1998a, pp. 385-386).

⁶ Otro documento, fechado en abril de 1806, atestigua que Fructuoso Gómez estaba involucrado en este mismo tipo de problemas, aunque, en este caso, se hace referencia a la transacción de objetos ajenos a su actividad musical (memorial de 21 de abril de 1806, citado en: Jiménez, 1998b, pp. 407-408).

Por tanto, la lectura atenta de ambos memoriales no solo desvela cuándo se utilizaban estas composiciones en el contexto catedralicio giennense —las principales festividades del año litúrgico—, sino que también evidencia la importancia de los violinistas como propietarios de este tipo de repertorio. De este modo, este caso se conecta con lo que ocurre en otras catedrales españolas, donde también se documenta el papel activo que jugaron numerosos instrumentistas —la mayoría de ellos violinistas— a la hora de adquirir o copiar los repertorios instrumentales (Santos, 2019, pp. 500-503).

A pesar de que los dos documentos anteriores confirman la utilización de la música orquestal durante las fiestas más destacadas del año litúrgico, no precisan en qué momentos ceremoniales específicos podían interpretarse estas composiciones. No obstante, un memorial enviado por el maestro de capilla Ramón Garay al cabildo en octubre de 1804 —en el que denuncia la precaria situación por la que atravesaba la capilla de música, debido a las dificultades económicas de la catedral—, revela que uno de estos momentos era el ofertorio de las misas de los días solemnes:

[...] Esta notable decadencia en qe. se halla dha. capilla de Musica en la parte cantante, no es menos en la Ynstrumental, pues no hay Obueses, Flautas, Clarinetes, ni Trompas (qe. estos dos ultimos Ynstrum^os. tanto dinero se ha gastado pa. tenerlos buenos) por lo que todas las obras de mas merito para los dias solemnes no se pueden executar, *ni siquiera una corta Obertura o sinfonia para los Ofertorios hace mas de tres años qe. por dha. falta no se puede tocar.* (memorial de 24 de octubre de 1804, citado en: Jiménez, 1998b, pp. 387-388) [resaltado en cursiva por el autor]

Según indica López-Calo (2011, pp. 55-56; 2012, p. 240), la preeminencia de esta sección de la misa como momento privilegiado donde podía escucharse la música instrumental (así como piezas paralitúrgicas como los motetes) se debe, por un lado, a su larga extensión en las festividades solemnes —debido a las incensaciones— y, por otro, a que se celebraba habitualmente en silencio o en voz baja. Además, como ha documentado recientemente Santos (2022), las evidencias documentales y los repertorios instrumentales de otras catedrales españolas que atestiguan la integración de este tipo de composiciones durante las misas y, en particular, durante el ofertorio son mucho más abundantes de lo que la investigación venía demostrando hasta la fecha.

Junto con las informaciones anteriores, todas ellas vinculadas con la inclusión de la música orquestal dentro de las ceremonias religiosas, otros dos documentos administrativos confirman la participación de los músicos de instrumento en eventos puntuales de carácter profano, concretamente en el agasajo a comitivas de personajes ilustres durante su viaje por tierras giennenses. Estas actividades se realizaron con el beneplácito del cabildo, que las utilizaba como un medio de prestigiar a la propia institución. El primer ejemplo lo proporciona un edicto capitular fechado el 6 de agosto de 1782 que menciona la asistencia de siete instrumentistas de la catedral —dos violines, dos oboes, dos trompas y un bajonista— para tocar, junto con otros músicos, ante el conde de Artois —el futuro Carlos X de Francia (1757-1836)— a su paso por La Carolina el 10 de dicho mes (citado en: Jiménez, 1998a, pp. 287-288). Este documento indica de forma explícita cuál era el repertorio que este conjunto instrumental debía preparar e interpretar durante este evento (“las mejores sonatas y oberturas de qe. deberá hacerse vso”). De manera similar, en marzo de 1796 (del 14 al 16), el corregidor de Andújar y el intendente de La Carolina solicitaron al cabildo de la catedral giennense doce instrumentistas, denominados como «orquesta», para que actuasen durante los festejos celebrados con motivo del paso de la comitiva real de Carlos IV y María Luisa de Parma por dichas localidades en su camino de vuelta desde Sevilla hasta el Real Sitio de Aranjuez⁷. A diferencia del edicto anterior, en este segundo documento no se hace referencia específica al tipo de piezas que tenían que interpretar los músicos de la catedral durante estos eventos, pero puede deducirse que se trataba de música

⁷ La información acerca del itinerario seguido por los reyes en el viaje que realizaron a Sevilla en 1796 procede de: García, 2013, p. 93.

orquestal, puesto que solo acudieron los instrumentistas (edicto capitular de 8 de marzo de 1796, citado en: Jiménez, 1998a, pp. 579-580)⁸.

EL REPERTORIO SINFÓNICO EUROPEO DE LA CATEDRAL DE JAÉN: UNA COLECCIÓN HOMOGÉNEA

Una vez identificados algunos de los momentos ceremoniales donde podían interpretarse las composiciones orquestales en el contexto catedralicio jaennense, se describen, en primera instancia, las características generales que presenta el corpus de sinfonías conservado actualmente en la catedral. Posteriormente, con motivo de analizar más detenidamente algunas fuentes, estas composiciones se agrupan en dos apartados, tomando como criterio de organización los autores que aparecen representados. Así pues, se aborda, por un lado, el bloque de veintiocho sinfonías de Joseph Haydn, puesto que no solo constituye casi dos tercios de esta colección, sino que, además, es el mayor fondo sinfónico de este compositor localizado hasta la fecha en las catedrales españolas; por otro, se analizan las diecisiete sinfonías restantes, atribuidas a otros diez músicos europeos contemporáneos del propio Haydn, entre los que destacan Carl Joseph Toeschi (1731-1788), François-Joseph Gossec (1734-1829) y Johann Christian Bach (1735-1782) con tres obras cada uno.

El corpus de 45 sinfonías conservado en la Catedral de Jaén se puede calificar como una edición manuscrita destinada a la venta en el mercado musical⁹. Así lo sugiere la identificación de un único copista que elabora la práctica totalidad de estas partichelas¹⁰. Es decir, existe uniformidad en la escritura de estos manuscritos. Asimismo, la presentación en limpio, sin tachones ni erratas, es también una característica de este tipo de fuentes (Gosálvez, 2014, p. 237). Además, cada sinfonía constituye una unidad bibliográfica completa, conformada por partichelas individuales para cada instrumento (Boorman, 2011, p. 117; Gosálvez, 2014, p. 239). Dichas partichelas son cuadernillos u hojas sueltas que presentan una disposición apaisada, contienen diez pentagramas por folio y emplean el mismo tipo de papel: R. Román¹¹. Asimismo, todos los documentos incluyen un tipo de portada similar, sin elementos decorativos, donde se menciona el género musical¹², la instrumentación requerida, el compositor (por lo general, solo el apellido) y el instrumento específico para el que se destina la partichela. En la siguiente ilustración se puede observar la similitud existente entre dos portadas de esta colección en todos los parámetros indicados:

⁸ Un caso similar se documenta entre las autoridades seculares de Trujillo (Cáceres) y el cabildo de la Catedral de Plasencia. Al igual que en Jaén, esta última institución cedió a sus músicos de instrumento para que acudieran a solemnizar la visita de la comitiva real, que tuvo lugar el 7 de enero de 1796. De nuevo, en la documentación se hace referencia exclusiva a los músicos de instrumentos, denominados también como «orquesta», pero no se indica el tipo de composiciones que tenían que interpretar (Gómez, 1985).

⁹ Un artículo pionero que explora esta modalidad de producción es: Boorman, 2011. En el contexto español, un trabajo que proporciona claves para la identificación de este tipo de fuentes es: Gosálvez, 2014.

¹⁰ Las únicas manos diferentes que he podido identificar dentro de esta colección copian las partichelas de la viola y de las dos trompas de la sinfonía Hob. I: 22 (sig. 6/2b) —aunque las indicaciones de *tempo* son del copista principal—, el minueto en la partichela del violín primero de la sinfonía Hob. I: C26 (sig. 6/4a) y los papeles de todos los instrumentos, excepto los dos oboes, en la sinfonía Hob. I: 28 (sig. 6/6a). Por su parte, la obertura atribuida a Niccolò Jommelli (sig. 8/3) es la única composición que no está copiada por el amanuense principal, por lo que no forma parte de esta colección unitaria. En concreto, en esta última fuente he podido distinguir tres manos diferentes: partichelas del *basso* y de los dos violines (copista 1); papeles de la viola y una segunda copia del *basso* (copista 2); partichelas de los dos oboes y las dos trompas (copista 3). En la esquina superior derecha aparece el apellido del posible propietario de esta fuente: *Sr Rexach* (¿quizá Salvador Rexach, violinista de la Real Capilla entre 1768 y su muerte en 1780?).

¹¹ Un artículo pionero que aborda el estudio de este tipo de papel como soporte para la copia de música durante el periodo estudiado es: Labrador, 2004.

¹² Predomina el uso del término “Sinfonía” (38 menciones) frente al de “Obertura” (6 menciones).

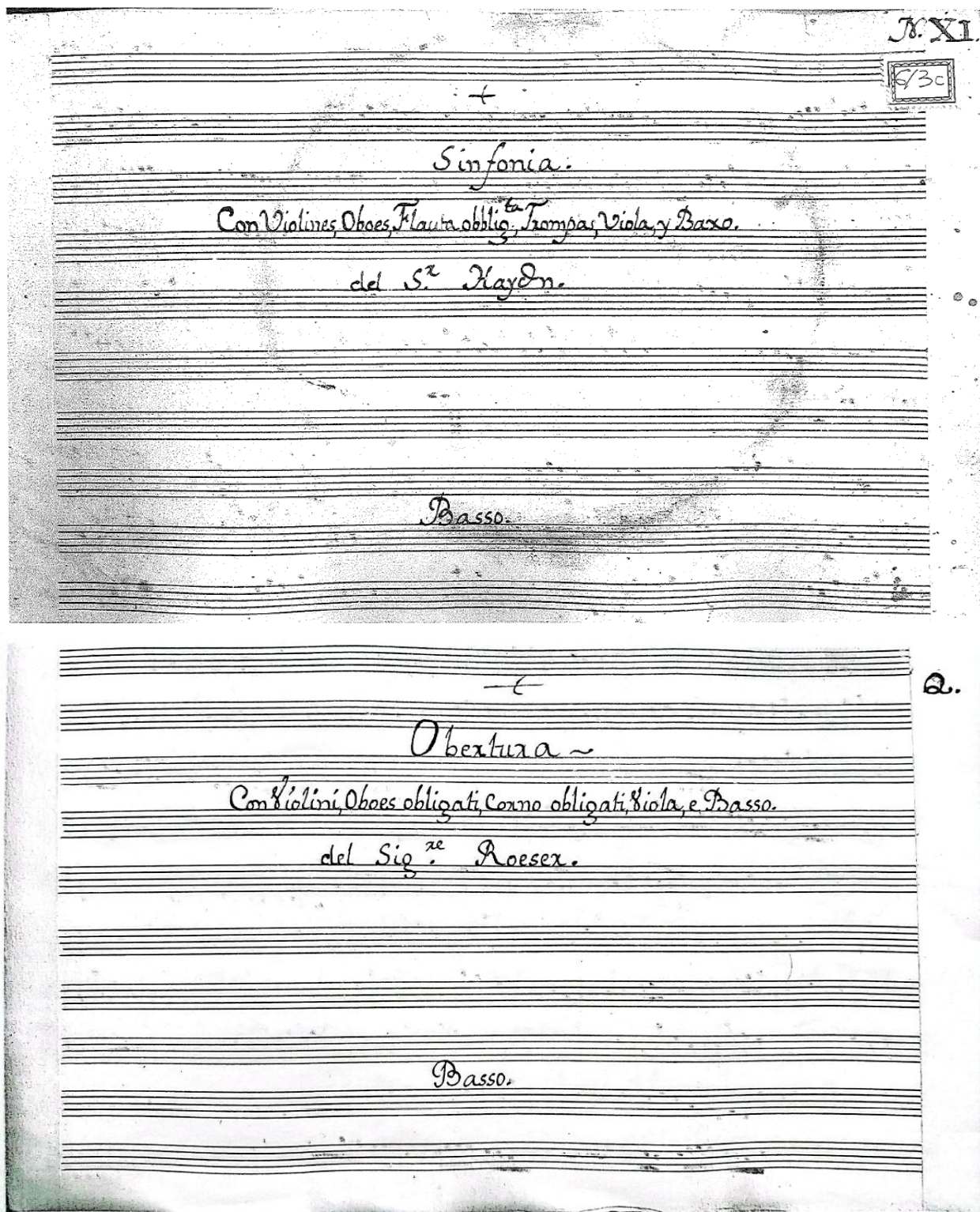


Ilustración 1. Portadas de las fuentes manuscritas que contienen las sinfonías Hob. I: 30 de Joseph Haydn (sig. 6/3c) y opus 4 n.º 3 de Valentín Roeser (sig. 17/10).

Junto con lo anterior, el principal elemento que permite considerar esta colección como una edición manuscrita son las numeraciones correlativas —integradas mediante números romanos o letras mayúsculas— que se añaden en la esquina superior derecha de las portadas o de algunas partichelas (véase ilustración 1). Según indica Gosálvez (2014), “a veces aparecen numeraciones (generalmente en el margen superior de las portadas) que parecen corresponder a número de

catálogo editorial, orden de entrega dentro de una colección periódica [...] Considero esta una pista bastante fiable de la edición manuscrita” (p. 239). Como se discutirá más en profundidad en los dos apartados siguientes, este método de organización permite identificar grupos más específicos dentro de este repertorio.

El corpus de sinfonías de Joseph Haydn

En la catedral giennense se preserva el mayor corpus orquestal haydniano asociado a contextos catedralicios españoles que se conoce hasta la fecha, ya que está constituido por veintiocho sinfonías cuyas fechas de composición oscilan entre c. 1764 y c. 1784¹³. De ellas, solo veinte presentan la autoría correcta, puesto que una es un divertimento del propio Haydn arreglado como sinfonía y las siete restantes están falsamente atribuidas. Como ya se anunció previamente, cada obra se copia en un juego independiente, conformado por las partichelas de los distintos instrumentos, excepto las sinfonías Hob. I: 46 y 63 —de esta última solo se han localizado los papeles de las trompas—, las cuales se conservan juntas en una única fuente (sig. 7/2a). Estas veintiocho composiciones se pueden agrupar en dos bloques: por un lado, veinticuatro de ellas aparecen ordenadas en la esquina superior derecha de las portadas desde el número 1 hasta el 47; por otro, las cuatro restantes no incluyen ninguna numeración, incorporan la variante “Greg° Haydn” en las portadas para referirse al compositor y se corresponden con sinfonías espurias. En la siguiente tabla se identifican las obras concretas que constituyen cada uno de estos bloques:

Tabla 1. Sinfonías vinculadas con Joseph Haydn conservadas en la Catedral de Jaén.

Fuentes ordenadas mediante números romanos			
Compositor	Sinfonía	Numeración	Fuente catedral
Joseph Haydn	Hob. I: 45. Mi menor	N. 1°.	Sig. 6/2a
	Hob. I: 22. Mi b mayor	N. II.	Sig. 6/2b
	Hob. I: 26. Re menor	N. III.	Sig. 6/2c
	Hob. I: 24. Re mayor	N. IV.	Sig. 6/3a
	Hob. I: 53. Re mayor (versiones B' y A)	N. VII.	Sig. 6/3b
	Hob. I: 30. Do mayor	N. XI.	Sig. 6/3c
	Hob. I: 63. Do mayor (2ª versión)	N. XIII.	Sig. 7/2a*
¿Joseph Haydn?	Hob. I: C26. Do mayor	N. XV.	Sig. 6/4a
Joseph Haydn	Hob. I: 57. Re mayor	N. XVI.	Sig. 6/4b
	Hob. I: 52. Do menor	N. XVII. ¹⁴	Sig. 6/5a
	Hob. I: 35. Si b mayor	N. XVIII.	Sig. 6/5b
	Hob. I: 38. Do mayor	N. XIX.	Sig. 6/5c
	Hob. I: 28. La mayor	N. XXIII.	Sig. 6/6a
Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)	Bb2 (Grave Bb-2, Krebs 28, 123). Si b mayor	N. XXIV.	Sig. 6/6b
Joseph Haydn	Hob. I: 41. Do mayor	N. XXV.	Sig. 6/6c
	Hob. I: 29. Mi mayor	N. XXIX.	Sig. 7/1a
	Hob. I: 59. La mayor	N. XXXI.	Sig. 7/1b
	Hob. I: 49. Fa menor	N. XXXIII.	Sig. 7/1c
	Hob. I: 46. Si b mayor	N. XXXV.	Sig. 7/2a*
Johann Baptist Vanhal (1739-1813)	C7 b. Do mayor	N. XXXVI.	Sig. 7/2b
Michael Haydn (1737-1806)	MH. 108. Sol mayor	N. XXXVIII.	Sig. 7/2c

¹³ Un estudio actualizado que aborda la difusión de las sinfonías de Joseph Haydn por las catedrales españolas es: Santos, 2024b.

¹⁴ Esta fuente también añade la letra “R” en la esquina superior derecha de todas las partichelas, exceptuando la del violín primero. El bloque de sinfonías organizadas mediante letras mayúsculas se describe al final del apartado titulado “Sinfonías de diversos músicos europeos”.

Joseph Haydn	Hob. I: 81. Sol mayor	N. XLIII.	Sig. 7/3a
	Hob. I: 48. Do mayor	N. XLVI.	Sig. 7/3b
	Hob. I: 44. Mi menor	N. XLVII.	Sig. 7/3c
Fuentes atribuidas en el título a “Grego Haydn”			
Compositor	Sinfonía	Numeración	Fuente catedral
Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)	Bb7 (Grave Bb-13, Krebs 14, 53, 122). Si b mayor		Sig. 6/1a
Joseph Haydn	Hob. II: 20. Fa mayor		Sig. 6/1b
¿Joseph Haydn?	Hob. I: F1. Fa mayor		Sig. 6/1c
¿Joseph Haydn?	Hob. I: C16. Do mayor		Sig. 7/4

* El asterisco señala que los materiales que contienen estas dos sinfonías están catalogados como una única fuente.

La numeración que presenta el primer grupo atestigua que esta colección estaba conformada, como mínimo, por 47 composiciones, a pesar de que en la Catedral de Jaén se preservan únicamente veinticuatro. Las veintitrés sinfonías restantes, o bien no fueron adquiridas junto con las anteriores, o bien no se han conservado hasta la actualidad.

Pedro Jiménez (2011) plantea que este corpus orquestal haydniano procedía del archivo del Palacio Real de Madrid y de los fondos de María Josefa Alonso Pimentel Téllez-Girón, XII Duquesa y XV Condesa de Benavente (1750-1834). La estancia del propio Garay en Madrid entre 1785 y 1786, su vinculación con José Lidón —organista de la Real Capilla y maestro de clave de esta aristócrata entre 1781 y 1792— y la concordancia de varias sinfonías conservadas tanto en la Catedral de Jaén como en el Palacio Real permiten a este autor proponer la siguiente hipótesis:

El hecho de que la mitad aproximada de las sinfonías existentes en el archivo de la catedral de Jaén se encuentren también en el del Palacio Real plantea una cuestión: si dichas sinfonías llegaron al archivo giennense vía Madrid, o, más concretamente, si lo hicieron a través de la persona [Ramón Garay] que llegó a la ciudad del Santo Rostro procedente de la capital madrileña, bien acompañándole como parte del equipaje, bien como material que debía solicitar al cabildo de la catedral para su adquisición, si las circunstancias lo permitían y se consideraban de algún interés. (p. 284)

Para explicar la presencia de nueve sinfonías preservadas únicamente en la catedral giennense (Hob. I: 30, 38, 41, 52, 81, C8, C16, G8 y B10), Jiménez (2011) afirma que “ello nos obliga, en principio, a suponer otra procedencia, de las [sinfonías] que no constaban en el Palacio Real o aún no se había adquirido, como podría ser la del Archivo de la Condesa-Duquesa de Benavente” (p. 285). Sin embargo, todas las evidencias presentadas anteriormente —el formato físico homogéneo, la caligrafía de un único copista y, sobre todo, la organización numérica interna— sugieren más bien que este corpus giennense formaba parte de una edición manuscrita y fue adquirido a través del mercado musical.

Si bien no se ha podido documentar hasta el momento cómo llegaron estas sinfonías a Jaén, un análisis comparativo permite confirmar que algunas de ellas se copiaron a partir de ediciones impresas parisinas publicadas en la primera mitad de la década de 1770, en sintonía con lo que ocurría en otras instituciones catedralicias españolas (Santos, 2024b, p. 13)¹⁵. En estos casos, la igualdad visual entre las fuentes, en los distintos parámetros analizados (indicaciones de *tempo*, dinámica y articulación), es el criterio que ha posibilitado establecer filiaciones entre ellas, debido a la ausencia de otro tipo de datos, como, por ejemplo, numeraciones que hagan referencia a la posición que ocupaba una determinada sinfonía en una colección impresa o variaciones textuales (cambios en el orden de los movimientos, modificaciones de

¹⁵ La copia de manuscritos a partir de colecciones impresas europeas es un método de difusión mencionado, entre otros, por Rasch (2012, p. 41) y, en el caso español, por Gosálvez (2014, p. 224) y Marín (2014, p. 445). Pérez (2011) y el propio Marín (2021) revelan este tipo de conexiones en sendos estudios sobre la recepción de cuartetos de Haydn en diversas instituciones eclesiásticas españolas.

instrumentación, variantes en determinados pasajes, etc.). Para organizar la presentación de los ejemplares manuscritos giennenses que pueden conectarse con estas colecciones francesas, se sigue un orden cronológico ascendente, tomando como referencia las fechas de publicación de estas últimas fuentes.

En primer lugar, la sinfonía Hob. I: 30 y la espuria Hob. I: F1 derivan de la edición parisina publicada como opus IX por Madame Berault en 1770 (RISM A/I: H 3280)¹⁶. Según indica el inventario de la librería madrileña de Antonio del Castillo, fechado en el año 1787, en esta tienda se preservaban nueve ejemplares de esta colección (Rasch, 2014, p. 294). Ambas composiciones solo aparecen impresas en esta edición —la Hob. I: F1 ubicada en primer lugar, mientras que la Hob. I: 30 en sexta posición— y la comparación entre las fuentes ofrece una semejanza total en todos los parámetros analizados (véase ilustración 2).



Ilustración 2. Comparación partichelas del violín primero, exposición del tercer movimiento de la sinfonía Hob. I: F1. Edición impresa de Madame Berault (opus IX, 1770) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/1c).

En segundo lugar, la fuente giennense que contiene la sinfonía Bb2 de Carl Ditters von Dittersdorf toma como modelo la colección impresa opus XII publicada por Jean-Baptiste Venier en 1771 (RISM A/I: H 3053), al igual que las copias manuscritas conservadas en las catedrales de Granada y Burgos (Santos, 2024b, p. 36). La atribución errónea de esta sinfonía a Joseph Haydn en estos tres ejemplares procede, sin lugar a duda, de este impreso parisino. En el caso de la fuente granadina, esta vinculación se confirma, a mayores, gracias a la indicación incluida en la partichela de la viola —“Viola / Sinfonía 3^a”—, puesto que esta numeración coincide con el puesto que ocupa esta obra en la edición de Venier. Asimismo, el cotejo entre estas fuentes corrobora la semejanza existente entre ellas en los diferentes parámetros analizados. En la siguiente imagen, puede comprobarse concretamente la similitud entre esta colección de Venier y el ejemplar manuscrito conservado en la Catedral de Jaén:

¹⁶ Fisher (1985, p. 491) y Wyn Jones (2000, p. 150) plantean que la sinfonía espuria Hob. I: F1 conservada en el Palacio Real de Madrid, junto con la Hob. I: C15, proceden presumiblemente de esta misma edición parisina.



Ilustración 3. Comparación partichelas del *basso*, segundo movimiento de la sinfonía Bb2 de Carl Ditters von Dittersdorf. Edición impresa de Jean-Baptiste Venier (opus XII, 1771) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/6b).

Otro ejemplo paradigmático que confirma este tipo de vinculaciones se documenta en el divertimento Hob. II: 20, compuesto antes de 1763. La transformación de esta obra, que pasa de cinco a cuatro movimientos y que aparece denominada como “Sinfonía”, también se produce en la edición parisina publicada como opus XIV por Madame Berault en 1772 (no presenta número identificativo del RISM)¹⁷. Este divertimento convertido en sinfonía se ubica en segundo lugar en esta colección. La comparación entre ambas fuentes ofrece una gran similitud en todos los parámetros analizados, aunque en el manuscrito giennense se encuentran algunos errores. Asimismo, la copia manuscrita presenta una particularidad relativa a la instrumentación: mientras el impreso parisino requiere dos violas, en la fuente de Jaén la parte de la viola primera se adjudica a un fagot (“Fagoto Solo”), por lo que se transporta a una octava inferior, como puede comprobarse en la siguiente imagen:

¹⁷ Hoboken, 1957, p. 311. De nuevo, Fisher (1985, p. 491) y Wyn Jones (2000, p. 150) sugieren que este divertimento, junto con las sinfonías Hob. I: 11, 34, 59 y C26 conservadas en el Palacio Real, derivan de la edición parisina opus 14 de Madame Berault.



Ilustración 4. Comparación partichelas de las dos violas y del fagot y viola obligados, cc. 1-8 del tercer movimiento del divertimento Hob. II: 20. Edición impresa de Madame Berault (opus XIV, 1772) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/1b).

Asimismo, el cotejo entre la sinfonía atribuida Hob. I: C16 y la edición publicada como opus XIII por Louis-Balthazard de La Chevardière en 1774 (RISM A/I: H 3281) confirma que la primera está copiada a partir de la segunda. El librero Antonio del Castillo anunciaba esta colección impresa en Madrid a finales de diciembre de 1775¹⁸, siendo esta una de las referencias más tempranas que atestiguan la venta de la música de Haydn en el mercado musical madrileño. Doce años más tarde, esta edición seguía mencionándose en el inventario de esta tienda (Rasch, 2014, p. 294). Asimismo, un ejemplar impreso de esta sinfonía también se conserva, junto con las también espurias Hob. I: F6 y D8, en la Biblioteca Histórica de Madrid (Martínez, 2017, p. 203). Las indicaciones de *tempo*, dinámica y articulación propuestas en esta edición francesa aparecen fielmente reproducidas en la copia manuscrita giennense, así como la errata del último compás —Si₄ en lugar de Do₅ en la nota más aguda del acorde—, como confirma la siguiente ilustración:

¹⁸ *Gaceta de Madrid*, martes 26-12-1775, n.º 52, pág. 460 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1775/052/A00459-00460.pdf>)

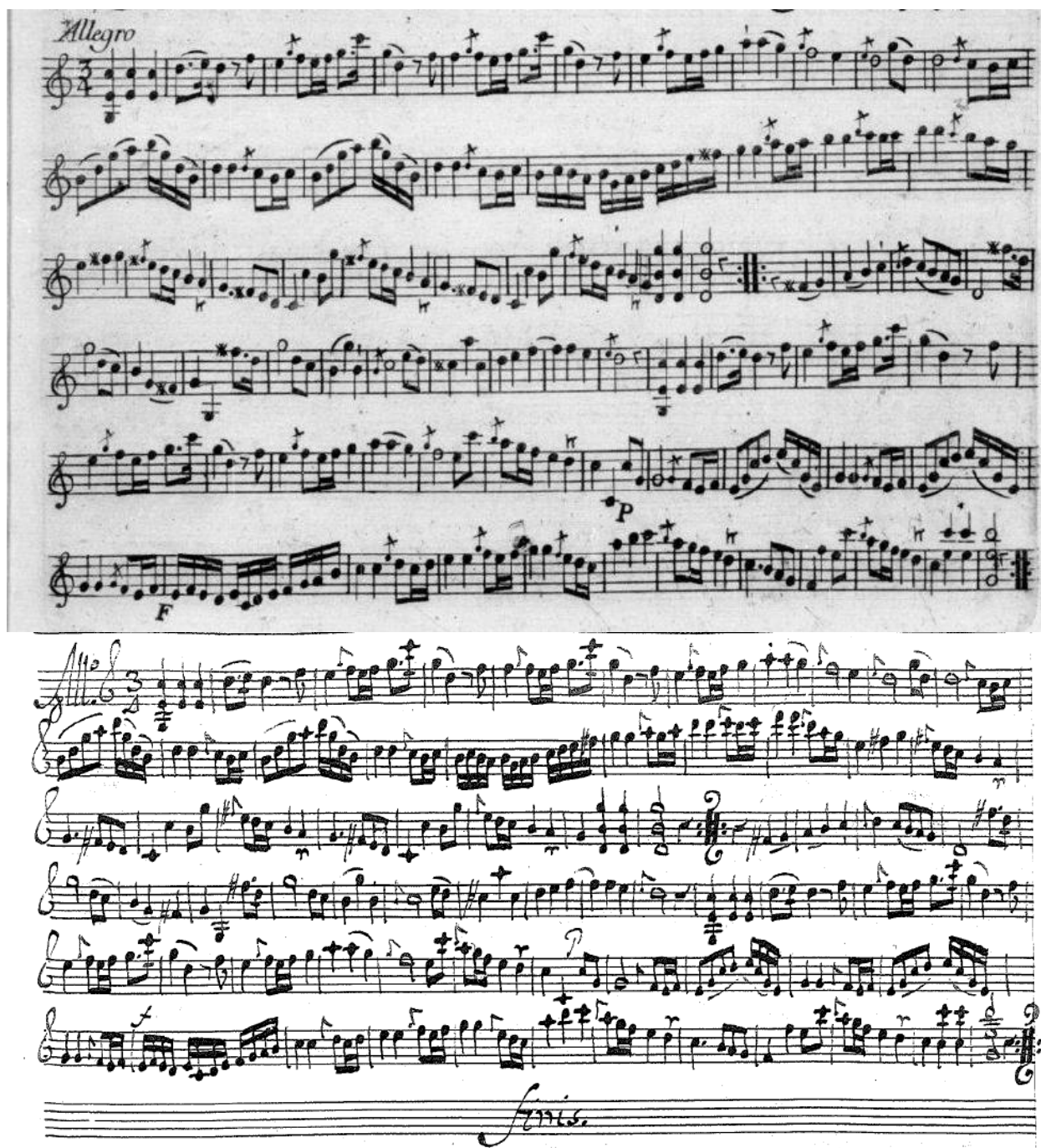


Ilustración 5. Comparación partichelas del violín primero, tercer movimiento de la sinfonía Hob. I: C16. Edición impresa de Louis-Balthazard de La Chevardière (opus XIII, 1774) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 7/4).

Por último, la fuente giennense que contiene la sinfonía Hob. I: 52 deriva de la edición parisina publicada por Jean-Georges Sieber en 1774 (RISM A/I: H 3062). A diferencia de lo que ocurre en los ejemplares manuscritos conservados en el santuario de Arántzazu y en las catedrales de Santiago de Compostela, Sevilla y Toledo —en los que se indica explícitamente la posición que ocupa esta obra dentro de dicho impreso—¹⁹, en el caso giennense este vínculo se

¹⁹ Esta edición de Jean-Georges Sieber puede consultarse en Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90629080/f9.item>). El ejemplar localizado en el Santuario de Arántzazu es una copia manuscrita elaborada directamente a partir de este impreso, como atestigua no solo el orden de las sinfonías, sino también la información incluida en la portada (sig. Ms. 921-II). La información sobre las copias catedralicias puede consultarse en: Santos, 2024b, p. 26.

establece únicamente a través de la similitud que presentan las fuentes en todos los parámetros analizados. Así lo atestigua el siguiente ejemplo extraído de la partichela del *basso*:

The image displays two musical staves for the bassoon part of the first movement of the first symphony by Joseph Haydn (Hob. I: 52). The top staff is from an 1774 printed edition by Jean-Georges Sieber, showing the title 'II. SINFONIA', the tempo 'Allegro', and the instrument 'Basso'. The bottom staff is from a handwritten manuscript from the Jaén Cathedral (sig. 6/5a), with the instrument labeled 'Fagotto'. Both staves show the same musical notation, including dynamics like 'F' and 'P', and articulation marks like 'acc.' and 'rit.'.

Ilustración 6. Comparación partichelas del *basso*, exposición del primer movimiento de la sinfonia Hob. I: 52. Edición impresa de Jean-Georges Sieber (1774) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 6/5a).

Aunque las fuentes que preservan las sinfonías Hob. I: 22, 45, 46, 53 y 63 no pueden englobarse dentro de la discusión anterior, puesto que no se conectan con ediciones impresas concretas, se analizan a continuación algunas de las particularidades que presentan. En primer lugar, es preciso destacar que el ejemplar de la sinfonia Hob. I: 22 se corresponde con la versión en cuatro movimientos compuesta en 1764. No obstante, en este juego se sustituyen los dos cuernos ingleses de la plantilla original por dos flautas, como ocurre en la mayoría de las copias manuscritas recopiladas por Hoboken (1957, pp. 24-25). Una razón que puede explicar por qué se produjo este cambio de instrumentación es que dicha fuente giennense pertenece a una edición manuscrita concebida como un producto comercial (como se ha propuesto al comienzo de este apartado), por lo que el copista que la realizó empleó instrumentos habituales (flautas) para ampliar sus posibilidades de venta. Esta estrategia puede considerarse acertada, puesto que en las capillas catedralicias españolas apenas se documenta el empleo del corno inglés²⁰, mientras que la flauta era un instrumento de uso habitual.

²⁰ Una de las escasas referencias acerca del uso de este instrumento en los contextos catedralicios españoles procede del plan de reforma elaborado en la Catedral de Sevilla durante el año 1806. En este documento se indica que el músico que ocupara la plaza de oboe primero debía tener como instrumentos agregados la flauta, el fagot y el corno inglés. Citado en: Montero, 2001, p. 506; Montero, 2016, p. 859. Para un estudio específico sobre este plan de reforma (génesis, aplicación y derogación), véase: Pacheco-Costa, 2022.

En segundo lugar, las fuentes giennenses que contienen las sinfonías Hob. I: 45 y 46, ambas compuestas en 1772, presentan una versión transformada: la primera se encuentra transportada una segunda mayor descendente (de Fa sostenido menor a Mi menor), si bien el segundo movimiento se mantiene en la tonalidad de La mayor en lugar de cambiarse a Sol mayor, que sería la que correspondería si se mantuviese la relación tonal de la obra original; por su parte, la segunda está escrita un semitono por debajo de la versión tradicional (de Si mayor a Si bemol mayor), modificándose de nuevo la correspondencia tonal del segundo movimiento, ya que se pasa del homónimo menor que propone originalmente la sinfonía (Si menor) al relativo menor que plantea esta copia giennense (Sol menor).

Tabla 2. Comparación de las relaciones tonales entre movimientos en las sinfonías Hob. I: 45 y 46.

Sinfonía Hob. I: 45				
	1er movimiento	2º movimiento	3er movimiento	4º movimiento
Tonalidad versión original	Fa # m (i)	La M (III)	Fa # M (I)	Fa # m (i) – La M (III) – Fa # M (I)
Tonalidad copia Jaén	Mi m (i)	La M (IV)	Mi M (I)	Mi m (i) – Sol M (III) – Mi M (I)
Sinfonía Hob. I: 46				
	1er movimiento	2º movimiento	3er movimiento	4º movimiento
Tonalidad versión original	Si M (I)	Si m (i)	Si M (I) – Si m (i)	Si M (I)
Tonalidad copia Jaén	Si b M (I)	Sol m (vi)	Si b M (I) – Si b m (i)	Si b M (I)

Estas particularidades también se documentan en dos fuentes manuscritas conservadas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, otros dos ejemplares vinculados a La Seo de Zaragoza y, en el caso de la Hob. I: 46, en otra copia localizada en la Catedral de Gerona (Santos, 2024b, p. 16). Gosálvez (2014), refiriéndose a la copia madrileña de la sinfonía Hob. I: 45, apunta una posible razón que explicaría este cambio de tonalidad:

Esto se debe muy probablemente a la intención de eludir una tonalidad especialmente difícil, excepcional en el siglo XVIII [refiriéndose a Fa sostenido menor], y también a la necesidad de facilitar la ejecución de las trompas en las orquestas españolas de la época. (p. 224)

Este mismo argumento podría aplicarse a la sinfonía Hob. I: 46, debido a que la tonalidad de Si mayor también se consideraba inusual durante el siglo XVIII²¹. Esta hipótesis está en sintonía con la información proporcionada por Webster (1991, p. 2), relativa a que estas dos sinfonías, compuestas en tonalidades remotas, requerían la adquisición de tonos especiales (*crooks*) para las trompas si querían ser interpretadas. De nuevo, como en el caso de la sinfonía Hob. I: 22, estas modificaciones estarían motivadas tanto por criterios comerciales como por prácticas interpretativas imperantes, ya que, al sustituir las características especiales y restrictivas de estas composiciones por otras más comunes (en este caso, la tonalidad), se facilitaría su adquisición a un mayor número de potenciales clientes.

En tercer lugar, Hoboken (1957) atestigua la existencia de ocho versiones diferentes de la sinfonía Hob. I: 53 (p. 67). No obstante, solo dos de ellas son auténticas, como ha demostrado

²¹ Según A. Peter Brown (2002), estas dos sinfonías “are in unusual keys: No. 45 (54) is in F-sharp, which is used for only two other symphonies, by Cimarosa and Gyrowetz; and No. 46 (55) is in B major, which can claim only two symphonies prior to Haydn’s, by Francesco Barsanti (1690-1772) and the Viennese Matthias Georg Monn (1717-1750)” (p. 133). Sin embargo, Webster (1991) indica que la sinfonía Hob. I: 45 “is the only known eighteenth-century symphony in that key” (p. 3).

Fisher²²: la A y la B². A diferencia de las catedrales de León, Santiago de Compostela y Toledo, donde se han localizado copias de la versión B² (Santos, 2024b, p. 27), la fuente giennense presenta la opción B¹ —primer movimiento con introducción lenta (*Largo-Vivace*), segundo y tercer movimiento originales y la obertura Hob. Ia: 7 como *finale*—, con una plantilla conformada por la cuerda, una flauta, dos oboes, dos fagotes y dos trompas. Sin embargo, el copista principal también añade el movimiento IVa (*All^o Mod^{er}o*) —al cual denomina como “Otro finale”—, por lo que dicha fuente transmite, a mayores, la combinación que conforma la versión A.

Por último, los ocho ejemplares catedralicios que contienen la sinfonía Hob. I: 63 —Badajoz, Jaén, León, Mondoñedo, Santiago de Compostela, La Seu d’Urgell (Lérida) y Toledo— copian, sin excepción, la segunda versión de esta obra, compuesta entre 1777 y 1780 (Santos, 2024b, p. 28). En particular, la fuente giennense se preserva incompleta, puesto que solo se han localizado las partichelas de las dos trompas junto con las partes instrumentales que contienen la sinfonía Hob. I: 46. El análisis comparativo de dichas partichelas permite, como mínimo, descartar la filiación entre esta copia manuscrita y la edición impresa publicada por Johann Julius Hummel en 1781 (RISM A/I: H 3115), de la que se han localizado evidencias de circulación en las catedrales de León y Toledo, así como en el Santuario de Arantzazu (Santos, 2024b, p. 14). El cotejo del material de la trompa segunda al comienzo del segundo movimiento revela la existencia de cambios textuales significativos, ya que la colección de Hummel incluye 61 compases de silencio para las dos trompas, mientras que la copia de Jaén requiere la participación de la propia trompa segunda entre los compases 21 y 36²³. En la siguiente ilustración se muestra esta evidente divergencia textual:

Ilustración 7. Comparación partichelas de la trompa segunda, segundo movimiento de la sinfonía Hob. I: 63. Edición impresa de J. J. Hummel (opus XVIII, 1781) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 7/2a).

²² Así lo explica A. Peter Brown (2002): “After a thorough re-examination of the sources, Stephen C. Fisher has concluded that among its different states only Versions A and B² are authentic and that versión B² is earlier than A” (p. 178).

²³ La edición moderna de Robbins Landon (1964, p. 210) presenta el texto de la copia manuscrita de Jaén, no la variante de la versión de J. J. Hummel. Esta edición puede consultarse en IMSLP (https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/31/IMSLP31739-PMLP72190-Haydn_Sinfonia_Hob_I_63_C.pdf).

Sinfonías de diversos músicos europeos

Junto a las veintiocho sinfonías de Haydn, en la Catedral de Jaén se conservan, a mayores, otras diecisiete composiciones orquestales de diez autores europeos: tres de ellos aparecen representados, respectivamente, con tres obras (François-Joseph Gossec, Johann Christian Bach y Carl Joseph Toeschi), de otro músico se han identificado dos sinfonías (Carl Stamitz) y las seis piezas restantes presentan atribuciones individuales de autoría. Al igual que en el lote orquestal de Haydn, dentro de este segundo bloque de la colección giennense es posible identificar dos grupos: por un lado, se presentan, siguiendo un orden cronológico ascendente, nueve copias catedralicias que derivan de ediciones impresas parisinas; por otro, se aborda el conjunto de sinfonías que aparecen organizadas mediante letras mayúsculas incluidas en las portadas.

A través del análisis comparativo, se puede afirmar que los tres ejemplares manuscritos que contienen sinfonías de Gossec —Br 25 (opus 5 n.º 1, sig. 7/5c), Br 26 (opus 5 n.º 2, sig. 7/5a) y Br 29 (opus 5 n.º 5, sig. 7/5b)²⁴— se copiaron a partir de una colección impresa, publicada en París como opus V por Antoine Bailleux en torno a 1761 (RISM A/I: G 3142)²⁵. El título incluido en las portadas de los manuscritos catedralicios es como sigue: “Sinfonía. / A piu Stromenti Composte da Francesco / Giuseppe Gossec di Anversa”. Esta formulación procede, sin duda, del título de esta edición impresa: “SEI / SINFONIE / A PIU / STROMENTI / Composte / Da Francesco Giuseppe / GOSSEC / di Anversa / Opera V”. Además, la comparación de estas fuentes ofrece una semejanza absoluta en todos los parámetros analizados, lo que corrobora esta vinculación.



Ilustración 8. Comparación partichelas del violín primero, segundo movimiento de la sinfonía opus 5 n.º 2 de François-Joseph Gossec. Edición impresa de A. Bailleux (opus V, 1761) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 7/5a).

Del mismo modo, una edición impresa publicada por Jean-Georges Sieber en 1773 (RISM B/II, p. 379) —que contiene tres pares de sinfonías de J. C. Bach (n.º 1 y 2), C. J. Toeschi (n.º 3 y 4) y C. Stamitz (n.º 5 y 6)— sirvió de modelo a cinco copias manuscritas localizadas en la catedral²⁶: en concreto, todas las que conforman este juego, a excepción de la cuarta. Las dos

²⁴ La numeración de estas composiciones procede de Brook, 1983, pp. xxix, xxx; Schwartz, 2012, p. 587.

²⁵ Esta edición puede consultarse en IMSLP (http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP348945-PMLP563658-gossec_6_sym_op5.pdf).

²⁶ Esta colección puede consultarse en IMSLP (<http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP508401-PMLP824002-sixsimphoniesdeu00bach.pdf>). He localizado un ejemplar impreso de esta misma colección en el fondo de música orquestal procedente de la Basílica de Santa María de Vilafranca del Penedés (Barcelona): E-VIP. Sección B. Música simfónica, Caja 8.

composiciones de Bach coinciden con la versión A de las sinfonías n.º 20 (opus 9/21 n.º 1, sig. 3/4) y n.º 22 (sig. 3/2) (Zimmerman y Warburton, 1983, p. xlii; Warburton, 1985, pp. 193, 313), la de Toeschi es la sinfonía en Re Mayor MÜNt 44²⁷ (sig. 66/15), mientras que las de Stamitz corresponden con las sinfonías Nr. 34 (sig. 66/11) y Nr. 35 (sig. 66/12) (Kaiser, 2022, pp. 287-289). El cotejo entre estas fuentes ofrece una semejanza completa en todos los parámetros analizados (véase ilustración 9). Además, los apellidos de los distintos compositores se escriben en las portadas de los ejemplares manuscritos —“J. C. Bach”, “Toesky” y “Stamitz”— tal y como aparecen en el título de este impreso: “SIX / SIMPHONIES [...] Composés / PAR / J. C. BACH. TOESKY et STAMITZ”. Por tanto, es indudable que esta fue la colección impresa empleada como modelo de estas copias.



Ilustración 9. Comparación de la partichela del violín primero, segundo movimiento de la sinfonía Nr. 34 de Carl Stamitz. Edición impresa de Jean-Georges Sieber (1773) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 66/11).

La sinfonía restante de J. C. Bach (sig. 3/3) —catalogada como n.º 21 (Zimmerman y Warburton, 1983, p. xlii)— no se incluye en la edición precedente de Sieber, de ahí su variación al mencionar el apellido del autor en la portada principal: “del S^r Bach”. Esta copia giennense, a diferencia de las colecciones impresas que la publican como opus 9 n.º 2 —Burchard Hummel en La Haya (RISM A/I: B 238) y la reimpresión londinense de Longman, Lukey & Co (RISM A/I: B 239)—, incluye un cuarto movimiento (*All^o con spirito*) en compás de 6/8. Este movimiento añadido procede de una edición diferente del propio Sieber, publicada en París en torno a 1776,

²⁷ Aparece referenciada como D7 en Warburton, 1985, p. viii.

que contiene además la sinfonía n.º 83 en Fa Mayor de F. J. Gossec y la Hob. I: 56 de J. Haydn (Warburton, 1985, pp. viii, 271)²⁸. El cotejo realizado entre ambas fuentes evidencia una semejanza completa en todos los parámetros analizados, como puede comprobarse en la ilustración n.º 10. Por tanto, resulta innegable que esta última edición francesa sirvió de referencia para elaborar este manuscrito²⁹.

Ilustración 10. Comparación de la partichela del *basso*, exposición del cuarto movimiento de la sinfonía n.º 21 (opus 9 n.º 2) de Johann Christian Bach. Edición impresa de Jean-Georges Sieber (c. 1776) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 3/3).

Por su parte, las últimas siete composiciones —además de la sinfonía Hob. I: 52 de J. Haydn— conforman un grupo unitario, puesto que aparecen ordenadas mediante letras mayúsculas incluidas en la esquina superior derecha de las portadas. Este sistema de organización no solo se documenta en otros repertorios orquestales catedralicios, como ejemplifica el caso de Toledo (Santos, 2024a, pp. 131-145), sino que también se aplica a los

²⁸ Título diplomático de esta edición de Jean-Georges Sieber (sin número identificativo de RISM): *Trois / Symphonies / a Deux Violons Alto et Basse / Deux hautbois Deux Cors et Basson / Ces Symphonies ont été jouées au Concert Spirituel et au Concert des / Amateurs avec timbales et trompettes qui se vendent séparément / Composés / par M^r / GOSSEC. HAYDN. ET. BACH / Prix 7^e 4 / A. PARIS. / Chez le S^r Sieber, musicien; rue S^r honoré à l'hotel D'Aligre Ancien / Grand Conseil ou l'on trouve plusieurs nouveaux ouvrages. / A P D R.*

²⁹ Otra copia manuscrita de esta sinfonía con el cuarto movimiento añadido —solo partichelas de los violines y el fagot— se encuentra en Weimar, Landesarchiv Thüringen - Hauptstaatsarchiv Weimar (D-WRI): sig. HMA 3802. RISM ID no.: 250000034.

ejemplares impresos de sinfonías periódicas (véanse, como muestra, las ediciones de William Forster y Jean-Georges Sieber de la sinfonía Hob. I: 52 de J. Haydn en: Hoboken, 1957, p. 66). De este modo, se refuerza la hipótesis de que esta colección giennense fue concebida como un producto comercial, ya que, según explica Gosálvez (2014), la inclusión de estas numeraciones constituye “otra prueba de hasta qué punto se relacionaban los procedimientos de edición de impresos y manuscritos, y de que seguían las mismas pautas de organización” (p. 239). Al igual que la colección numerada de Haydn, este bloque se conserva incompleto, debido a que se alcanza hasta la letra “R”, lo que implicaría la existencia, como mínimo, de diecinueve obras. En la siguiente tabla se identifican los compositores y sinfonías que configuran actualmente esta sección:

Tabla 3. Fuentes orquestales giennenses ordenadas mediante letras mayúsculas.

Compositor	Sinfonía	Numeración	Fuente catedral
Lusiano Antonio Xavier (¿= Luciano Xavier dos Santos, 1734-1808?)	Sinfonía en Re Mayor	<i>A.</i>	Sig. 17/8
Giuseppe Ponzio (fl. 1759-1791)	Sinfonía en Do Mayor	<i>E.</i>	Sig. 17/9
Friedrich Schwindl (1737-1786)	Sinfonía en Re Mayor. Opus 2 n.º 4 (DowS 12)	<i>G.</i>	Sig. 66/13
Gian Amedeo Sassone (¿= Johann Adolf Hasse, 1699-1783?)	Sinfonía en Do M	<i>L.</i>	Sig. 2/10
Carl Joseph Toeschi (1731-1788)	Sinfonía en Fa Mayor. Sin identificar ----- Sinfonía en Re Mayor. MünT 41	<i>N.</i> ----- <i>O.</i>	Sig. 66/15
Valentin Roeser (c. 1735 – c. 1782)	Sinfonía en Fa Mayor. Opus 4 n.º 3	<i>Q.</i>	Sig. 17/10
Joseph Haydn (1732-1809)	Sinfonía en Do menor. Hob. I: 52	<i>R.</i>	Sig. 6/5a

Las dos fuentes que contienen sinfonías de C. J. Toeschi comparten un mismo título: “Sinfonia / A piu Stromenti compostè dal Sig^{or} / Guiseppe Toeschi”. Diversos editores parisinos —como Jean-Baptiste Venier, Anton Huberty, Louis Balthasar de La Chevardièrre o el Bureau d’Abonnement Musical— publicaron sinfonías de Toeschi de forma periódica, en las que se incluye la indicación “a piu stromenti” en la portada. Algunos de estos impresos parisinos se han localizado en el mercado musical madrileño. Rasch (2014) identifica la existencia de trece ejemplares de tres sinfonías periódicas de Toeschi en el inventario de la tienda de Antonio del Castillo (fechado en 1787), dos de ellas editadas por Venier (n.º 32 y 33) y una por La Chevardièrre (n.º 39). En el caso giennense, la igualdad textual entre la sinfonía en Re Mayor, identificada mediante la letra “O”, y la edición parisina de Venier, quien la publicó como sinfonía n.º XXXIII (RISM A/I: T 879), permite conectar ambas fuentes, como puede comprobarse en el siguiente ejemplo:

Ilustración 11. Comparación de la partichela del violín primero, exposición del tercer movimiento de la sinfonía MünT 41 de Carl Joseph Toeschi. Edición impresa de Jean-Baptiste Venier (c. 1768) y fuente manuscrita de la Catedral de Jaén (sig. 66/15).

La música de F. Schwindl gozó de relativa difusión en el mercado musical madrileño durante la década de 1770. Algunos anuncios incluidos en la prensa periódica madrileña publicitaban la venta de sus colecciones de tríos y dúos³⁰. Dos de estas colecciones seguían mencionándose posteriormente en el inventario de la tienda de Antonio del Castillo³¹. Por lo que respecta a sus composiciones orquestales, he localizado una segunda copia de la sinfonía opus 2 n.º 4, en este caso en formato partitura, en el Santuario de Arantzazu (sig. Ms. 991)³². Asimismo, se han encontrado otras dos fuentes manuscritas en la Catedral de León, que preservan las sinfonías opus 1 n.º 2 (DowS 4) y opus 2 n.º 3 (DowS 11), y un ejemplar impreso de su opus 3, colección publicada en 1765 por Jean-Baptiste Venier (RISM A/I: S 2551), que la Catedral de Ávila

³⁰ *Gaceta de Madrid*, martes 31-07-1770, n.º 31, pág. 264 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1770/031/A00264-00264.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 22-01-1771, n.º 4, pág. 35 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1771/004/A00035-00035.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 8-02-1774, n.º 6, pág. 56 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1774/006/A00056-00056.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 26-09-1775, n.º 39, pág. 352 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1775/039/A00352-00352.pdf>)

Gaceta de Madrid, martes 23-06-1778, n.º 25, pág. 248 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1778/025/A00248-00248.pdf>)

³¹ Concretamente, los tríos opus 1 para dos violines y bajo —publicados en Madrid en 1770— y los dúos para violín y violonchelo —publicados por Jean-Baptiste Venier como opus 7 en 1771— (Rasch, 2014, pp. 297-298).

³² Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Arantzazu (<https://www.eresbil.eus/sites/arantzazu/es/schwindl-friedrich/>).

adquirió seguramente en la librería del ya mencionado Antonio del Castillo (Santos, 2019, p. 489).

De Valentín Roeser solo he identificado otra sinfonía en una colección manuscrita, fechada en 1790, procedente de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, que fue copiada y era propiedad de un clérigo tinerfeño llamado Bernardo Valois (1740-1791) (Santos, 2019, pp. 408-410). En cuanto a Giuseppe Ponzio, se sabe que fue un músico de origen italiano vinculado con la Casa de Benavente durante su estancia en España (al menos, entre los años 1778 y 1785)³³. En el inventario de 1824 de la XV Condesa-Duquesa de Benavente aparecen mencionadas cinco oberturas de este músico, entre otras obras instrumentales de su autoría (cinco quintetos, seis cuartetos, canción con varios instrumentos) (Fernández, 2005, vol. 2, pp. 94-95). La obertura identificada con la letra “A” puede atribuirse, debido a la semejanza del nombre y a la concordancia cronológica, a un músico portugués llamado Luciano Xavier dos Santos (1734-1808), que trabajó como primer organista y maestro de la Capilla Real de Bemposta (Lisboa) y fue maestro de música, desde 1764, del rey José I (1714-1777)³⁴. Por último, la sinfonía numerada como “L” presenta más dificultades de atribución. No se ha localizado ningún maestro del periodo que responda directamente al nombre incluido en la portada. Sin embargo, la italianización del nombre —“Gian” en lugar de “Johann”— y la inclusión de “Sassone” podrían hacer referencia al destacado compositor hamburgués de ópera seria Johann Adolf Hasse (1699-1783), puesto que dicho músico era conocido por sus contemporáneos por el sobrenombre “il Sassone” (Hansell, 2001, p. 13).

CONCLUSIONES

El presente estudio ofrece una primera aproximación al repertorio orquestal dieciochesco de origen europeo que se encuentra conservado actualmente en la Catedral de Jaén. Así, en primer lugar, la presencia de estas 45 sinfonías confirma que, en términos cuantitativos, dicha institución es la segunda de rango catedralicio con un mayor número de este tipo de composiciones, solo por detrás de la Catedral de León (61 sinfonías). En segundo lugar, la lectura crítica de la documentación administrativa revela no solo los espacios ceremoniales donde podían interpretarse las obras orquestales —ofertorio de las misas de las principales festividades, festejos para celebrar el paso de comitivas de personalidades importantes—, sino también algunos de los canales a través de los que circularon dichas obras —compraventa entre particulares, concretamente violinistas—. Por último, las características físicas que presenta este repertorio sinfónico atestiguan su concepción homogénea, ya que todas las fuentes, excepto una, están elaboradas por una única mano e incluyen el mismo tipo de información en las portadas. Los músicos europeos representados en este fondo son once, destacando la figura de Joseph Haydn, quien con veintiocho sinfonías abarca casi dos tercios del total. Además, la relevancia de este corpus haydniano radica en que es el más numeroso de los localizados hasta la fecha en las catedrales españolas. A mayores, dentro de esta colección giennense se han identificado los cuatro bloques siguientes, tomando como criterios de referencia la presencia de numeraciones, las atribuciones específicas de autoría en las portadas o la vinculación de las copias manuscritas con ediciones impresas parisinas concretas: i) veintitrés sinfonías de Joseph Haydn se ordenan mediante números romanos; ii) otras cuatro de autoría dudosa son asignadas en las portadas a “Grego Haydn”; iii) diez sinfonías —tres de F. J. Gossec, tres de J. C. Bach, dos de C. Stamitz y dos de C. J. Toeschi— derivan de ediciones impresas publicadas en París por A. Bailleux (c. 1761), J. B. Venier (c. 1768) y J. G. Sieber (1773 y c. 1776); iv) y, por último, otras ocho sinfonías, de siete compositores diferentes, aparecen organizadas mediante letras mayúsculas. En definitiva, este trabajo no solo evidencia el papel activo que jugó la Catedral de Jaén como institución receptora de música orquestal de origen europeo, sino que también proporciona un contexto más detallado en el que enmarcar la composición de las diez sinfonías del maestro de capilla Ramón Garay.

³³ Los pocos datos biográficos conocidos de este músico aparecen recogidos en: Fernández, 2005, vol. 2, pp. 197-198.

³⁴ Son escasos los datos biográficos que se conocen de este músico. Véanse: De Brito, 2001; De Brito, 2007, pp. 58, 78, 138-140, 142, 145, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 173, 175.

REFERENCIAS

- Boorman, S. (2011). Identifying and studying published manuscripts. *Fontes Artis Musicae*, 58(2), 109-126. <https://www.jstor.org/stable/23512900>
- Brook, B. S. (Ed.). (1983). *François-Joseph Gossec. 1734-1829. Eight Symphonic Works* (Vol. D/III). Garland Publishing.
- Brown, A. P. (2002). *The Symphonic Repertoire. Volume II. The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert*. Indiana University Press.
- De Brito, M. C. (2001). Santos, Luciano Xavier. En *Grove Music Online*. Recuperado en 10 de diciembre de 2024, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24557>
- _____. (2007). *Opera in Portugal in the Eighteenth century*. Cambridge University Press.
- Fernández, J. P. (2005). *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/855>
- Fisher, S. C. (1985). *Haydn's Overtures and their adaptations as concert orchestral works (Symphonies, Operas, Oratorios, Manuscripts, Copyists)* [Tesis de doctorado no publicada]. University of Pennsylvania.
- Garbayo, F. J. (2013). Estilo galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental. *Anuario Musical*, (68), 263-292. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2013.68.155>
- García, M. Á. (2013). Festejos taurinos en la visita de Carlos IV a Córdoba (1796). *Revista de Estudios Taurinos*, (33), 93-131. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5149234>
- Gómez, R. (1985). La orquesta de la Catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796. *Revista de Musicología*, 8(2), 323-333. <https://doi.org/10.2307/20794998>
- Gosálvez, J. C. (2014). Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid. En M. Á. Marín y M. Bernadó (Eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (pp. 215-257). Editorial Reichenberger.
- Hansell, S. (2001). Hasse, Johann Adolf [Adolph]. En *Grove Music Online*. Recuperado en 10 de diciembre de 2024, de <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380289>
- Hoboken, A. v. (1957). *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Vol. 1). Schott's Söhne.
- Jiménez, P. (Ed.). (1996). *Ramón Garay. Sinfonías 5, 8, 9 y 10*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- _____. (1998a). *Documentario Musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- _____. (1998b). *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- _____. (Ed.). (2010). *Ramón Garay. Sinfonías 1, 2, 3, 4, 6 y 7*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- _____. (2011). *Ramón Garay (1761-1823): Un clásico, autor de 10 sinfonías*. Universidad de Jaén.
- Kaiser, F. C. (2022). *Carl Stamitz (1745-1801). Biographische Beiträge – Das symphonische Werk – Thematischer Katalog der Orchesterwerke*. Heidelberg University Publishing.
- Labrador, G. (2004). El papel R. Romani y la datación de la música española de finales del S. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini. *Revista de Musicología*, 27(2), 699-741. <https://doi.org/10.2307/20798004>
- López-Calo, J. (2011). La música de Haydn en las catedrales españolas. *MAR – Música de Andalucía en la Red*, (1), 41-66.
- _____. (2012). *La música en las catedrales españolas*. Ediciones del ICCMU.
- Marín, M. Á. (2014). El mercado de la música. En J. M. Leza (Ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. La música en el siglo XVIII* (pp. 439-461). Fondo de Cultura Económica.

- _____. (2021). Haydn en la iglesia: cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas. *Revista de Musicología*, 44(1), 107-164. <https://doi.org/10.2307/27057536>
- Martínez, J. (2017). *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*. [Tesis de Doctorado, Universidad de La Rioja]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122696>
- Montero, M. L. (2001). *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla. 1790-1829. Un estudio estilístico de sus misas* [Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/items/51ab9f93-224e-4cd4-a670-f9663035b86d>
- _____. (2016). *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Volumen IV. 1771-1830*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Pacheco-Costa, A. (2022). La capilla musical de la catedral de Sevilla en el siglo XIX: la labor reformadora de Domingo Arquimbau. En M. J. de la Torre Molina (Ed.), *Música y ceremonial en Andalucía (siglos XVI-XIX)* (pp. 301-336). Tirant Humanidades.
- Pérez, V. J. (2011). Música de Franz Joseph Haydn en Huéscar (Granada). *MAR – Música de Andalucía en la Red*, (1), 67-79.
- Rasch, R. (2012). The internationalization of the music trade in the eighteenth century. En B. Lolo y J. C. Gosálvez (Eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (pp. 35-64). UAM Ediciones.
- _____. (2014). Four Madrilénian first editions of works by Luigi Boccherini?. En M. Á. Marín y M. Bernadó (Eds.), *Instrumental music in late eighteenth-century Spain* (pp. 259-300). Editorial Reichenberger.
- Robbins Landon, H. C. (1964). *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, Vol. VI. Haydn-Mozart* Presse.
- Sanhuesa, M. (1999). Tres inventarios musicales decimonónicos en el Archivo Capítular de la Catedral de Oviedo. *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, (154), 7-19.
- Santos, H. E. (2019). *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción* [Tesis de Doctorado, Universidad de La Rioja]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=232088>
- _____. (2022). *Tocata para la epístola: integración de la música orquestal en las misas mayores de las catedrales andaluzas entre c. 1750 y c. 1820*. En M. J. de la Torre Molina (Ed.), *Música y ceremonial en Andalucía (siglos XVI-XIX)* (pp. 231-276). Tirant Humanidades.
- _____. (2024a). “De las mejores sinfonías que tiene esta Santa Iglesia Primada”: el repertorio orquestal europeo conservado en la Catedral de Toledo (1792-1825). *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 22(42), 129-179.
- _____. (2024b). Haydn’s Symphonies in Spanish Cathedrals: Circulation and Functions. En M. Á. Marín y T. Cascudo García-Villaraco (Eds.), *Remapping the Classics: Haydn, Mozart and Beethoven in Spain during the Long Nineteenth Century* (pp. 3-42). Brepols.
- Schwartz, J. L. (2012). François-Joseph Gossec. En M. S. Morrow y B. Churgin (Eds.), *The Symphonic Repertoire. Volume I. The Eighteenth-Century Symphony* (pp. 585-626). Indiana University Press.
- Warburton, E. (Ed.). (1985). *The collected Works of Johann Christian Bach 1735-1782. Symphonies II. Twelve Symphonic Works from Eighteenth-Century Printed Sources* (Vol. 27). Garland Publishing.
- Webster, J. (1991). *Haydn’s “Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music*. Cambridge University Press.
- Wyn Jones, D. (2000). Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid. En M. Boyd y J. J. Carreras (Eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (pp. 145-165). Cambridge University Press.
- Zimmerman, F. B. y Warburton, E. (Eds.). (1983). *Carl Friedrich Abel. 1727-1787. Six Symphonies, Opus 1 / Johann Christian Bach. 1735-1782. Six Symphonic Works* (Vol. E/II). Garland Publishing.

TEMA Y DOS VARIACIONES PARA CLARÍN EN MI BEMOL DE JOSÉ DE JUAN MARTÍNEZ: UN CONTEXTO

THEME AND TWO VARIATIONS FOR CLARÍN IN E FLAT BY JOSÉ DE JUAN MARTÍNEZ: A CONTEXT

Manuel Morales Lozano

Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

El clarín es un instrumento de viento metal similar a la trompeta, pero con un tubo más largo y estrecho. Tradicionalmente se ha utilizado en la música militar y en ceremonias solemnes. En España los intérpretes de clarín han tenido un papel importante en esta música y en las bandas militares, especialmente durante eventos como desfiles y ceremonias. Por ello, el presente artículo, estudia la figura de José de Juan Martínez. Músico militar, clarín supernumerario de la Real Capilla de Palacio de Madrid, concertista de la Orquesta del Teatro Real y de la Orquesta Circo y primer profesor de clarín en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid.

La trompeta española en el siglo XIX experimentó una serie de cambios y desarrollos significativos que reflejaron la evolución de la música y la cultura en España durante ese período. Durante el siglo XIX, España vivió un período de inestabilidad política y conflictos militares, incluyendo las Guerras Napoleónicas y las Guerras Carlistas. La música militar desempeñó un papel importante en la vida cultural y musical del país, y la trompeta fue un instrumento esencial en las bandas militares de la época. A medida que avanzaba el siglo XIX, se desarrollaron mejoras en el diseño de la trompeta, incluyendo la incorporación de válvulas. Esto permitió a los trompetistas tocar una gama más amplia de notas y participar en una variedad de estilos musicales.

Palabras clave: José de Juan Martínez, clarín, cornetín de pistones

ABSTRACT

The clarín is a brass instrument similar to the trumpet, but with a longer and narrower tube. Traditionally, this has been used in military music and in solemn ceremonies. In Spain, clarín players have played an important role in this music and in military bands, especially during

events such as parades and ceremonies. Therefore, this research studies the figure of José de Juan Martínez. Military musician, supernumerary bugler of the Royal Chapel of the Palace of Madrid, concert pianist of the royal theater orchestra and the circus orchestra and first clarín professor at the “María Cristina Royal Conservatory of Music and Declamation” in Madrid.

The Spanish trumpet in the 19th century underwent a series of significant changes and developments that reflected the evolution of music and culture in Spain during that period. During the 19th century, Spain experienced a period of political instability and military conflicts, including the Napoleonic Wars and the Carlist Wars. Military music played an important role in the cultural and musical life of the country, and the trumpet was an essential instrument in the military bands of the time. As the 19th century progressed, improvements in trumpet design were developed, including the incorporation of valves. This allowed trumpet players to play a wider range of notes and participate in a variety of musical styles.

Keywords: José de Juan Martínez, clarín, piston cornet

INTRODUCCIÓN

José de Juan Martínez, fue el primer profesor de clarín de las enseñanzas regladas de música en España en 1830. A día de hoy su información tanto personal como profesional no es muy extensa. Es por ello, que con el presente artículo se puede contribuir de alguna forma a extender y ampliar la información de su biografía y de todo lo que aportó a la enseñanza del clarín y del cornetín de pistones en España, además de poder ayudar a futuros interesados en el tema.

Es importante estudiar la figura de José De Juan Martínez porque además de primer profesor como anteriormente se ha mencionado, también fue el autor del primer método para clarín y de los 48 estudios para cornetín de pistones que se escribió en la Península Ibérica. También fue el profesor del trompetista Tomás García coronel, quien está reconocido como uno de los mejores profesores de trompeta del estado español. García Coronel también es autor de un método didáctico y varias obras para el repertorio de la trompeta. Martínez simultaneó varios trabajos a la vez, estos fueron: profesor de conservatorio, concertista, solista de varias orquestas y músico militar. Todos estos datos forman un compendio en el que se demuestra que elevó el estatus de la trompeta en España.

JOSÉ DE JUAN MARTÍNEZ

José de Juan Martínez nació en Madrid el día siete de agosto del año 1809 y murió en la misma ciudad en el año 1888. Martínez fue el primer profesor de clarín y posteriormente de cornetín en las enseñanzas regladas de música, en el *Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid*. Además, de Juan fue uno de los músicos más aclamados y afamados del siglo XIX, ya que poseía un talento y un gran virtuosismo ejecutando piezas musicales con el cornetín de pistones. No se conoce con exactitud como comenzó sus estudios de música. Según Miguel Ángel Navarro y Joan Carles Gomis Corell, en su libro *Cuarenta y ochos estudios de José de Juan Martínez*. El cornetista comenzó su formación en alguna de las capillas de su ciudad natal o en el seno familiar. También pudo haberlo enseñado su tío José De Juan Martínez, trompa en la *Real Capilla de Madrid* (Navarro y Gomis, 2017).

A lo largo de la carrera profesional de José de Juan compagino varios trabajos simultáneamente, siendo profesor en el conservatorio y la misma vez clarín principal en la *Real Capilla de Madrid* y concertista en la *Orquesta Ópera Circo*, donde en esta última recibió el apodo de “el Rabino” por su virtuosismo interpretando fantasías y conciertos con el cornetín de pistones, se puede suponer, que este nombre viene del judaísmo, este nombre lo recibía aquel que era experto en la ley de la interpretación de la torá (Navarro, 2017).

El Espectador dice que el señor de Juan tocó en el Circo con suma maestría el cornetín de llaves. Nosotros asistimos al Circo y no vimos al Rabino entre los individuos de la orquesta;

pero nos han asegurado que, desde el palco del ayuntamiento, tomaba parte en aquella, tocando en su rabo, que para todo le sirve, unas graciosas variaciones. (Navarro, 2017, p.89)

Además, se puede observar en las actas que se encuentran en la biblioteca del *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, cómo Martínez solicitaba sustitutos para sus clases, ya que este era aclamado por la Reina para tocar en los actos de la casa Real. Martínez fue componente de las agrupaciones e instituciones musicales más aclamadas en el momento, por supuesto no siempre era remunerado. En su etapa militar fue la primera persona en pertenecer a la banda del *Cuerpo de Alabarderos*, donde posteriormente fue ascendido a maestro director segundo. De Juan, ocupó el cargo de Clarín supernumerario durante varios años en la *Real Capilla de Madrid*.

Trabajo como músico militar

Fueron las bandas militares las primeras que le proporcionaban trabajo a los músicos españoles, todo ello gracias al *Real Decreto de Carlos III de 1763*. Muchas de ellas solo contaban con ocho o nueve músicos, como por ejemplo es el caso de la banda de Infantería de Marina de Cartagena. Pertenecer a una banda de los cuerpos militares de música, fue el primer trabajo remunerado que obtuvo José de Juan Martínez. (Navarro y Gomis, 2017)

Como se ha mencionado anteriormente, tocar el clarín en la *banda de las Guardias Reales* fue el primer puesto profesional que ocupó De Juan. Debido al excelente trabajo que desempeñaba, y sumándole estudio con afán de mejorar, fue consiguiendo ascensos en las diferentes agrupaciones militares a las que perteneció. De este modo consiguió ser director primero en el *Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos*, donde entró en clase de músico nombrado por el excelentísimo Duque y comandante General del mismo. El trabajo en los cuerpos de músicas militares y el puesto como docente en el conservatorio fueron compaginados durante varios años. Además, De Juan realizó otros trabajos musicales que se detallarán más adelante. (Navarro y Gomis, 2017)

Trabajo en el conservatorio

En el año 1830, en un edificio construido en la *Plaza de los Montes de Madrid*, se fundan las primeras enseñanzas regladas de música en España. El centro educativo recibió el nombre de *Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid*. Con estas nuevas enseñanzas quedaron implantadas las asignaturas de Composición, Piano y Acompañamiento, *Violín y Viola, Violoncelo, Contrabajo, Canto, Flauta, Octavín y Clarinete, Oboe y Corno inglés, Fagot, Trompa, Clarín y Clarín de llaves, Trombón, y las asignaturas de Solfeo, Lengua castellana, Lengua italiana, Baile, Geografía, Historia sagrada y profana y Aritmética*. (Navarro, 2017)

Según las actas que se encuentran en la biblioteca del *Real Conservatorio de Superior de Música de Madrid*, José de Juan fue nombrado profesor de clarín, clarín de llaves y de trompa, en el mismo año de la fundación del conservatorio. No es hasta el siguiente año 1831, cuando este empieza a impartir las clases de los instrumentos citados. En el año 1834, José de Juan Martínez, trompa de la *Real capilla* y tío del autor objeto de estudio, consiguió por oposición la plaza de trompa en el *Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid*.

La institución obligaba a los profesores a crear métodos, estudios, obras o materiales didácticos para el desarrollo de las clases. Es por ello, que José de Juan compuso sus propios métodos, ejercicios y obras para aprender a tocar el clarín y el cornetín de pistones en su aula. Los métodos que escribió el profesor Martínez se utilizaron durante los años que él ejerció como profesor en el *RCSMM*. Con más exactitud, se hicieron uso de ellos hasta que su alumno y sucesor Tomás García Coronel, decidió escribir y utilizar con sus alumnos su propio método de aprendizaje. (Giner, 2018)

De Juan, escribió un *método para clarín* y un *método para cornetín de pistones*, además, varios ejercicios y algunos conciertos para pruebas y exámenes de clase, entre ellos un tema con variaciones para clarín en mi bemol mayor. El método para clarín y los cuarenta y ocho estudios para cornetín de pistones del autor han sido editados y revisados en diversas investigaciones metodológicas. El método para clarín fue revisado por Keynon de Pascual y los estudios para cornetín por Miguel Ángel Navarro y Juan Carles Gomis.

A día de hoy son muy pocos los conservatorios que utilizan estos materiales didácticos para su enseñanza. Para ser más exactos, hasta el día de la revisión de guías docentes, año 2024, solo dos conservatorios estudian a José De Juan Martínez. Por un lado, los *cuarenta y ocho estudios para cornetín*, en el conservatorio superior de música de Castellón (Valencia). Y, en segundo lugar, el *método para clarín en mi bemol y los cuartetos* para el mismo instrumento en el *Conservatorio Superior de Música Andrés de Vandelvira de Jaén*.

El puesto que más años desempeñó Martínez fue el profesor de clarín y cornetín de pistones. Ocupó dicho cargo desde el año 1831 hasta su jubilación y cese en el año 1900. La plaza que ocupaba era de profesor propietario, teniendo una menor remuneración con respecto a sus compañeros que tenían un sueldo de 30.000 reales. El sueldo Martínez y de algunos otros profesores era de 4.000 reales, un sueldo medio alto para la época. José de Juan Martínez mantuvo este sueldo la mayoría de los años en los que desarrollo su labor como docente. (Navarro, 2017)

Como se ha mencionado en apartados anteriores, José de Juan Martínez compaginaba su labor de profesor propietario con la participación en diferentes agrupaciones del momento. Tras unas lecturas de las actas, se observa como el maestro le escribe cartas al director para ausentarse de las clases por motivos de trabajo externo al del conservatorio, en ellas le pide el permiso para faltar al trabajo y, además, le propone un sustituto buscado por el mismo.

Trabajo como músico de la Real Capilla de Madrid y en la Orquesta del Teatro de la Ópera Circo

La carrera artística y profesional del autor objeto de estudio no se centra solamente en la docencia, aunque el mayor tiempo laboral haya sido dedicado a enseñar, José de Juan, fue durante muchos años músico de la *Real Capilla de Madrid*, tras conseguir por medio de oposición de su plaza como clarín supernumerario, es decir. Este era un trabajo no remunerado, pero sí que con el recibía mucho prestigio, ya que tenía que interpretar música para la Reina, la cual siempre reclamaba la presencia del trompetista.

Durante los primeros años, José de Juan Martínez era el clarín principal sin plaza de la *Real Capilla de Madrid*, hasta que años más tarde como bien se ha mencionado anteriormente, ocupó su plaza. Con el paso del tiempo y con la introducción del nuevo instrumento, pasó de ser el clarín principal, a ocupar la plaza del cornetín de pistones, que, según las palabras de José Salamanca Mayol, quien sería el dueño de la orquesta Circo, este era un virtuoso de esta trompeta. (Navarro y Gomis, 2017)

En su paso por la *Orquesta Circo*, Martínez se desarrolló como solista, era aclamado por el público y todos querían verlo en los escenarios. Aunque la orquesta interpretase su repertorio tradicional, la gente querían escuchar al virtuoso tocando sus graciosas variaciones o los temas de valeses arreglados para él, Martínez siempre terminaba el concierto con una pieza que debido a su forma de interpretarla y a la cantidad de veces que la tuvo que tocar en público, la hizo famosa el nombre de esta obra es, la *fantasía y variaciones* de Juan Skozdopole. (Navarro y Gomis, 2017)

Era tan grande el prestigio que el maestro madrileño poseía con el instrumento, que conservó el puesto de primer clarín y cornetín de pistones en la *Orquesta del Teatro de la Ópera Circo y del Teatro Real* donde interpretó maravillosas y afamadas obras como pueden ser obras para orquesta y zarzuelas más importantes de la época. José de Juan era un trompetista reclamado por los grupos más importantes de su ciudad natal y la misma donde residió hasta su muerte. (Navarro y Gomis, 2017)

VARIACIONES PARA CLARÍN EN MI BEMOL

Tras realizar una investigación y observar que no se ha podido encontrar documentos analizados de la obra o relacionada con ella, este trabajo será uno de los primeros en contener el análisis formal y armónico realizado. En este apartado se encuentra redactado el análisis que anteriormente se ha realizado y también se podrán encontrar varias imágenes como apoyo a sus correspondientes explicaciones.

El *Tema con variaciones para clarín en mi bemol* presenta una *forma binaria tripartita*. El tema y sus dos variaciones están estructurados de la siguiente forma. *Un tema A*, un *tema B* y un *tema A prima*. El tema principal comienza con una frase de ocho compases completos que a su vez se divide en dos *semifrases* de cuatro compases cada una. Las *semifrases* están divididas en dos, la primera es abierta y la segunda es cerrada y conclusiva. Continúa el tema B con el *quinto grado*, haciendo una frase de cuatro compases, esta está interpretada con el quinto grado para ir creando cuatro compases de tensión que conduce a la resolución en el primer grado de A prima.

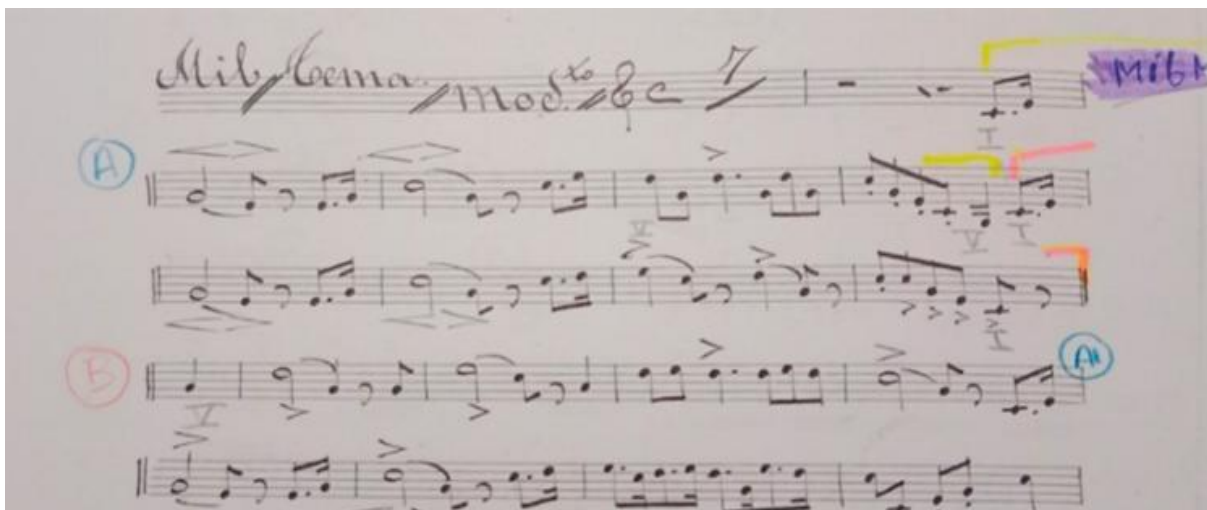


Imagen número 1. Tema principal de la obra.

Fuente: Fuente: José de Juan Martínez, *Variaciones para Clarín en Mib* (Manuscrito, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ref. 35053).

El tema principal empieza con un ritmo sencillo siendo más complejo en sus dos variaciones. El más complejo es el de la variación número dos. Los cambios no solo están en el ritmo sino en los intervalos que existen entre las notas. En el tema se aprecia una línea melódica más sencilla y con grados no muy extensos entre ellos. En cambio, en las dos variaciones cada vez los intervalos son más extensos entre sí. La armonía es igual en el tema y en las dos variaciones.

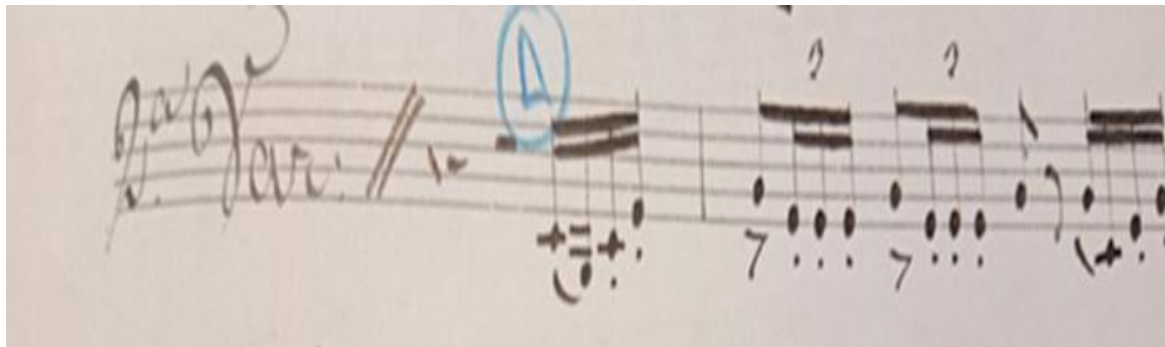
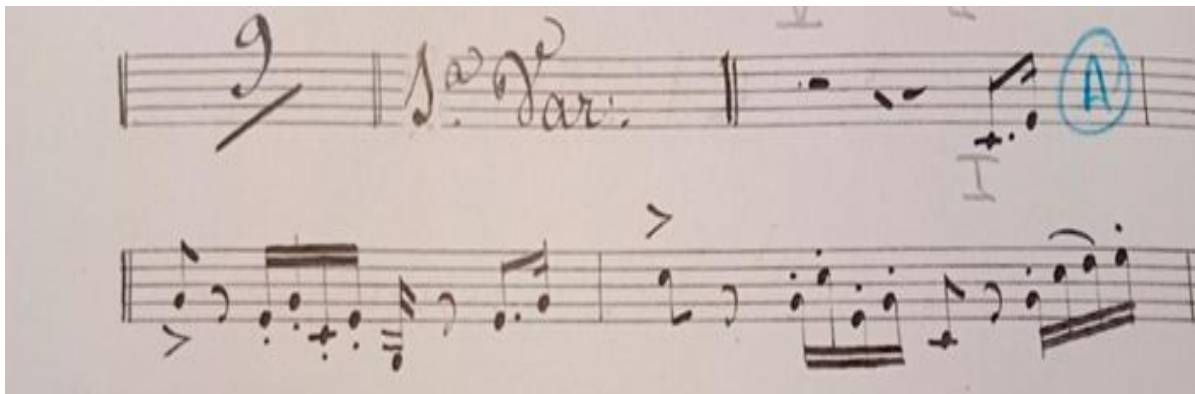
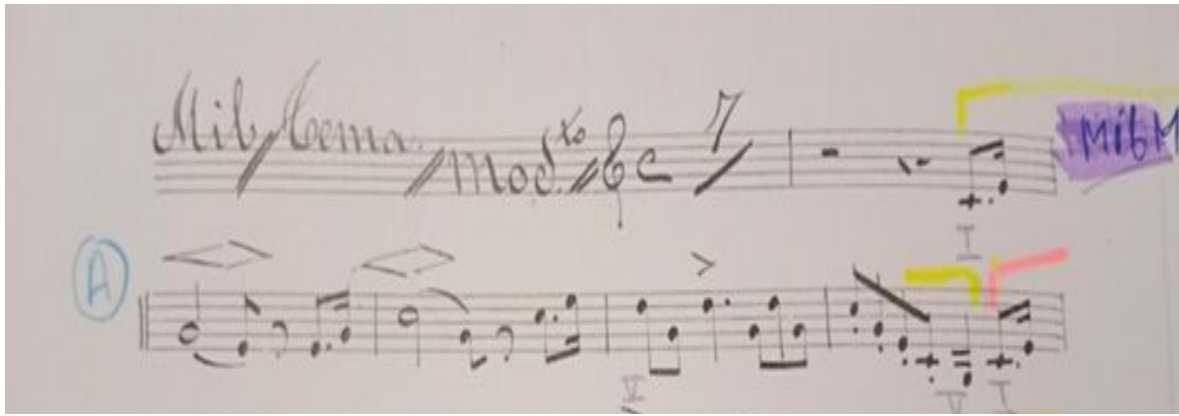


Imagen número 2. Diferencias en los comienzos de los temas.

Fuente: José de Juan Martínez, "Variaciones para Clarín en Mib" (Manuscrito, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ref. 35053).

CONCLUSIONES

Para finalizar y concluir el presente artículo, se pasará a realizar la propuesta interpretativa que se ha realizado con los resultados obtenidos en los datos que refleja este trabajo. Los datos para la ejecución del tema con variaciones en mib, se han obtenido tras revisar y estudiar el *Método para Clarín de José de Juan Martínez*, también con los resultados obtenidos en el análisis de la obra objeto de estudio y por último de los datos extraídos de las fuentes en las que se ha apoyado esta investigación.

Como se especifica en los objetivos, no se ha encontrado ninguna información en la que se dicte cómo interpretar la obra citada anteriormente. Para ello, el primer paso que se ha llevado a cabo ha sido realizar un análisis armónico y formal de la pieza, de esta forma se han conseguido los datos para establecer un fraseo coherente con respecto a la armonía. También se han

comparado signos musicales y grafías con respecto al método de aprendizaje del mismo autor ya que algunos de ellos han sido complejos entenderlo.

A pesar de que en la propia obra existen signos musicales los cuales nos dan información de su interpretación, he de decir que no se ha encontrado escrito ninguna referencia en cuanto a matices, lo único relacionado que encontramos de dinámicas son varios *crescendos* y *disminuendos* que el autor fija solo en el tema principal. Ya que estos no aparecen en las variaciones. Se ha llegado a la conclusión de que el autor da por hecho que el alumno debe saber que las variaciones se interpretan de la misma forma que el tema principal.

Por otra parte, se ha llevado a cabo la asignación de varios puntos para realizar las tomas de aire necesarias. Se ha colocado en los finales de *semifrase* ya que es un punto donde la música hace un respiro armónico. Estos minis segundos de pausa armónica le sirven técnicamente al intérprete para tomar una respiración.

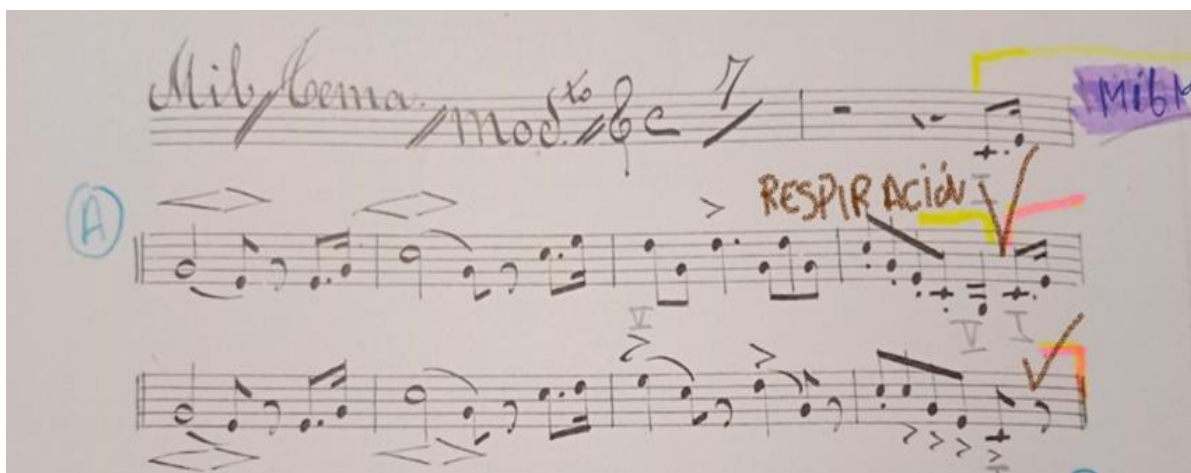


Imagen número 3. Muestra de dos marcas de respiración o tomas de aire. Fuente: José de Juan Martínez, *Variaciones para Clarín en Mi b* (Manuscrito, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ref. 35053).

Una de las partes más importantes para el compositor y que esta propuesta interpretativa apoya, son las diferencias sobre el uso de los distintos tipos de articulación. Ya en las imágenes anteriores se puede observar tres tipos; articulación con acento, picado *staccato* y ligaduras sobre algunas de las notas. Después de realizar un estudio técnico combinando las diferentes formas de articular, se ha podido comprobar que José de Juan escribió la articulación de esta forma porque ayudan técnicamente en la interpretación de la obra, es decir, los acentos ayudan a hacer sonar las notas más graves y el *staccato* ayuda técnicamente de igual manera a las notas agudas.

La obra está escrita para la trompeta natural y dado su construcción presenta limitaciones sonoras con respecto a la variación de la armonía, por lo que nuestro oído nos puede llevar a la confusión y trasladarnos al barroco. Pero estamos ante una música romántica y es por ello que se deberá de estudiar e interpretar con un carácter más meloso y melódico. El matiz de la obra según su análisis y por la escritura que presenta se desarrolla en un medio fuerte y un fuerte para distinguir las repeticiones y dar carácter a los finales de las frases.

Para el estudio de la pieza se ha realizado una investigación. Esta ha consistido en trabajar varios ejercicios de diferentes métodos de aprendizaje. Con la ayuda de un profesor de trompeta especializado en el tema, se han seleccionado varios ejercicios que han servido de ayuda para entender técnicamente algunos pasajes de la obra. Con esto se ha conseguido trabajar de forma técnica la obra, además de complementar ideas para su posterior interpretación.

REFERENCIAS

- Almazán, Archivo Parroquial, Parroquia de San Vicente mártir, Libro 4 de bautizados, 39/A7.
- Arban, J. B. (1982). *Arban's Complete Conservatory Method: for trumpet (cornet) or e bemol alto, b bemol tenor, baritone euphonium and b bemol bass in treble clef*. Carl Fischer Music Dist.
- Archivo Militar General de Segovia, Sección 1a, Legajo J-868.
- Buhl, D. (1825) *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement de l'école de trompette établie a Saumur*, Paris, Janette et Cotelte [1825]; Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies, et ouvres de musique. Année 1825, Paris, Pillet Ainet, 1825, núm. 41, p. 678; para un análisis comparado entre este método y el de José de Juan Martínez vid. navarro, Evolución de la enseñanza del clarín, pp. 84-138.
- De Juan, J. (1990). *Método de clarín para la enseñanza del Real Conservatorio de Música* María Cristina; manuscrito [1830], Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, S/1288; hay edición actual, ———(Beryl Kenyon de Pascual, ed.), *Método de clarín (1830)*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1990.
- De Juan, J. (n.d). *Variaciones para Clarín en Mi bemol* (Manuscrito, Real Conservatorio superior de música de Madrid, Ref. 35053).
- Gil, S. (2015). *El repertorio para trompeta y órgano de compositores españoles. Catalogación, estudio y propuesta didáctica de interpretación*. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Giner Gutiérrez, J. (2020). *Memoria de trompeta, Aspectos históricos, técnicos e interpretativos del instrumento desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*. Granada, publicaciones Jorge Giner.
- Giner Gutiérrez, J. (2018). *Uso y función de la trompeta en las catedrales andaluzas más representativas durante los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral, universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2018.
- Haas, W. G. *Método de Clarín. Tres Piezas para Quatro Trompetas* (Musikverlag köln E.K.) edited by Wolfgang G. Haas (ISMN M-2054- 1025-4).
- Madrid, AGP. (1848). Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, [Comunicación a José de Juan de haber conseguido la plaza Supernumeraria del clarín de la Real Capilla, 24 de noviembre, 1848]
- Madrid, AGP. (1848). Real Capilla, Personal, caja 600, expediente 10, De Juan, J., [Instancia dirigida al Patriarca de las Indias solicitando ser admitido en las oposiciones para la plaza de supernumerario de clarín de la Real Capilla, 26 de marzo, 1848].
- Navarro, M. A. (2014). *Evolución de la enseñanza del clarín y el cornetín de pistones en Madrid en el siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Navarro, M. A.; Gomis, J.C. (2017)., *De Juan Martínez 48 Estudios Trompeta o Corneta Sib/ Do* (editorial Boileau, Reg. EI0318, Barcelona).
- Skozdopole, J.D. (1994). El enano. Periódico de artes, ciencias y literatura, y especialmente de loterías y tauromaquia, 9-5-1854, p. 4; cf. Casares, E., Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador, Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, pp. 84-496.
- Toques de clarín para el arma de caballería. Biblioteca Nacional de España. Sig.: Mp/225/18.

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LOS PERIODOS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BILBAO Y LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA BAJO LA DIRECCIÓN DE RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

COMPARATIVE STUDY BETWEEN THE PERIODS OF THE BILBAO SYMPHONY ORCHESTRA AND THE SPANISH NATIONAL ORCHESTRA UNDER THE DIRECTION OF RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Antonio Ariza Momblant
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

La intención de este trabajo es la realización del estudio comparativo dentro de las dos etapas de trabajo del director Rafael Frühbeck durante su labor dentro de la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* y en el periodo correspondiente a la *Orquesta Nacional de España*. Para conseguir dicho objetivo se analizan datos tales como las ciudades, tanto nacionales como internacionales, donde se realizan actuaciones, los compositores interpretados o el tipo de composición a realizar. Estas dos etapas no son la únicas dentro de la trayectoria profesional de Rafael Frühbeck, como se menciona en la breve revisión bibliográfica, pero sí quizás las más interesantes para realizar un estudio pormenorizado de las mismas.

Palabras clave: Rafael Frühbeck, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Nacional de España

ABSTRACT

The aim of this article is to carry out a comparative study of the two stages of the career of the conductor Rafael Frühbeck during his work with the *Bilbao Symphony Orchestra* and during the period with the *Spanish National Orchestra*. To achieve this target, data such as the cities, both national and international, where performances were held, the composers performed or the type of composition to be performed are analysed. These two stages are not the only ones in Rafael Frühbeck's professional career, as mentioned in the brief bibliographical review, but they are perhaps the most interesting for carrying out a detailed study of them.

Keywords: Rafael Frühbeck, Bilbao Symphony Orchestra, Spanish National Orchestra

INTRODUCCIÓN

En este artículo quedan arrojados una serie de datos sobre la carrera del artista Rafael Frühbeck durante el periodo comprendido entre 1958 y 1978 que son los años en los cuales trabajó junto a la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* y la *Orquesta Nacional de España*. A lo largo de este trabajo se presentarán y compararán los diferentes datos correspondientes a las citadas etapas.

Su paso por la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* fue relativamente breve, ya que sólo permaneció como director cuatro años, tras los cuales pasó a ser nombrado director de la *Orquesta Nacional de España*.

Juega un papel importante en su carrera su paso por la *Orquesta Nacional de España*, ya que fue su director titular durante una gran etapa comprendida entre los años 1962 y 1978. Por lo tanto, es una época prolífica en lo que respecta a la interpretación. Dentro de ella, podemos mencionar dos características: por un lado, el gusto de Frühbeck por los compositores clásicos y, por otro, la poca innovación dentro del repertorio. Pero, por otra parte, también supo dar, gracias a su maestría, una amplia difusión de la música española siendo considerado por diferentes autores como el músico más internacional que ha tenido la dirección de orquesta en España hasta la fecha.

Rafael Frühbeck definió perfectamente su oficio en su discurso de ingreso en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* de la siguiente manera: “El hombre que tiene mando suficiente para, dentro de un sistema concertado previamente, decir cuando se empieza y cómo se ejecuta, a qué velocidad y con qué dinámica” (Frühbeck, 1975, p. 9).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En referencia al primer capítulo de este trabajo, el cual hace correspondencia a la etapa en la *Orquesta Sinfónica de Bilbao*, los datos han sido consultados a través del libro de Carmen Rodríguez Suso acerca de la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* y del archivo de la *Biblioteca Nacional de España*, los cuales arrojan información sobre sus grabaciones vinculadas a dicho periodo. Posteriormente, quedan analizados los datos correspondientes al repertorio interpretado entre los años 1958 y 1962. Señalar que la búsqueda de información de esta etapa ha sido de un carácter más arduo, ya que la información sobre el mismo es escasa.

Por su parte el periodo correspondiente a la *Orquesta Nacional de España* al ser de mayor envergadura arroja una gran cantidad de documentación. Según lo consultado en los archivos de la *Biblioteca Nacional de España* además de publicaciones tales como la de Fernández o Astiz, entre otras, quienes realizan un pormenorizado estudio de su trayectoria en el correspondiente periodo.

MARCO METODOLÓGICO

El objetivo de esta investigación es la recopilación de información de carácter tanto cuantitativo como cualitativo referente a la trayectoria musical del director de orquesta y músico Rafael Frühbeck en dos etapas correspondientes a su carrera, como fueron la dirección de la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* y el periodo dentro de la *Orquesta Nacional de España*. De esta manera la información que aparece en este artículo se ha realizado por medio del estudio de diversas fuentes de carácter primario y secundario y por la consulta y toma de datos de estudios de carácter numérico y teórico con el fin de arrojar la mayor información posible sobre las etapas propuestas, ya sea siguiendo estudios anteriormente realizados o llegando a unas conclusiones propias gracias a la consulta de diversas fuentes.

De este modo, las técnicas de investigación empleadas serán la consulta de entrevistas realizadas al propio personaje o de los estudios que versan sobre el mismo, además de las posibles referencias de otros autores tanto contemporáneos como póstumos al personaje principal y objeto de este estudio.

DESARROLLO ANALÍTICO

Breve revisión biográfica

Rafael Frühbeck (1933-2014), conocido por el sobrenombre de Rafael Frühbeck de Burgos, fue un director de orquesta español con ascendencia alemana. Se graduó *summa cum laude* en dirección en la Hochschule für Musik de Múnich y más adelante ganó el premio Richard Strauss.

Estudió en el conservatorio de la ciudad de Bilbao piano y violín, para años más tarde continuar con su formación en el conservatorio de Madrid realizando estudios de piano, violín y composición. Consiguió un puesto como segundo director de un espectáculo musical de revista y tiempo después obtuvo la plaza en el regimiento de Santander como director de banda militar, comenzando así su carrera profesional.

De todos los directores de orquesta de la época contemporánea será Rafael Frühbeck el que obtenga un mayor carácter internacional. Su fructífera carrera queda caracterizada por numerosas grabaciones y conciertos, hechos que lo han situado al frente de prestigiosas orquestas y a realizar conciertos por todo el mundo.

Dentro de su trayectoria podemos destacar diferentes cargos y nombramientos. Dichos cargos se distribuyen a lo largo de su carrera profesional de la siguiente manera: director jefe de la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* durante el periodo comprendido entre 1958-1962, pasando al cargo de director jefe de la *Orquesta Nacional de España* (1962-1978), este puesto es compaginado con sus labores como director musical de la *Orquesta Sinfónica de Düsseldorf* (1966-1971). Pasando años más tarde a director jefe de la *Orquesta Sinfónica de Montreal* (1974-1976).

En el año 1991 fue nombrado director de la *Orquesta Sinfónica de Viena*, cargo que ostentará hasta el año 2000. Este periodo se verá solapado con sus funciones como director musical de la *Deutsche Oper Berlín* durante los años 1992-1997 y director jefe de la *Rundfunk-Sinfonier Orchester Berlín* en el periodo comprendido entre 1994-2000. Durante el mes de septiembre del año 2001 es nombrado director jefe de la *Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI* y en el año 2004 pasa a ser director musical de la *Dresdner Philharmonie*.

También fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y doctor honoris causa por las Universidades de Navarra y Burgos.

Durante su carrera, ha actuado con más de un centenar de orquestas en Europa, América, Canadá, Japón e Israel. En Estados Unidos ha dirigido a orquestas tales como la *New York Philharmonic*, *Chicago Symphony Orchestra*, *Philadelphia Orchestra*, *Los Angeles Philharmonic*, *Boston Symphony* o *Pittsburgh Symphony*, entre otras.

Además, ha dirigido representaciones de ópera en Europa, Estados Unidos y Sudamérica.

Ha recibido numerosos honores y distinciones por sus logros artísticos, entre los que destacan: *Silver Badge* por el servicio a la República de Austria, medalla de oro de la *Sociedad Internacional Gustav Mahler* de Viena, premio Jacinto Guerrero, medalla de oro al mérito en el trabajo y desde 1998, director emérito de la *Orquesta y Coro Nacionales de España*, por citar algunos de los premios que conserva en su palmarés.

Más de cien grabaciones testifican su reputación como uno de los directores de orquesta más reconocidos de la historia musical. Algunas de ellas están consideradas ya dentro del repertorio discográfico de referencia, ejemplo de ello son: *Elías y Paulus* de Mendelssohn, *Réquiem* de Mozart, *Carmina burana* de Orff, *Carmen* de Bizet y las obras completas de Manuel de Falla.

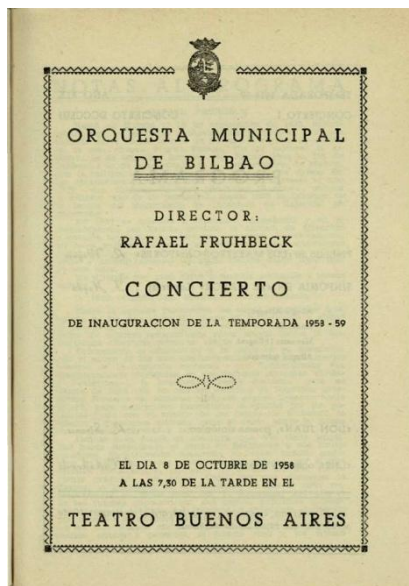


Fig. 1: Programa de mano del debut de Rafael Frühbeck con la orquesta de Bilbao 8/10/1958. Fuente: BOS.

Periodo desarrollado dentro de la Orquesta Sinfónica de Bilbao

Antes de comenzar con el desarrollo de este punto, se considera importante expresar unas declaraciones hechas durante una entrevista al propio Rafael Frühbeck, quien habla sobre cómo se siente en relación a su carrera profesional:

Si volviera a vivir, haría lo mismo, aunque quizá ambicionaría mejorar musicalmente. Siempre he hecho música, y eso no se acaba nunca, porque hacerla de forma bonita es una cosa eterna. Espero que Dios me dé vida para seguir disfrutándola", desea.
La madurez, sostiene, "es buena para el arte, porque se han visto muchas cosas. Con mi edad -se ríe de nuevo-, uno ya se las sabe todas". (Entrevista en el periódico la vanguardia 2014)

En sus años académicos estudió en el conservatorio de Bilbao piano, violín y armonía hasta su traslado a Madrid en 1950 donde comenzó sus estudios en derecho y continuó con su carrera musical a través de la formación en composición. Se trasladó a Múnich donde estudió dirección orquestal hasta que en 1958 regresa a España y ocupa el cargo de director de la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* (1958-1962).

La *Orquesta Municipal* se convirtió en sinfónica debutando en la temporada 1959-1960 bajo la dirección de Frühbeck. En diciembre de 1960 ya se habían celebrado más de seis conciertos. En la dirección de la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* Rafael Frühbeck fue sustituido por Alberto Bolet¹.

Con respecto a esta etapa el propio Frühbeck hace las siguientes declaraciones en una entrevista concedida a Babad en enero del año 2000:

Entonces en España había prácticamente cuatro orquestas. En Madrid estaba Argenta, en Barcelona Toldrá, en Valencia Ferrer y en Bilbao Arambarri. Arambarri, después de unos años, se vino a Madrid. Yo escribí una carta porque sabía que buscaban director. El encargado de recibirla fue un ingeniero, don Pedro Mendizábal, hombre mayor, muy enterado y muy justo, que al ver mi currículum me integró en la programación de la orquesta. Allí estaba ya Benito Lauret, amigo mío con el que estuve a punto de formar una orquesta de baile, y Cristóbal Halffter. Al segundo concierto que hice, me ofrecieron dirigir la orquesta; y ahí me quedé cuatro años. (Frühbeck, 2000).

¹ Alberto Bolet (1905-1999) Violinista, compositor y director de Orquesta cubano.

Como repertorio perteneciente a esta época se enumera a modo de ejemplo los siguientes datos:

- **Albéniz, I.:** *Iberia* (orquestración de E. F. Arbós), *Rapsodia española* (orquestración de C. Halffter).
- **Arámbarri, J.:** *Castilla*.
- **Arriaga, J. C.:** Obertura de *Los esclavos felices* y *Sinfonía en Re mayor*.
- **Bach, J. S.:** *La Pasión según San Mateo* y *Concierto para 2 violines y orquesta*
- **Bartók, B.:** *Divertimento* y *Concierto para violín y orquesta*.
- **Beethoven, L. V.:** *Sinfonías 5, 9, 3 y 8*, *Conciertos para piano y orquesta 3 y 4*, *Concierto para violín y orquesta* y Oberturas de *Egmont* y *Las criaturas de Prometeo*.
- **Blacher, B.:** *Música concertante*.
- **Borodin, A.:** *Danzas polovtsianas* de *El príncipe Igor*.
- **Brahms, J.:** *Sinfonías 4, 1 y 2* y *Concierto para piano y orquesta 2*.
- **Chabrier, E.:** *España*.
- **Dvorak, A.:** *Sinfonía 9*.
- **Esplá, O.:** *Don Quijote velando las armas* y *La nochebuena del diablo*.
- **Falla, M. de:** *El sombrero de tres picos*, *Noches en los jardines de España*, *Suite Homenajes*, *Danzas de El amor brujo*, *Danzas de La vida breve*.
- **Fauré, G.:** *Balada, op 19*.
- **Franck, C.:** *Variaciones sinfónicas*.
- **Liszt, F.:** *Los preludios* y *Concierto para piano y orquesta 1*.
- **Mendelssohn, F.:** Obertura de *El sueño de una noche de verano*, *Concierto para violín y orquesta*, *Concierto para piano y orquesta*, *Elías* y *Sinfonía Italiana*.
- **Grieg, E.:** *Concierto para piano y orquesta*.
- **Guridi, J.:** Intermedio de *El caserío* y *Plenilunio* y *Espatadantza de Amaya*.
- **Haendel, G. F.:** *El Mesías*
- **Haydn, F. J.:** *Sinfonía 104*, *Concierto para piano y orquesta en Re mayor* y *La Creación*.
- **Hindemith, P.:** *Konzertmusik op 50*.
- **Mahler, G.:** *Sinfonía 1* y *Kindertotenlieder*.
- **Montsalvatge, X.:** *Canciones* y *Partita 1958*.
- **Mozart, W.A.:** *Sinfonías 40, 38 y 39*, *Réquiem*, Obertura de *La flauta mágica*, *Conciertos para violín y orquesta 4 y 3*, *Concierto para piano y orquesta 23*, *Concierto para trompa y orquesta 3*, *Exultate jubilate*, *Misa de la Coronación*.
- **Orff, C.:** *Carmina burana*.
- **Rachmaninov, S.:** *Rapsodia sobre un tema de Paganini*.
- **Ravel, M.:** *Bolero*, *Pavana para una infanta difunta*, *Minuetto antiguo* y *Concierto para piano y orquesta en Sol mayor*.
- **Reger, M.:** *Variaciones sobre un tema de Mozart*.
- **Remacha, F.:** *Rapsodia de Estella*.
- **Rodrigo, J.:** *Homenaje a La Tempranica*, *Música para un jardín*, *Canciones*, *Concierto Serenata* y *Concierto de Aranjuez*.
- **Rossini, G.:** Obertura de *La italiana en Argel*.
- **Schubert, F.:** *Sinfonía 8* y Obertura *Rosamunda*.

Gracias al análisis del repertorio se puede llegar a la conclusión de que estamos ante un director con un claro gusto por el repertorio español, además de lo que fue el centro de su repertorio posterior: el romanticismo de gran formato y el clasicismo.

Esta etapa además de suponer el comienzo de su carrera, fueron los años de iniciación al género de la ópera ya que para las temporadas de la *Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO)* era necesaria la programación de títulos operísticos. De este modo, el repertorio referente a la citada época fue:

- **Verdi, G.:** *Nabucco*
- **Donizetti, G.:** *Lucia di Lammermoor*
- **Puccini, G.:** *La bohème*
- **Guridi, J.:** *Amaya*

Con respecto al género mayoritario interpretado durante sus cuatro años de dirección en la *Orquesta Sinfónica de Bilbao*, es evidente el papel desempeñado dentro del aspecto sinfónico. Pero lo destacable dentro de dicha afirmación es la variedad y versatilidad demostradas ya que todos los géneros quedan representados, durante un período que no es excesivamente largo en el tiempo.

De esta manera, podemos observar una amplia presencia del Romanticismo y del Clasicismo, ambos géneros del gusto del director. A todo ello debemos añadir lo aprendido durante su periodo en Múnich y algunos estrenos relacionados con esa etapa de formación. A este hecho se le debe sumar que durante su labor como director en la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* se le suma su estancia dentro de la *Orquesta Nacional de España*.

A continuación, se muestra una representación gráfica sobre los géneros musicales desarrollados durante su periodo en la *Orquesta Sinfónica de Bilbao*.

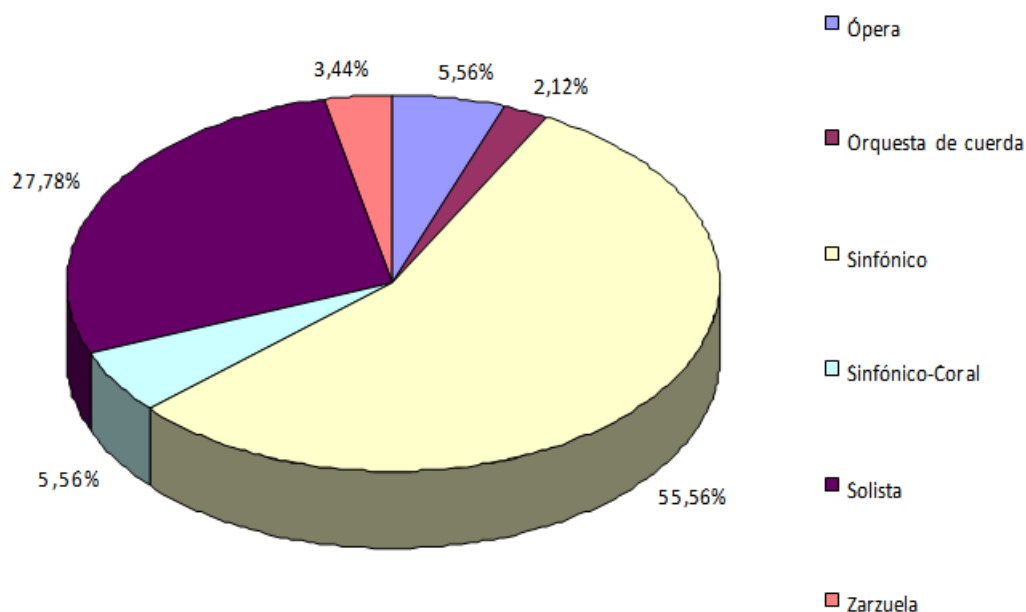


Fig. 2: Gráfico de resultados sobre los géneros musicales. Fuente: elaboración propia.

Tras la observación de la misma, podemos concluir y resaltar la importancia del género sinfónico (55,56%) seguido por la relevancia del papel jugado durante este periodo por la orquesta de cuerda (27,78%). Parece lógico este orden, ya que la mayoría eran conciertos de temporada y los de orquesta de cuerda pertenecen a la labor que el director quería llevar a cabo de trabajo profundo con la cuerda como pieza básica del instrumento orquestal.

Periodo correspondiente a su etapa en la Orquesta Nacional de España.

Rafael Frühbeck fue nombrado como director de la *Orquesta Nacional de España* en el periodo comprendido entre los años 1962 al 1978. Durante el mismo, compaginó sus funciones dentro de

la mencionada orquesta con la dirección de la *Orquesta Sinfónica de Düsseldorf* (1966-1971) y sus funciones como director jefe de la *Orquesta Sinfónica de Montreal* (1974-1976).

En 1962 fue nombrado director de la *Orquesta Nacional de España* (formación que ya había estado bajo su dirección en el año 1959) tras el fallecimiento de Ataúlfo Argenta² en el año 1958.

Fue cesado del cargo en el año 1978, hecho que no le imposibilitó convertirse en el artista que más actuaciones ha dirigido bajo ese título hasta la fecha. Durante los mencionados años, continuó con el repertorio de zarzuela que había comenzado Argenta con el sello Columbia, lo que supuso el punto de partida de la extraordinaria discografía que hoy queda registrada bajo el sello del artista.

Consultando los datos arrojados por la *Biblioteca Nacional de España*, podemos decir que la obra vinculada a este músico es de una gran envergadura ya que a lo largo de su trayectoria musical encontramos solo en esta fuente: “doscientos setenta y dos registros sonoros musicales, tres libros, un manuscrito, una música impresa y un video” (BNE, 2024).

Del mismo modo, podemos comentar que la *Orquesta Nacional de España* fue fundada en el año 1937 (fecha en la cual España se encontraba en plena Guerra Civil) comenzando su labor definitiva en el año 1942. Se establece su sede en Madrid y desde 1988 en el Auditorio Nacional de Música.

El repertorio ejecutado durante este periodo, al igual que en el anterior, fue de carácter eminentemente clásico y romántico, destacando la presencia de compositores y obras de la envergadura de la Novena de Beethoven, *El Mesías* de Haendel o *Carmina Burana* de Carl Orff. Con respecto a la música contemporánea se puede afirmar que existió una escasez de obras de carácter innovador, muy en la línea de los gustos musicales de la época y del gusto del público, por otro lado.

De este modo, se puede afirmar que la música de carácter contemporáneo tuvo escasa incidencia durante su dirección al igual que sucede con el número de obras a estrenar. En la citada etapa de la *Orquesta Nacional de España* el repertorio se enfocó en compositores españoles, como Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo o Joaquín Turina³. Los estrenos producidos en la época fueron pocos, tal y como refleja el siguiente cuadro:

Temporada	Estreno obras encargo ONE (y concursos)	Estreno obra encargo para algún festival	Estreno absoluto	Estreno español	Total de estrenos por temporada
72/73	3	—	—	1	4
73/74	3	1	—	—	4
74/75	2	1	—	—	3
75/76	1	1	—	—	2
76/77	1	—	1	1	3
77/78	3 (1 de concurso)	—	1	—	4
78/79	1 (1 de concurso)	—	2	2	5
79/80	3	—	1 (póstumo)	3	7
80/81	3	—	2	1	6
81/82	3	—	2	2	7

Fig. 3: Número de estrenos por temporada, desglosados según cuatro parámetros: encargos de la ONE, encargos de un festival, estreno absoluto y estreno español. Fuente: Solís, Toya. 2020.

“La Orquesta Nacional de España en la transición democrática (1975-82): El cambio en las políticas musicales oficiales.” *Anuario Musical* (nº 75): 149.

² Ataúlfo Argenta (1913-1958) Pianista y director de la *Orquesta Nacional de España*.

³ López, C. (2010). *Música y Política en la España del Siglo XX*. Alianza Editorial.

Con respecto a la gestión realizada por Frühbeck durante su dirección ha sido calificada como poco transparente, ya que tras el estudio de la documentación que hace referencia a esta temática los resultados son irregulares y con una desinformación intencionada. Destaca además el enfoque personal que el director dio a su período en la *Orquesta Nacional de España*, centrándose algo más en su figura y dejando de lado la de los músicos.

Con respecto a la representación femenina, los datos encontrados demuestran que fue bastante escasa como así se puede observar en la siguiente tabla:

	1962	1974	1982	1988
Director	Rafael Frühbeck de Burgos	Rafael Frühbeck de Burgos	Jesús López Cobos (asociado)	Jesús López Cobos
	Mujeres (total)	Mujeres (total)	Mujeres (total)	Mujeres (total)
Violín I	1 (16) Albina Medinabeitia	1 (18) Albina Medinabeitia	1 (17) Rosario Aguera	3 (19) Rosa Moreno, Elena Nieva, Kinka Petrova
Violín II	2 (15) Josefina Ribera, Josefina González	4 (17) Josefina Ribera, Josefina González, Carmen Bethencourt, Pilar de la Guerra	4 (14) Josefina Ribera, Josefina González, Isabel Fdez., Pilar de la Guerra	2 (14) Isabel Fernández, Pilar de la Guerra
Viola	1 (12) Pilar Westermeier	3 (14) Pilar Westermeier, M. Antonia Alonso, Virginia Aparicio	4 (9) Pilar Westermeier, M. Antonia Alonso, Virginia Aparicio, Dolores Egea	5 (13) Pilar Westermeier, M. Antonia Alonso, Virginia Aparicio, Dolores Egea, Cristina Pozas
Cello	0 (11)	1 (13) Belén Aguirre	2 (13) Belén Aguirre, M. Dolores Cuesta	4 (10) Belén Aguirre, Brígida Rodríguez, Mariana Cores, Evelin Rosenhar
Arpa	2 (2) M ^a del Carmen Alvira, Ángeles Domínguez	2 (2) M ^a del Carmen Alvira, Ángeles Domínguez	2 (2) M ^a del Carmen Alvira, Ángeles Domínguez	2 (2) Ángeles Domínguez, Nuria Llopis
Flauta	0 (4)	0 (5)	0(3)	1 (5) Juana Guillem

Fig. 4: Profesoras de la Orquesta Nacional de España entre 1962 y 1988. Fuente: Solís, Toya. 2020. “La Orquesta Nacional de España en la transición democrática (1975-82): El cambio en las políticas musicales oficiales.” Anuario Musical (nº 75): 153.

Como se puede comprobar, el número de representantes femeninas es bastante inferior al que debería para conseguir cierta igualdad numérica de género. Este hecho tal vez era la tónica en los años en los que Frühbeck trabajó, pero desde el punto de vista de la actualidad es un dato a destacar.

Se puede hablar de un legado calificado como mixto, ya que se le puede recordar por su gran talento y capacidad para atraer y mantener a un público de carácter permanente y también por su resistencia al cambio y enfoque conservador, limitando que entraran en la *ONE* los aires de renovación que traerían consigo los nuevos tiempos.

Testimonio de una de sus interpretaciones de carácter clásico nos lo da el fragmento de la entrevista realizada por Enrique Franco en el periódico *ABC*:

En cuanto a la Novena, cima del sinfonismo beethoveniano, puerta del que vendrá luego, exaltación de una manera de sentir la vida en libertad, canto a la fraternidad de las gentes y los pueblos, no hay que escribir, sino que obtuvo de Frühbeck una versión de considerable calidad, superior a otras ya escuchadas al mismo maestro.

El sentido constructivo, fuerte, riguroso; la continuidad expositiva, clara, brillante, supervital; la interiorización del tiempo lento (quizá lo hubiéramos deseado más lento, pero quizá también lo habría querido Frühbeck, pero conseguir morosidades largas y tensas, casi furtwenglerianas, no es fácil, por mil razones, entre ellas la acústica de la sala, un poco corta en el tiempo de reverberación).

Lo que es evidente es que cuanto escuchamos estuvo presidido por una lógica y respondió a planteamientos nada caprichosos. (Sopeña, 1965, p. 112)

Durante la dirección de Frühbeck, el aspecto educativo y de la difusión de la música jugó un importante papel. Numerosas fueron las giras realizadas por la *Orquesta Nacional de España* durante este tiempo llevando a lugares fuera de nuestro país interpretaciones de diversa índole, así como la realización de conciertos educativos y conciertos para jóvenes, contribuyendo a la formación de nuevos músicos y fomentando el gusto musical en los aficionados.

Un papel importante desempeñó la situación política de España durante su etapa, ya que este discurrió en los años de la dictadura franquista y la posterior democracia. Durante la época de la transición se llevó a cabo una mayor apertura y modernización de las políticas culturales vinculadas al país lo que, evidentemente, afectó a la *Orquesta Nacional de España* en términos financieros, administrativos y de reconocimiento internacional.

A modo de resumen se puede concluir que la época de Rafael Frühbeck de Burgos en la *Orquesta Nacional de España* se vio marcada por un enfoque de tinte conservador en lo que a su programación se refiere, encontrándose con desafíos de diverso calibre tales como los de carácter administrativo o los problemas derivados del mal ambiente laboral que marcó su estancia. Por otro lado, cabe destacar la consolidación de la orquesta y la difusión de la música clásica en España. Así pues, se terminará diciendo que su legado es una mezcla de la tradición musical con la futura modernización que vendrá en los años siguientes.

En 1978, la dirección de la *Orquesta Nacional de España* recae bajo la batuta de Antoni Ros-Marbá. A partir de ese momento la carrera del director tomó vías internacionales. En el año 1998 fue nombrado director emérito de la *Orquesta Nacional de España*.

Se han citado con anterioridad las cuatro primeras óperas dirigidas por Frühbeck durante su periodo en la *Orquesta Sinfónica de Bilbao*: *Nabucco*, *Lucia*, *Bohème* y *Amaya*. Se citarán ahora las tres óperas dirigidas durante sus intervenciones en la *Orquesta Nacional de España* a las *Quincenas Musicales Donostiarra*s de 1969 y 1970: *Carmen*, *Nabucco* y *Lucia*. Siguiendo el libro *40 Años de ópera en Madrid. De la Zarzuela al Real*⁴, las apariciones del maestro burgalés en los carteles operísticos de Madrid se reducen a tres, todas realizadas en la escena del Teatro de la Zarzuela.

Durante el mes de mayo de 1975, Frühbeck dirigió un programa doble con *El pirata cautivo*, de Óscar Esplá (solistas: Pedro Farrés, Evelio Esteve, María Orán...), que fue "*tocada con exquisitez digna de la partitura, llevada por Rafael Frühbeck con extremo cuidado, máximo dominio y total acierto,*" y *La vida breve*, de Manuel de Falla (con las voces de Enriqueta Tarrés, Evelio Esteve, Alicia Nafé, Paloma Pérez Íñigo, Julio Catania, Manuel Mairena...).

En estas funciones, dirigió a la *Orquesta Nacional de España*:

(...) el triunfador máximo de la versión fue Frühbeck, que nos brindó la mejor dirección musical que recordamos en el foso de la Zarzuela: cuidada como en concierto de campanillas y segura como en él es proverbial, aparte de atenta al apoyo elástico de los cantantes y la ponderación sonora. En las ovaciones larguísimas, intensas, recogió, con la orquesta en pie, una parte de importancia. (VV.AA., 2003, p. 78)

En junio del citado año, también con músicos de la *Orquesta Nacional de España* en el foso, obtuvo un nuevo gran éxito con *Carmen*, de Bizet, con un elenco de primerísima línea entre los que destacamos a: Elena Obratzsova, Plácido Domingo o María Orán, entre otros.

Rafael Frühbeck, ovacionadísimo siempre al salir al foso, lo fue de manera especial cuando compareció a escena y levantó a sus instrumentistas. Hizo un estupendo, cuidadosísimo, brillantísimo, firme trabajo. Demostró que hay en él también un gran maestro lírico y que debe ampliar esta faceta de su carrera. (Fernández-Cid, 1975, p. 38)

Posteriormente, debieron transcurrir dieciséis años hasta que, con la *Orquesta Sinfónica de Madrid* ya establecida como orquesta permanente del Teatro de la Zarzuela, se llevaron a cabo cinco nuevas representaciones de *Otello* las cuales significaron la vuelta del maestro al Teatro Real. Estas funciones, que contaron con la participación de Plácido Domingo, Daniela Dessi /

⁴ Editado por la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid en 2003.

Iloa Tokody, Franz Grundheber, Justin Lavender y Ricardo Muñiz, generaron una expectación muy elevada.

Así, Enrique Franco tituló su crítica *Éxito enrarecido*, si bien su opinión fue abiertamente positiva:

En cuanto a Frühbeck de Burgos obtuvo resultados admirables. Quienes se quejaban de exceso orquestal en algún pasaje no tienen razón y olvidan que Verdi no trabajó su maravillosa orquestación para que se convirtiera luego en un débil runruno de fondo. Todo el cuarto acto nos mostró la sensibilidad musical y acústica del maestro burgalés, que alcanza ahora el punto más alto de su madurez. Hasta los disconformes aludidos anteriormente se volcaron al final de la obra para prolongar sus ovaciones durante largo rato. (Franco, 1991, p. 63).

Por su parte, Fernández Cid concluyó:

Una vez reconocido, el crítico se adhiere sin vacilar a quienes aplaudieron su trabajo firme, seguro, dominador, que tuvo a todo y a todos en sus manos, logró espléndidos resultados de los coros e hizo sonar a la orquesta con ajuste, riqueza de matices, puede ser que con un poco de exceso -final del segundo acto- y un tanto falta de ensueño en la introducción del dúo de amor. Pero siempre fue un maestro con autoridad que la impuso en el curso de la representación y con el que todo funciona sin problemas. Al concluir la obra, éxito para todos (...) Unánime esta vez para Frühbeck cuando saludó solo... (Fernández-Cid, 1991, p. 78).

Se dará por concluido este último punto con una muestra del repertorio durante el periodo de dirección en la *Orquesta Nacional de España* además del análisis de los estilos musicales:

- **Albéniz, I.:** *Concierto fantástico para piano y orquesta.*
- **Albéniz, I. – Fernández Arbós, E.:** *Iberia.*
- **Albéniz, I. – Frühbeck, R.:** *Suite española.*
- **Albéniz, Isaac – Halffter, C:** *Rapsodia española.*
- **Alonso, F.:** *Pasacalle de La calesera.*
- **Alonso, M.:** *Visión profética.*
- **Álvarez, A. – Bernaola, C.:** *Suspiros de España.*
- **Angulo, M.:** *Dos Contrastes.*
- **Antonio José:** Ver Martínez Palacios.
- **Arriaga, J. C.:** Obertura de *Los esclavos felices*, *Sinfonía en Re.*
- **Arrieta, E.:** Fragmentos de *Marina.*
- **Arteaga, A.:** *Cuevas de Nerja.*
- **Bach, J. S.:** *Concierto para 2 violines y orquesta; La Pasión según San Mateo*, fragmentos del *Oratorio de Navidad.*
- **Bal y Gay, J.:** *Serenata para orquesta de cuerda.*
- **Balada, L.:** *Auroris*, *Concierto para piano y orquesta 3.*
- **Barbieri, F.A.:** *Canción de Paloma*, de *El barberillo de Lavapiés.*
- **Barrios, A.:** *Zambra en el Albaicín.*
- **Ludwig van Beethoven:**
 - Oberturas: *Fidelio*, *Coriolano*, *Egmont*, *Leonora III*, *La consagración del hogar y Rey Esteban.*
 - Obras concertantes: *Conciertos para piano y orquesta 1, 2, 3, 4 y 5; Concierto para violín y orquesta*, *Triple concierto*, *Romanzas para violín y orquesta 1 y 2*, *Fantasia para piano, coro y orquesta.*
 - Sinfónico: *Sinfonías 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9; Mar en calma y viaje feliz.*
 - Obras vocales: *Cristo en el Monte de los Olivos*, *Misa en Do mayor*, *Missa Solemnis*, *Fidelio* (ópera completa).

En relación a los estilos musicales realizados durante esta etapa se aporta el siguiente gráfico:

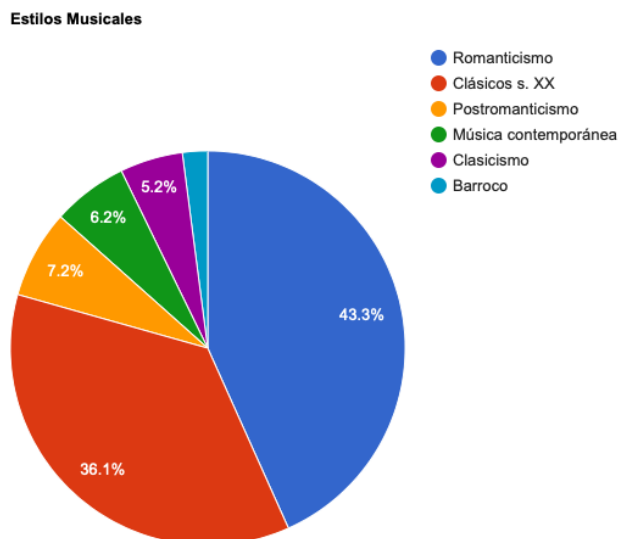


Fig. 4: Diagrama del repertorio dirigido por Rafael Frühbeck en su etapa como director titular de la ONE, dividido por nacionalidad de los compositores. Fuente: Elaboración propia.

Tras el estudio de la misma, podemos llegar a la conclusión de que de nuevo el Romanticismo es el estilo musical más representado (43,3%) el cual queda seguido por los clásicos del siglo XX con un 36,1%. De esta manera, se puede afirmar que los estilos musicales dentro de las dos etapas objeto de estudio son coincidentes. Además, reflejo de la citada afirmación es también los datos aportados por la breve relación del repertorio musical interpretado durante los dos periodos.

CONCLUSIONES

Como conclusiones obtenidas tras el estudio comparativo de estas dos etapas de la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* y la *Orquesta Nacional de España*, podemos destacar la gran presencia de compositores de carácter clásico en la interpretación de los diferentes repertorios y el gusto del director por las composiciones del clasicismo y romanticismo.

Del mismo modo, dentro de su trayectoria juega un especial papel su estancia como director de la *Orquesta Nacional de España* ya que es de una larga duración en el tiempo lo que supone un gran número de interpretaciones de diferente índole. Debemos mencionar también su nombramiento como director emérito dentro de la *Orquesta Nacional de España*, cargo desempeñado desde el año 1998.

Uno de los rasgos más destacados de Frühbeck, claramente detectable a lo largo de este estudio es el gusto y clara dedicación al repertorio español observable gracias al análisis de su trayectoria convirtiéndose en un majestuoso intérprete y abanderado del mismo.

Siguiendo la información recopilada en los archivos de la *Real Academia Española* citaremos:

El director burgalés lleva décadas preocupándose por difundir los pentagramas españoles por los más prestigiosos auditorios internacionales, trabajo que efectúa incansablemente no sólo con el repertorio tradicional sino también estrenando obras inéditas como *Atlántida* de Falla y otras composiciones de Luis de Pablo, Antón García, Tomás Marco o Lorenzo Martínez Palomo, entre otros.” (...) “Frühbeck de Burgos, es así mismo, el único director que ha grabado la obra completa de Falla; sus versiones de *El sobrero de tres picos*, *la vida breve* y *las Noches en los jardines de España* son hoy referencia absoluta en el mercado discográfico. Las lecturas del repertorio francés han recibido excelente acogida de público y prensa, como

es el caso del Bolero de Ravel –cuyo registro sonoro ha recibido el premio de la crítica- o de la Carmen de Bizet, otro clásico imprescindible de su discografía. También son destacables la lectura de la Rapsodia española de Albéniz con Alicia de Larrocha y la orquesta filarmónica de Londres grabada por el sello Decca: la Suite española, con la misma orquesta del sello Alhambra y los fragmentos operísticos de Wagner, con la Orquesta Sinfónica de Dresde.” Siguiendo a (...) Rafael de Burgos quien llegó a lo más alto de la celebridad musical tanto española como europea en la época maloliente del franquismo (BNE, 2024).

No se puede dar por concluido este artículo sin hacer referencia a su muerte en 2014 a través de las palabras de Alberto González:

Es difícil resumir la labor artística desarrollada por Rafael Frühbeck de Burgos pues, en su globalidad, tiene algo de inmenso, mucho de fundamental y, en lo más característico, de irrepetible. La primera impresión desborda lo cuantificable. No hay en España y difícil será encontrar fuera, un director que haya recorrido tal cantidad de kilómetros, que haya dirigido con semejante propensión, que conozca tantas orquestas, acumule un tan copioso catálogo de grabaciones con varias de referencia, músicos colaboradores de primera línea y obras en repertorio. El récord, se mire por donde se mire, impone respeto, al tiempo que explica la personalidad de una carrera marcada por las hazañas artísticas. (González, 2014, p. 48)

BIBLIOGRAFÍA

- Astiz, M. A. (1962). Nadie sabía nada en Bilbao. Frühbeck, director de la Nacional. *Gaceta del Norte*.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana, vol. V. Sociedad General de Autores y Editores (1999).
- Franco, E. (1977). Un director a considerar. *El País*.
- Franco, E. (1991). Éxito enrarecido. *El País*.
- Franco, E. (1992). *Memoria de la Orquesta Nacional de España*. INAEM – Ministerio de Cultura.
- Fernández-Cid, A. (1953). *La Orquesta Nacional de España (Introducción, tema, variaciones y coda)*. Ministerio de Educación Nacional – Comisaría de la Música.
- Fernández-Cid, A. (1999). *Rafael Frühbeck de Burgos*. Sociedad general de autores y editores.
- Fernández-Cid, A. (1991). Triunfo de Plácido Domingo, el gran “Otello” del presente, en la Zarzuela. *ABC*.
- Fernández-Cid, A. XII Festival de la ópera. Triunfal representación de “Carmen”. *ABC*.
- García del Busto, J. L. (2008). *Rafael Frühbeck de Burgos. Medio siglo de carrera*, Inédito.
- González, A. (2014). Inmenso, fundamental, irrepetible, *ABC*.
- Jacobs, A. R. (s. f.). *Frühbeck de Burgos* en S. Sadie y J Tyrrell (edis).
- López, C. (2010). *Música y Política en la España del Siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial.
- Sadie, S. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres.
- Solís, Toya. (2020). La Orquesta Nacional de España en la transición democrática (1975-82): El cambio en las políticas musicales oficiales. *Anuario Musical* (nº 75).
- VV.AA. (1958). Frühbeck, director de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. *Diario de Burgos*.
- VV.AA. (2003). *40 años de ópera en Madrid. De la Zarzuela al Real*. Amigos de la ópera de Madrid.
- Weber, Z. “Rafael Frühbeck de Burgos” en VV.AA. (s. f.).

RESEÑA: LA JOTA, ARAGONESA Y LIBERAL. ZARAGOZA, MADRID Y PARÍS.

Vela, Marta (2024). La Jota, aragonesa y liberal. Zaragoza, Madrid y París.
Zaragoza, Pregunta Ediciones.
239 páginas, ISBN: 978-84-19766-37-38

Autora de la reseña: **Lucía Iglesias García**
Universidad Internacional de la Rioja

RESUMEN

Nos encontramos ante la continuación del libro *La jota aragonesa y cosmopolita: de San Petesburgo a Nueva York, 2022*, coeditado por el gobierno de Aragón y por pregunta Ediciones. Vela nos ilustra en un viaje sobre la evolución de la jota a través de documentos originales de la época, sean cartas, extractos de prensa, literatura, poemas o imágenes. Se detalla la difusión de la jota desde el 1836 hasta la Gran Guerra y los artistas que hicieron posible que esta forma musical típica de Aragón se expandiera por toda Europa, haciendo en este volumen especial hincapié en Francia y España, cautivando a los más grandes compositores, desde Rossini hasta Falla, pasando por numerosos artistas internacionales. Aunque no todos hayan compuesto jotas formalmente, muchas de sus composiciones tienen influencias de la misma.

Como afirma Yusta (2024) en el prólogo, este libro "constituye una valiosa aportación de orígenes y expansión de la jota [...] especialmente, en el matiz sinfónico, o que la hace universal y cosmopolita" (p. 13). Además, complementa al texto información y documentación de la época inédita o desconocida.

CAPÍTULOS

Carmelo Artiaga, presidente de la Academia de las Artes del Folclore y la Jota de Aragón, es el encargado de realizar un prefacio resaltando el aspecto liberal de dicho género aragonés, mientras que el prólogo está firmado por Miguel Ángel Yusta, poeta y estudioso de la jota, quien recuerda aspectos del ejemplar preambular introduciendo personalidades, obras, compositores, literatos... que representarán una parte fundamental en el desarrollo en este libro.

A lo largo de ocho apartados, en los que encontramos jotas u obras inspiradas en este género de compositores de la talla de: Iradier, Viardot, Lahoz, Oudrid, Barbieri, Rossini, Strauss, Tchaikovski, Saint-Saëns, Inzerga, Bretón, Sarasate o Falla. Vela enlaza las diferentes composiciones con eventos históricos, misivas, extractos literarios, extractos de

prensa, datos biográficos, creando un discurso literario coherente y ordenado. Dichos capítulos son 1. Cinco de marzo de 1838, 2. El caballero de Iradier, 3. Madame García de Viardot en España, 4. Entre el Retiro y las Tullerías, 5. De Vicálvaro a La Habana, 6. Jotas en Londres y arreglitos en París, 7. Guerra y revolución y 8. Dos jotas parisinas ante el abismo.

El texto analiza el desarrollo histórico, cultural y musical enmarcado por los eventos políticos de España, Francia y Europa, con un enfoque principal en figuras clave como: Pauline Viardot-García, Sebastián de Iradier, Georges Sand, entre otros. En el primer capítulo se contextualiza el panorama político de la España del siglo diecinueve y las epístolas de Sand funcionan como motivo conector, así como la importancia de la obra teatral de El trovador de García Gutiérrez, estrenada con gran éxito en el Teatro del Príncipe de Madrid. Se explica cómo los conflictos políticos influyeron en el panorama cultural, con intentos de apropiación de símbolos patrióticos como los himnos o composiciones propias del folclore.

La distinguida figura de Pauline Viardot-García tuvo ya gran repercusión en el volumen anterior, pero en este cobra una importancia mayor, ejerciendo de hilo conductor en todo el discurso literario. Se detalla su debut en España, promocionado por el Liceo Artístico y Literario de Madrid, y fue la misma cantante quien organizó e interpretó las óperas rossinianas Otello y El barbero de Sevilla, además de realizar otros recitales en Andalucía, destacando el de la Alhambra. Su debut le sirvió para hacerse un nombre en su tierra de origen, mientras que en París la rechazaban al buscar artistas más establecidas y mejor relacionadas.

El impacto de las guerras carlistas y la segunda república francesa en la vida cultural se ejemplifica a través de la apropiación de símbolos culturales nacionales, y la jota no es una excepción. Se mencionan obras como: La jota de las avellanas de Iradier, La nueva jota aragonesa de Lahoz, La calesera de Iradier, Jota de los estudiantes de Viardot-García, y encontramos referencias literarias como Bodas reales de Galdós, que contextualizan la importancia de las artes en un escenario de inestabilidad.

Asimismo, el texto aborda la creación de instituciones clave como la Sociedad de Socorro Artístico, la primera orquesta profesional española o el estreno de La verbena de la Paloma de Tomás Bretón y Hernández, que se constituye como un referente de la zarzuela. Sebastián de Iradier, cantante y compositor, se consolida como una figura de renombre con obras como El arreglito y La fête des toreros. Viardot-García interpretaría a menudo las canciones del compositor lantarón en recitales, especialmente en esta etapa, por su inevitable declive vocal debido a la falta de especialización en un repertorio concreto y sus cambios físicos después de dar a luz.

LA FÊTE DES TOREROS

Paroles françaises de TAGLIAFICO (JOTA DE LOS TOREROS) CHANSON ESPAGNOLE À 1 ou 2 VOIX Musique del Mtro. Yradier

Chantée par Mme. Pauline VIARDOT et Marie DAMOREAU

Allegro leggiero staccato *sf* *sf*

PIANO

Imagen 1. Comienzo de La Fête des toreros de S. Iradier

En un contexto de decadencia cultural provocado por conflictos como la invasión alemana en Francia y la revolución en España, se establece un rechazo hacia la música wagneriana en favor de repertorio francés, ruso y español. Este periodo vio el éxito de Carmen de Bizet, inspirada por la misma Viardot, y de los compositores que consolidaron un repertorio musical con fuerte identidad española, como Sarasate e Inzenaga.

Obras como Soirée dans Grenade de Debussy y la Jota de Pablo de Sarasate ejemplifican la influencia internacional de la música española durante la Primera Guerra Mundial, este repertorio había sido habitualmente interpretado y estrenado en el salón español de Pauline Viardot en París, que fue un espacio clave para el fomento de repertorio con influencias españolas y el debate artístico, marcando un cierre significativo a este periodo de gran efervescencia y promoción artística de la cultura española.

The image shows the beginning of the musical score for 'LA SOIRÉE DANS GRENADE' by Claude Debussy. The score is for piano and is transcribed for four voices by Jacques Durand. It is marked 'SECONDA' and 'Mouvement de Habanera'. The tempo instruction is 'Commencer lentement comme dans un rythme nonchalamment gracieux'. The score starts with a piano (PIANO) dynamic and a fortissimo (ppp) marking. The music is in 3/4 time and features a characteristic habanera rhythm. The score includes a copyright notice: 'OUVRAGE PROTÉGÉ PHOTOGRAPHIE EN RÉALITÉ sans autorisation constituerait une contrefaçon'.

Imagen 2. Comienzo Soirée dans Grenade de C. Debussy

CONCLUSIÓN

En definitiva, La jota, aragonesa y cosmopolita se presenta como una obra que no solo amplía el contenido de la novela preliminar de la autora, sino que representa una aportación fundamental al estudio de la jota y su influencia en la música internacional. Se trata de un libro bien documentado, redactado y con gran cantidad de información novedosa, aspectos difíciles de encontrar en publicaciones actuales. Además, la incorporación de datos históricos y biográficos hace la lectura muy amena y completa, aportando una narración detallada y multidisciplinar sobre la cultura de la época, ya que nada en la disciplina artística surge sin contexto. Estos aspectos dotan a este libro de una gran importancia e interés a nivel de investigación y estudio.