

# **“PARAULES AL CONCERT”: TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO EN LA CONFERENCIA-CONCIERTO**

**Un modo de escucha para  
la educación del siglo XXI**

Ana María Botella Nicolás (Ed.)

MONOGRAFIES & APROXIMACIONS  
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

# N19



Col.lecció Monografies & Aproximacions, n<sup>o</sup> 19

*Títol: "Paraules al concert": Transferencia de conocimiento en la conferencia-concierto. Un modo de escucha para la educación musical del s. XXI*

Editora: Ana María Botella Nicolás

Presentació: Rafael Fernández-Maximiano, professor de la UV

Autors: Joan B. Boils, M<sup>a</sup> José Seguí Cosme, Mireya Royo Conesa

Autors professors de la Universitat de València: Ana María Botella Nicolás, Helena Rausell Guillot, José Miguel Sanz García i Rosa Isusi-Fagoaga

Col.lecció dirigida per Rosa Isusi-Fagoaga i Ricard Silvestre Vañó

© Del text: els autors

© De la edició: Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València, 2020

Maquetació: I. Blasco i Rovira

Diseny de portada: Silvia Costa

Coordinadora editorial: Rosa Isusi-Fagoaga

ISBN: 978-84-09-19984-6



*Se permiten la reproducción, distribución y la comunicación pública, siempre que se cite el título, el autor y el editor; y que no se haga con fines comerciales.*

Imprés digitalment a la UE

**“PARAULES AL CONCERT”:  
TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO EN  
LA CONFERENCIA-CONCIERTO.  
UN MODO DE ESCUCHA PARA LA  
EDUCACIÓN DEL SIGLO XXI**

Ana María Botella Nicolás (Ed.)

## ÍNDICE

Introducción

**Rafael Fernández Maximiano [2]**

Trasferencia de conocimiento e innovación educativa en la gestión musical. El caso del Aula de Música de la Universitat de València.

**Ana María Botella Nicolás [6]**

Mujeres y Educación. Hacia una difícil igualdad.

**Helena Rausell Guillot [38]**

Interpretació històrica, entre el rigor i la llibertat.

**Joan B. Boïls [50]**

Monteverdi i la literatura del Renaixement.

**María José Seguí Cosme [58]**

Goya, Goyescas y “lo Goyesco”.

**José Miguel Sanz García [72]**

Les Danses de Juan Bautista Comes per al cap de l'octava del Corpus Christi al Col·legi del Patriarca: espectacle devocional i exaltació de la monarquia.

**Mireya Royo Conesa [86]**

Investigación en patrimonio musical valenciano y su transferencia a propósito de las efemérides de Pere Rabassa y Vicente Ripollés.

**Rosa Isusi-Fagoaga [102]**

*Paraules al*  
CONCERT



**AULA de MÚSICA**  
Vicerectorat de Cultura i Igualtat

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

## **Introducción**

Rafael Fernández Maximiano<sup>1</sup>  
*Universitat de València*



*Puerta acceso a la Capella de la Sapiència*

---

<sup>1</sup>Email: maximian@uv.es

Probablemente, todos los que nos dedicamos de algún modo a la educación musical nos enfrentamos a la tentación de aprovechar cualquier manifestación musical para llevar a cabo de nuevo nuestra principal tarea. De este modo, en mi labor como músico siempre me he visto inclinado a aportar alguna información para conocer mejor el autor o la obra interpretada. En mi opinión, sin necesidad de realizar un ejercicio de erudición, en la mayoría de casos se mejora la experiencia estética del concierto. Así pues, me declaro totalmente parcial a la hora de valorar la transferencia de conocimiento y de educación musical no formal que supuso el ciclo de conferencias *Paraules al concert*.

Del mismo modo, considero muy acertada la oportunidad que ofrece este libro de observar una mayor transcendencia en aquello que pretendía ser solamente un hecho introductorio, y complementario, a la verdadera protagonista: la música del concierto que se iba a disfrutar. Los siguientes capítulos ofrecen la verdadera magnitud de la tarea desarrollada, la dimensión real del esfuerzo realizado para preparar cada conferencia de divulgación vinculada al concierto programado. Tenemos en las siguientes páginas la ocasión de observar no solo la seriedad del trabajo de los ponentes sino también la profundidad de sus conocimientos. Encontramos pues la oportunidad de entrar en el mundo particular de cada uno de los conferenciantes, la ocasión de ver la información manejada, en suma, el momento de ponderar ese espacio de privacidad del divulgador.

Al mismo tiempo, la idea de convertir el Aula de Música en algo más que un ciclo de conciertos parece muy adecuado atendiendo a la propia idea del nombre *aula*. Un lugar donde se lleva a cabo formación, donde en este caso alguien dirige el aprendizaje vinculado a la audición del programa de concierto. Convertir el hecho estético del concierto en un hecho formativo, cambiar ese formato decimonónico en algo más actual y más relacionado con la idea de aula. La Universidad aparece en esta ocasión como la institución más adecuada para realizar este tipo de experiencias. Volveremos a ello un poco más adelante.

Es sabido que el formato actual del concierto es una estructura heredada de siglos pasados, donde los músicos interpretaban las composiciones de sus contemporáneos y rara vez se programaban obras de épocas anteriores. Este hecho implicaba que el público estaba, de algún modo, relacionado con algunas de las características formales o estéticas de aquello que se disponían a escuchar. Aún sin formación musical, el público estaba vinculado con el

hecho histórico de la obra y del compositor. Al fin y al cabo, era su propia época, su presente. Esta relación del público cambia totalmente en el siglo XX momento en el que las salas de concierto alteran las proporciones de música contemporánea vs. música de épocas anteriores, desconectando así el hecho estético de la realidad histórica y su propia cotidianeidad.

Al tiempo que se va generando un gusto por músicas de los siglos pasados, aparecen las *notas al concierto* con una clara voluntad de dotar al público de esas claves necesarias para poder disfrutar con mayor profundidad de la experiencia. En este sentido, podríamos afirmar que *Paraules al Concert* es la expresión en vivo de estas *notas al concierto*, aunque el ponente y su capacidad didáctica aportan algo más que la pura erudición. Nos encontramos pues, ante la plasmación física de esta evolución de las *notas al concierto* donde se aborda con características de educación no formal temas vinculados a cada programa de concierto: la educación en igualdad y la producción musical de mujeres, investigación e innovación en patrimonio cultural y su transferencia, las figuras valencianas y universales de la música o las características de la interpretación históricamente informada son algunas de los temas tratados en dichas conferencias.

Volviendo al cambio de paradigma que puede plantearse en el formato concierto surgen algunas preguntas: ¿qué podemos esperar del futuro? Seguramente entraremos en una época de interacción entre intérpretes, autores y público a través de las redes sociales, al menos antes y después del propio concierto, que abre una nueva dimensión en la comunicación entre las tres partes. O bien, ¿llegaremos gracias a las nuevas tecnologías a la interacción real entre interpretes y público más allá de las experiencias performativas ligadas al arte contemporáneo? Mientras llega ese día, esperemos que se lleven a cabo más experiencias que nos acerquen de un modo directo al conocimiento como medio de disfrute del hecho musical. Iniciativas como *Paraules al Concert* y este libro permiten este acercamiento y la posibilidad de conectar la obra musical y su autor con algunos aspectos de la realidad histórica que favorecieron y posibilitaron su creación.





**TRASFERENCIA DE CONOCIMIENTO E INNOVACIÓN  
EDUCATIVA EN LA GESTIÓN MUSICAL. EL CASO DEL  
AULA DE MÚSICA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

Ana María Botella Nicolás<sup>1</sup>  
*Universitat de València*



*Interior de la Capella de la Sapiència*

---

<sup>1</sup> Email: [ana.maria.botella@uv.es](mailto:ana.maria.botella@uv.es)

“La dificultad de escribir sobre música no estriba,  
en fin de cuentas, en describir un sonido,  
sino en describir un ser humano “  
(Ross, 2012:13)

## 1. Consideraciones iniciales

En fecha de 1 de octubre del año 2015 recogí el testigo para dirigir el *Aula de Música*<sup>2</sup> del por aquel entonces Vicerrectorado de Cultura e Igualdad de la Universitat de València –hoy de Cultura y Deporte–. A lo largo de los tres años que estuve como responsable (2015–2018), se programaron 137 conciertos en tres escenarios distintos y se desarrollaron actividades de diversa índole como la creación de un subciclo *Paraules al concert* (figura 1), el apoyo a la grabación de un disco y unas jornadas de género, con su consiguiente publicación en formato libro.

En este capítulo se considera de forma pormenorizada la gestión de la actividad y se plantean, tanto los retos como los logros, así como las carencias y la optimización de los recursos, además de realizar una autocrítica que suele ser tan escasa en este tipo de servicios. La transferencia de conocimiento generada puede servir a gestores o futuros promotores de modelo y estrategia para la gestión de su programación cultural.

Nos hacemos eco de la recomendación de transferibilidad que en el *III Congreso Estatal de la Cultura* se aconsejaba añadir al corpus de publicaciones e investigaciones sobre política y gestión cultural que devino en el *Libro Blanco de las buenas prácticas de la gestión cultural*<sup>3</sup>. Pese a ser un ensayo redactado desde la perspectiva de la programación y de la gestión no podría servir como manual, ya que, aunque abarca todo el proceso lo hace de forma sucinta, y desde la posición académica, siempre se requieren hechos, detalles y fuentes documentales para ser considerada como tal. Es, por tanto, un estudio de caso modesto pero minucioso.

Si entramos en cuestiones generales, sabemos que la música es un elemento esencial en la vida de las personas, pero, paradójicamente

---

<sup>2</sup> En adelante AdeM.

<sup>3</sup> [https://oibc.oei.es/uploads/attachments/66/Libro\\_Blanco\\_de\\_Buenas\\_Prácticas\\_de\\_Gestión\\_Cultural\\_en\\_España.pdf](https://oibc.oei.es/uploads/attachments/66/Libro_Blanco_de_Buenas_Prácticas_de_Gestión_Cultural_en_España.pdf)

anecdótica en las universidades de España, por supuesto, de espaldas de la sociedad. Un concierto de música clásica es ante todo un elemento social, donde las personas afines comparten conjuntamente sensaciones, emociones y escucha comprensiva o placentera. Debemos poner en valor su importancia.

## 2. Estructura organizativa

En los años noventa se crea el AdeM de la Universitat de València. A lo largo de casi veinticinco años de programación regular e ininterrumpida, se ha realizado un concierto de música de cámara a lo largo del curso académico, cada miércoles, de octubre a junio, dentro del ‘Cicle a la Capella’ en la *Capella de la Sapiència* del *Centre Cultural La Nau*, antigua sede de la universidad literaria. Ha sido el único ciclo de música de cámara que ha permanecido estable y gratuito, incluso tras el gran estancamiento que sufrió el país por la crisis económica en 2008, donde menguaron considerablemente las actividades musicales de la ciudad, tanto en el *Centre Cultural La Beneficència* dependiente de la Diputación de Valencia, como en el *Palau de la Música* auspiciado por el Ayuntamiento de la ciudad<sup>4</sup>.

De las 83 universidades que existen en España, 50 son públicas, según el portal de universidades UNIVERSIA<sup>5</sup>. De una forma u otra, la música es un elemento dentro de la cultura que la Universidad trata de apoyar. Según Ariño y Llopis (2017), además de la docencia y la investigación, a la universidad le corresponde la responsabilidad social universitaria (RSU) y la extensión del conocimiento al exterior de la misma, la cultura como servicio a la sociedad.

La música en la *Universitat de València* se perfila en las siguientes agrupaciones musicales, más el AdeM, antes citada:

- a. la Orquesta Filarmónica creada en el año 1995. Tiene una plantilla de 80 jóvenes alumnos, mayoritariamente universitarios. La edad media de sus integrantes es de 20 años y su finalidad es dar una formación de alta calidad en interpretación orquestal, con profesorado especializado para cada una de las familias instrumentales.

<sup>4</sup> Esta idea se reseñó en mi participación en el *Foro Internacional de la Música*, celebrado en el Palau de la Música de Valencia el 23 de noviembre de 2017 con una ponencia sobre “La música en la Universitat de València: gestión, investigación y docencia”. <http://forum-demusicavalencia.com>

<sup>5</sup> Consulta octubre de 2019 <http://www.universia.es/>

- b. el Orfeón Universitario de Valencia. Fundado en 1947 en el seno de la Universitat de València, está formado por estudiantes, graduados y profesores de la misma y, desde sus inicios, de la Universidad Politécnica de Valencia. Sus actividades se realizan con el patrocinio del Área de Actividades Musicales de la FGUV, del Santander–Central Hispano y gracias a la colaboración de la UVEG, UPV, Instituto Valenciano de la Música y Ayuntamiento de Valencia.
- c. La Escuela Coral La Nau, nació con el objetivo de dar cabida a la formación musical infantil en el seno de la Universidad, partiendo de la premisa que la canción es el elemento básico para estructurar la buena enseñanza musical. Es un excelente medio de expresión voluntaria y constituye un elemento importante de la formación humana.
- d. el Club Coral La Nau Gran, que nace en enero de 2011 como un proyecto formativo musical estable gestionado en colaboración entre el Servicio de Extensión Universitaria y el Patronato de Actividades Musicales –Área de Actividades Musicales desde enero de 2016. Está abierto a todos los mayores de 55 años interesados a hacer música cantando.
- e. Y, de reciente incorporación, la Colla de Dulzainas y Percusión de la Universitat de València que pretende el estudio, fomento y divulgación de la cultura y música tradicional valenciana.

En el mes de julio del año 2015, el AdeM organizó unas *Jornadas de Intercambio de experiencias musicales*. De esas jornadas, que se nutrieron de mesas redondas y ponencias, surgió el portal ‘SINERGIA. Red de orquestas universitarias’<sup>6</sup> que actualmente sigue en activo. SINERGIA nace para establecer correlaciones entre las orquestas universitarias españolas y, por extensión de sus respectivas universidades, partiendo de la premisa de que el intercambio de experiencias musicales entre nuestras orquestas es necesario para el desarrollo de líneas de trabajo comunes que faciliten la creación de nuevos foros y una posible producción en conjunto de actividades. Es decir, para compartir información, gestión, producción, formación, vivencias...En definitiva, crear una vía estable y abierta para la colaboración entre todas las orquestas universitarias de España.

De la investigación que se realizó, se obtuvieron datos de 55 universidades, que respaldaban a 109 agrupaciones musicales. De éstas, 11 eran orquestas

<sup>6</sup> Para más información, consúltese la web: <http://www.sinergia.red>

sinfónicas, 12 orquestas de cámara, 70 coros y 11 grupos de cámara. La variedad en los organismos gestores no establece ningún patrón que sirva de ejemplo, pero varios dependían del vicerrectorado de cultura, otros del vicerrectorado de extensión universitaria, también del vicerrectorado de estudiantes y alguno directamente de rectorado o de la propia AdeM. En la Universitat de València –que es el caso que nos ocupa–, la programación musical de los ciclos de cámara semanales depende exclusivamente del Vicerrectorado de Cultura, en la delegación Aula de Música, en la figura de un responsable PDI.

Sobre la necesidad y ausencia de colaboración de las diferentes entidades musicales de la ciudad de Valencia, se debatió en la ponencia/comunicación del Foro en el *Palau de la Música* antes citada, en la mesa redonda *La educación, herramienta del futuro*, que pese a la contribución puntal en alguna actividad formativa para jóvenes intérpretes y algún descuento promocional, no había cooperación fluida para el objetivo común de creación de público o proyectos didácticos y divulgativos<sup>7</sup>.

Por tanto, el AdeM, programa y coordina el ciclo de conciertos de cámara ‘*Cicle a la Capella*’, con temporalidad académica de ciclos estacionales: otoño, invierno y primavera y tres subciclos: Conciertos de cámara, Jóvenes intérpretes y *Paurales al concert* (2017–2018). Dentro del primero, se incluye también la participación camerística de los miembros de la orquesta universitaria como acción formativa. Los conciertos tienen lugar en la *Capella de la Sapiència*, del Centro Cultural *La Nau*, en la sala La Muralla, del colegio mayor Rector Peset y en el auditorio *Joan Plaça* en el Jardín Botánico.

No cabe duda que el AdeM es motor de gestión en la Universidad. Como ejemplo, citamos algunas actividades realizadas en su seno mientras yo estaba de responsable:

- a. En el año 2016 se organizó una mesa redonda en torno a la música del Grupo de los Jóvenes –Ricardo Olmos Canet (1905–1986), Vicent Garcés Queralt (1906–1984), Luis Sánchez Fernández (1907–1957), Vicent Asencio Ruano (1908–1979) y Emilio Valdés Perlasia (1912–

<sup>7</sup> En esta línea es de destacar el convenio de colaboración firmado entre la *Universitat de València* y el *Palau de les Arts*. En su seno tuvo lugar las charlas didácticas impartidas por el alumnado de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València, previas a las funciones de ópera durante las temporadas 2016/2017, 2017/2018 y 2018/2019. Su contenido se publicó en el libro Botella, A.M. (Coord.). (2019). *Investigar en la didáctica de la ópera en el s. XXI*. Cuadernos de Bellas Artes 65. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social. [https://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba65\\_ea-b84f92259845](https://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba65_ea-b84f92259845)

1998)–, para conmemorar el 80 aniversario de Valencia como capital de la Segunda República. Se recuperó patrimonio que se interpretó en el concierto de obertura del curso académico 2016/2017 y se desarrollaron dos mesas redondas en torno al tema, en el Centro Internacional de Gandía (CIG) y en la Capilla de la Sapiencia de la Nau, en Valencia. La Orquesta recuperó para ese concierto la música que fue escrita en aquellos años por parte de los compositores valencianos más dinámicos y relevantes del momento. El objetivo era situarla en el mismo nivel que los otros compositores coetáneos otros territorios de España y de Europa, en una tarea de difusión y promoción de la música valenciana, una de las señales de identidad más destacadas.

- b. En mayo de 2017 tuvieron lugar las jornadas de *Mujeres, música y educación* en colaboración con la Unidad de Igualdad, donde se presentó el disco del coro femenino *A cau d'orella* que cumplía 10 años de trayectoria. Tuvimos ponencias plenarias como la de Eva Ugalde, que nos habló de la composición desde la perspectiva femenina. También la aportación de Ana López–Navajas, con la conferencia: ‘Esas melodías que no suenan’, y mesas redondas sobre creación, interpretación, gestión musical y cultural<sup>8</sup>. Estas jornadas estaban dentro del nuevo formato conferencia–concierto que lanzamos en la primavera de este año: *Paraules al concert*, para sacar a la luz y difundir patrimonio de aquellos compositores poco estudiados, poco interpretados etc. Como reza en la presentación del programa de este nuevo formato:

Iniciamos con la programación de primavera 2017 y dentro del ciclo de Música a la Capella, una nueva andadura musical, donde descubriremos compositores poco interpretados y a menudo olvidados. En *Paraules al concert* contextualizaremos la música, los autores, la época y las formas por medio de conferencias–concierto. Así, podremos sorprendernos de músicos coetáneos de Bach o de Mahler y, seguramente, encontraremos explicación a muchas melodías que lo son populares o que son genialidades herederas de algún mestizaje. Los compositores valencianos, además de impresionarnos, pueden soslayadamente presentarnos poetas y pintores, periodos desconocidos y amores platónicos. Un mundo para curiosos. Y, por supuesto, contaremos con la complicidad siempre viva de los intérpretes. Bienvenidos.

Enlazando con la investigación, dentro del AdeM además, se presentó en septiembre de 2017 el libro ‘30 años de Serenatas’ (Botella, 2017), recogiendo

<sup>8</sup> Estas Jornadas derivaron en el libro: Botella, A.M. (2018). (Coord). *Música, mujeres y Educación. Composición, investigación y docencia*. Valencia: PUV.

toda la trayectoria del Festival de música más importante que ha tenido y tiene la ciudad de Valencia. Es la primera vez que se hace un balance a nivel global de este fenómeno musical, que se analizan los programas y se aportan datos concretos sobre la programación y sobre lo interpretado, todo ello bajo el prisma de la reflexión objetiva y científica. No cabe duda que refleja una historia musical viva ilustrada a color.

### 3. La programación musical

Utilizamos la palabra programar para referirnos a la vertiente artística dentro de la gestión musical, pero según Marín (2013a), también incluye las tareas de atención, administración, gestión logística, legal y económica.

Para cualquier programación cultural de una entidad, especialmente pública, la ética y la lógica indican que debemos cuidar las diferentes sensibilidades artísticas, respetar al público y trabajar de forma honesta y transparente<sup>9</sup>.

La experiencia en estos años de democracia ha demostrado que la mejor gestión cultural es la ejercida en bicefalia por un programador artístico y un gestor económico, en el caso de que una sola persona no englobe los dos perfiles. A esta pareja, se añade en los últimos años un tercer elemento indispensable, que se levanta como el tercer pilar necesario en la gestión y que actúa e interactúa con el público: la figura o el equipo de marketing. Ahora más que nunca la opinión y los gustos de las personas canalizan a los medios de comunicación, con la implementación de las TIC (tecnologías de la información, de la comunicación y de la organización). Algo viral en redes sociales sucumbe en la prensa.

Asimismo, en la actualidad, el público requiere de contextos y de temáticas transversales para acercarse a eventos culturales, una afirmación en continuo proceso y evolución que no cabe en este escrito, pero que siempre conviene tener en mente. Así lo afirman, entre otros autores, Azuela, Sanzo y Fernández (2010) cuando inciden en la necesidad de aplicar el marketing durante el proceso creativo sin el temor de atentar en el proceso artístico.

En definitiva, la programación musical necesita de diversidad, de diferenciación, de calidad y de contextos, siempre aplicados con gestión administrativa, económica y de marketing. Decía Bonet y Schargorosdsky

---

<sup>9</sup> Después de mi reflexión encontré la publicación de Guillermo Heras, Premio Nacional de Teatro, *Pensar la gestión de las artes escénicas. Escritos de un gestor*, diciendo esto con la misma idea, pero con más propiedad, mayor experiencia y con total coherencia.



(2016:209) que la gestión “requiere de profesionales preparados, con algunas cualidades–actitudes, habilidades y conocimientos [...] Combina una mezcla de competencias gerenciales, artísticas, de interacción social y hasta habilidades políticas, lo que implica una mirada holística e interdisciplinar”. Y como indica Marín (2013a:97): si hablamos en términos empresariales, “no tener un correcto perfil en el cargo de gestión implica desaprovechar una oportunidad estratégica y empobrece las posibilidades de innovación”.

Si nos centramos en nuestro estudio de caso, la programación del AdeM de la *Universitat de València*, bastante ajena al repertorio canónico como veremos más adelante, debemos incidir en lo que describe Marín (2013b:74):

La doble función esencial del programador –análoga a la del comisario de una exposición– es, por una parte, descubrir al oyente composiciones y autores infrecuentes, a través de obras poco conocidas que merezcan la pena escucharse en vivo, y por otra, proponer nuevos modos de escuchar la música, mediante itinerarios estéticos novedosos derivados de una particular articulación del programa.

Este equilibrio que propone Marín (2013b) sí hemos llegado a conseguirlo gracias a la gran aportación de propuestas musicales locales que abarcan desde la música antigua a estrenos de obras actuales con intérpretes profesionales, que tras años de desarrollo y evolución en su formación mantienen su interés en ofrecer conciertos en la *Capella de la Sapiència*. La recepción de las propuestas musicales se realizaba por correo electrónico y siempre había una respuesta escrita por nuestra parte. En muchas ocasiones, desde la dirección del AdeM correspondía atender o reunirme con los artistas para acotar o perfilar el programa a realizar. En otras ocasiones, se procedía directamente a la gestión técnica de concertar fecha de actuación y entrar en materia administrativa porque con los artistas recurrentes se trabajaba de forma más dinámica. La escaleta de la programación musical, previa a la administrativa, empieza, por tanto, con la gestión de los artistas, seleccionando o solicitando una oferta. El criterio de programación, además del equilibrio de las propuestas, ha sido una aplicación de los paradigmas de gestión, con casi ninguna innovación, excepto el ciclo creado ya aludido *Paraules al Concert*.

Y, aunque no profundicemos en este escrito en la vertiente económica, somos conscientes de que es una de las razones y justificaciones poderosas de la programación, es decir, la eficacia y eficiencia asignando recursos, el empleo que se genera, el público que estimula o la misma transferencia de conocimiento (Pérez, 2016). Desde que en 1966 Baumol y Bowen publicaran

el estudio teórico *Performing Arts. The Economic Dilemma*, diversos escritos analizan desde diferentes enfoques la perspectiva económica de las políticas culturales. Aunque el término ‘industrias culturales’ lo encontramos en la década de 1930 con la mercantilización del arte, es en los años ochenta cuando se despoja de connotaciones peyorativas. Ahora es una baza económica muy importante, especialmente turística.

### 3.1. Objetivos de la programación musical del Aula de Música de la Universitat de València

Los objetivos que desde el AdeM hemos pretendido son:

- a. Acercar al personal universitario la música, mediante espectáculos en vivo ha de ser una de las prioridades del AdeM, debido a su vertiente social y educativa. Dice la LOMLOU (ley orgánica modificada de la Ley orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades), en su artículo 93 ‘De la cultura universitaria’:

Es responsabilidad de la universidad conectar al universitario con el sistema de ideas vivas de su tiempo. A tal fin, las universidades arbitrarán los medios necesarios para potenciar su compromiso con la reflexión intelectual, la creación y la difusión de la cultura. Específicamente las universidades promoverán el acercamiento de las culturas humanística y científica y se esforzarán por transmitir el conocimiento a la sociedad mediante la divulgación de la ciencia.

- b. Programar de manera estable y continuada.
- c. Conseguir un equilibrio entre artistas locales y profesionales invitados.
- d. Recuperar patrimonio musical que incluye las colaboraciones con agrupaciones especializadas.
- e. Estrenar nuevas obras con la colaboración de formaciones específicas.
- f. Promocionar a los jóvenes intérpretes en los conciertos en vivo.

### 3.2. Repertorio e intérpretes: algunos datos

Apuntábamos antes la gran oferta artística y de calidad con la que partíamos para elaborar la programación. Así pues, para crear el contenido de los conciertos, se han utilizado los conocimientos propios de musicología, - base de mi formación humanística - y la diversidad actualmente existente en el panorama clásico. Del total de los 137 conciertos programados dentro del ciclo durante los tres cursos, se realizaron las siguientes actuaciones en formación camerística (véase tabla 1):

Tabla 1. Actuaciones camerísticas (2105–2018)

<b>Recital instrumental</b>	18,98 %
<b>Dúo</b>	14,60 %
<b>Trío</b>	13,87 %
<b>Quinteto</b>	10,22 %
<b>Coro de cámara</b>	10,22 %
<b>Solista</b>	8,76 %
<b>Lírico</b>	8,03 %
<b>Cuarteto</b>	6,57 %
<b>Conjunto</b>	5,84 %
<b>Grupo música antigua</b>	2,92 %

Fuente. Elaboración propia

De la cohorte de músicos, un total de 345 músicos (no se han contabilizado los miembros de coros) el 49,9% son mujeres. Un tercio de los conciertos aproximadamente fueron de los miembros de la orquesta universitaria. El 46% de los artistas eran profesionales. En un 11,7% el programa de concierto fue íntegramente repertorio de música española y en un 28,5% contenía alguna de las obras. Por época del repertorio las cifras arrojaron estos datos, de los cuales, por época del repertorio (tabla 2):

Tabla 2. Época del repertorio (2105–2018)

<b>Mixto</b>	32,85 %
<b>Contemporáneo</b>	27,01 %
<b>Clásico</b>	21,17 %
<b>Antiguo y Barroco</b>	11,68 %
<b>Actual</b>	7,30 %

Fuente. Elaboración propia<sup>10</sup>

Con estos datos es fácil aventurarse a decir que se ha interpretado mayormente el repertorio contemporáneo, con lo que rompemos la inercia

<sup>10</sup> Repertorio mixto incluye obras del barroco al contemporáneo.

de la música clásica, pero caemos en la rutina de recitales instrumentales (con piano), poca música española y pocas obras coetáneas nuestras. Toda una base de información para una reflexión y orientación futura en la programación.

Del subciclo de *Paraules al Concert*, se realizaron las siguientes conferencias previas a los conciertos:

- ◇ Innovación y patrimonio cultural
- ◇ Las danzas del Corpus de J.B. Comes: un banquete cortesano en la mesa del rey del cielo
- ◇ ¿Educar en igualdad?
- ◇ Investigación en patrimonio musical y transferencia
- ◇ Aproximación a la figura y obra de Johann Sebastian Bach
- ◇ Voz de Mujeres. Compositoras entre muros
- ◇ Goya, Goyescas y “lo goyesco”
- ◇ La composición para coro en el siglo XXI
- ◇ Muestra sonora de música valenciana
- ◇ Monteverdi y la literatura del Renacimiento
- ◇ Interpretación histórica, entre el rigor y la libertad

A través de ellas quisimos contextualizar la música, los autores, la época y las formas, descubriendo autores pocos conocidos y a veces olvidados, y por otras, ahondando en detalles de los grandes compositores, es decir, descubrir patrimonio utilizando el canon clásico.

### 3.3. Aspectos pendientes de abordar

En lo que se refiere a elementos que podrían mejorarse, pero, sobre todo, que son susceptibles de abordar desde distintas perspectivas, cabe mencionar:

1. Investigación de obras y autores del patrimonio musical. Significar en todas sus acepciones el patrimonio: indagar en archivos, fuentes musicales o compositores, y a través de la musicología, presentando resultados académicos en colaboración con estudiosos e intérpretes. Este punto podía abordarse con publicaciones en formato de libro–disco con la cooperación de otras aulas y con la ayuda del departamento de Publicaciones. Además de la participación en revistas académicas que difundieran la labor de investigación.

2. Líneas de exploración e innovación musical. Emulemos lo que fue el Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid en los años 80, bajo la dirección de Llorens Barber, que transmitió los movimientos vanguardistas de aquellos años en la escena musical herederos de John Cage.
3. Incentivos a la nueva creación, no económicos, sino de promoción y difusión. Fijar líneas claras y continuadas para nuevas composiciones musicales, ya no sólo sinfónicas, sino camerísticas, líricas y corales. Y tal vez con más detalle el arte sonoro, las músicas populares y tradicionales.
4. Fomentar público propio universitario a través de la formación y la didáctica.
5. Abrir las actividades a la sociedad. Campañas focalizadas de marketing cultural.
6. Promocionar actividades culturales transversales a las propias.
7. Recursos financieros. Además de los propios, promover las colaboraciones con otras administraciones, el mecenazgo privado, la aportación pública o subvenciones.

De todo lo detallado en los aspectos por cubrir destacaremos como iniciativas que sí se realizaron, por ejemplo y por sugerencia del Vicerrector, el catedrático de sociología Antonio Ariño, trabajar con los gestores de otras aulas culturales de la *Universitat de València* para de forma transversal aunar temáticas y recursos. No se obtuvieron resultados, tal vez por la ausencia de un responsable académico al cargo de alguna de ellas o tal vez por la planificación a corto plazo. Pero es verdad que esta problemática es genérica en la cultura. En el *Manual de apoyo a la gestión cultural* del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya (Catalán y González, 2014), uno de los principales problemas en las relaciones entre los diferentes agentes culturales es el aislamiento de los mismos entre ellos, los profesionales y las organizaciones.

Otro aspecto que se abordó fue la creación del ya mencionado subciclo '*Paraules al concert*' para sentar las bases de promoción y formación de nuevos públicos en referencia al patrimonio musical. Este ítem sí obtuvo repercusión positiva.

#### 4. El público

Nos recordaba Marín (2015:74) cómo transformó Haydn su estilo compositivo “cuando llegó a Londres en la década de 1790, avisado de la capacidad que tenían los ingleses para detectar incluso en una primera audición sus bromas musicales”. O el cambio de afinación de las orquestas para conseguir un sonido más brillante. Todo ha sido motivado para acomodar la música al gusto del público.

En aplicación de todas las experiencias para la creación de audiencias, el público precisa información libre y factible a los eventos culturales para incentivarlo. Además, requiere toda la información posible para su acceso al recinto y al espectáculo en concreto (Cuadrado, 1998). Y también sabemos que se necesita de expectación y de persuasión. Esa motivación es la que se trabaja en el mundo del marketing buscando el llamado *engagement*. En caso contrario, creemos que el nivel de decepción ante una actividad lúdica es difícilmente ‘perdonable’ en las políticas culturales. La frustración requiere de esfuerzo para ser asumido y las personas no invierten sus capacidades en esta gestión ajenas a su vida particular. El AdeM ha cubierto de forma parcial la expectación y casi nada la persuasión en la programación musical frente a su público.

El gestor cultural Pepe Zapata (2014), explica de manera pormenorizada que los perfiles de público se segmentan para estudiar sus intereses y crear estrategias de captación de nuevos públicos. Desde los asociados e incondicionales de nuestras actividades hasta las personas ‘no público’, existen varias estratificaciones, como el público frecuente, los esporádicos, los recién llegados y los potenciales. Este trabajo debe perseguir la fidelización con campañas y estrategias. Y esta dinamización cultural incluye economía, sociología y pedagogía, aplicando las tecnologías más eficientes de la actualidad. En el *compromiso* o *engagement* del público reside el futuro de los departamentos culturales de las instituciones y, por supuesto, la sociedad de bienestar. En 2019 hemos podido leer este titular en la prensa: *Un tercio de los valencianos ‘pasa total’ de la cultura, ¿qué hacemos?*<sup>11</sup> Así se refleja en *La participación cultural en la Comunitat Valenciana*, la macroencuesta impulsada por la Generalitat Valenciana en colaboración con la *Universitat de València*. El dato de casi un 30% del conjunto en la sociedad esta comunidad, no asiste con mayor frecuencia a

<sup>11</sup> <https://valenciaplaza.com/un-tercio-de-los-valencianos-pasa-total-de-la-cultura-que-hacemos> [Web Valenciaplaza del 27-02-2020].

conciertos de música clásica porque ‘no tiene interés’, según lo adelantaba el estudio publicado por Ariño y Llopis (2017) sobre prácticas culturales.

#### 4.1. Clasificación

Además de la segmentación, el interés y la motivación del público, debemos analizar su comportamiento. A partir de estos cuatro factores empezaremos a comprender a nuestros clientes para crear el compromiso y la expectación. Por tanto, podríamos visionar la implicación desde la “perspectiva de la gente, no desde la organización artística” (Ramos, 2019:27).

Desde la clasificación del público de Theodor Adorno hemos llegado a la actualidad con el desarrollo de nuevos públicos y la creación de audiencias, con tres dimensiones: la educativa, la artística y de marketing<sup>12</sup>.

En el marco del IV Encuentro Cultura y Ciudadanía de 2018 se elaboró el *Libro blanco de la creación, formación y desarrollo de públicos de la cultura* del Ministerio de Cultura y Deporte. Enumeramos las propuestas en cuanto a educación que se concluyeron en la mesa sectorial de música:

- ◊ Reforzar la asignatura de música tanto en escuelas como en institutos, dotando al profesorado de las herramientas necesarias e interdisciplinares para ofrecer un contenido real y provechoso en la formación musical en primaria y secundaria.
- ◊ Fomentar el sentimiento de propiedad del repertorio clásico. Actualizar el “censo” de nuestro patrimonio cultural, extendiéndolo de la cultura clásica al presente.
- ◊ Mayor relación de los programadores y artistas con los profesionales de la educación, a través de encuentros periódicos, con el fin de adecuar los contenidos a la cambiante realidad educativa.
- ◊ Implantar una asignatura sobre información y crítica cultural en los másteres en gestión cultural.
- ◊ Crear un programa formativo transversal universitario en desarrollo de audiencias para profesionales de todos los sectores vinculados a la educación y la cultura.

Por tanto, la implicación de la Universidad en cuanto al desarrollo de públicos, emplea sus dos vertientes: educación y cultura. La gestora Mainer

---

<sup>12</sup> Esta disciplina existe en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Deusto, como título propio de Experto en Estrategias de Públicos. Consúltase: <https://socialesyhumanas.deusto.es/cs/Satellite/socialesyhumanas/es/instituto-estudios-ocio/formacion-permanente>

Música<sup>13</sup> incide en sus conferencias en los nuevos formatos de la música clásica bajo la premisa de conseguir un ‘efecto multicine’ en cuanto a la diversidad de público, manteniendo la coexistencia de públicos, repensar formatos y modos de consumir música, y potenciar la publicidad creando noticia con contenido para los medios de comunicación. La formación e información de público es una máxima a desarrollar de forma continuada.

## 4.2. La entrada

Los conciertos del AdeM han sido desde sus inicios de entrada libre hasta completar aforo. De forma ininterrumpida se ha realizado un concierto la tarde de los miércoles, como indicábamos al principio de este capítulo. Esta gratuidad se ha debatido frugalmente en la mesa de gestión del Vicerrector en varios momentos, pero tal vez no se ha cuestionado tras una evaluación adecuada.

Sin entrar en su conveniencia ética, sí quisiéramos destacar la importancia que suponen las herramientas del *ticketing* al poder monitorizar a quién se vende la entrada. Detalla la empresa Indigo Ltd<sup>14</sup>, –consultora de marketing cultural–, algunas de sus utilidades: Rentabilidad media por entrada, patrones de compra por asistente, TOP 10 códigos postales, edad... Pero también consideremos la herramienta que supone la gestión de invitaciones, en referencia a entradas gratuitas y no por defecto, o el protagonismo a sponsors o mecenas en determinados actos y la generación de abonos transversales para aprovechar sinergias en contextos afines, por citar algunas cuestiones. Conocer quién asiste al concierto nos lleva a implicar o comprometer al público, es decir, que la experiencia vaya más allá de sentarse a escuchar. Es una de las diferentes ideas recopiladas por Brown y Ratzkin (2012) para la creación de nuevos públicos: que el programador pueda ayudar a significar las emociones de los asistentes más allá de ‘pulgar arriba/ pulgar hacia abajo’ de la opinión instantánea.

## 5. La gestión musical

La gestión, entendida en su primera acepción ‘Llevar adelante una iniciativa o un proyecto’, engloba una gran cantidad de elementos y una extensa casuística en la producción de un concierto. La gestión del proyecto

---

<sup>13</sup> Classics Marketing Manager, Universal Music Spain. Actualmente es directora adjunta del CNDM.

<sup>14</sup><https://www.indigo-ltd.com/services>



pasa en primera instancia por la programación musical que hemos visto anteriormente. Pero también por repartir y organizar los fondos, establecer relación y atención a las propuestas, además de administrar y gestionar toda la normativa aplicada. Veamos este proceso, independientemente de la gestión del AdeM, a través de un pequeño compendio explicativo:

## 5.1. Contratación laboral y fiscalidad de los artistas

### 5.1.1 Contratación régimen artistas

La relación laboral especial de artistas en espectáculos públicos está regulada por el *Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto*. Esto supone que la entidad o empresa que organiza el concierto, debe gestionar el alta en el Régimen Especial de Seguridad Social de Artistas para los ensayos y actuación. La liquidación de honorarios contendrá las aportaciones sociales y la retención fiscal pertinente en una nómina.

### 5.1.2. Verificación documental

El área de gestión tendrá que verificar que los artistas están contratados en el régimen de artistas para la actuación programada. Si dicha área no dispone de capacidad para ello, este servicio se puede delegar en empresas externas. Este sistema funciona en procedimiento de contratos de obra pública, donde las colaboraciones y subcontratas requieren un estricto control en materia de prevención y seguridad laboral, basado en un entorno online rápido y eficaz.

### 5.1.3. Autónomo

Según el Estatuto de Trabajador Autónomo<sup>15</sup>: [...] las personas físicas que realicen de forma habitual, personal, directa, por cuenta propia y fuera del ámbito de dirección y organización de otra persona, una actividad económica o profesional a título lucrativo [...] (BOE, 2007:11) estarán incluidas en este régimen.

### 5.1.4. Facturación profesional

El profesional que factura los conciertos debe figurar de alta en el censo de la Agencia Tributaria y realizar declaraciones trimestrales para la liquidación del IVA y de los pagos a cuenta de las retenciones (véase tabla 3):

<sup>15</sup> <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-13409>

Tabla 3. Cuadro Resumen

	<b>ARTISTA AUTÓNOMO</b>	<b>ARTISTA CONTRATADO POR CUENTA AJENA</b>
<b>Relación laboral</b>	Artista por cuenta propia	Artista por cuenta ajena
<b>Régimen Seguridad Social</b>	Régimen Especial Trabajador Autónomo. Cuota mínima mensual	Régimen Especial de Artistas
<b>Contrato</b>	Mercantil	Laboral
<b>Liquidación honorarios</b>	Factura	Nómina
<b>Agencia Tributaria</b>	Alta censal y declaraciones trimestrales	Retención en nómina a cuenta de la Renta anual

Fuente. Elaboración propia

## 5.2. Presupuestos

En el AdeM se establecía un presupuesto fijo por concierto, donde se incluían todos los gastos. La fortuna de un centro cultural como es *La Nau*, es que los costes de los servicios generales como el personal de apoyo o equipos técnicos son compartidos, con lo que se optimizan recursos. De los ingresos solo se estiman los medios propios. Por tanto, no es un modelo fiel a lo que sería una valoración conjunta. Exponemos un breve esquema de lo que podría ser un presupuesto equilibrado entre ingresos y gastos (tabla 4):

Tabla 4. Presupuestos ingresos/gastos

<b>INGRESOS</b>	<b>GASTOS</b>
Propios	Personal gestión
Subvenciones	Honorarios brutos artísticos
Sponsors	Dietas, viajes y alojamientos
Mecenas	Alquiler/ transporte instrumental
Taquilla	Alquiler partituras
Publicidad	Imprenta, cartelería, programas
	Derechos SGAE
	Escenario: tarimas, sillas...
	Iluminación, micrófonos..
	Diseño, redes sociales...

Fuente. Elaboración propia

### 5.3. Comunicación interna y externa

La relación de comunicación interna y externa de la Universidad obedece a una estrategia de la que no nos ocuparemos ahora. Vamos a remarcar lo que estimamos oportuno en cuanto a la promoción de los conciertos.

#### 5.3.1. Publicidad y marketing

Latente siempre la controversia sobre el sistema de promoción de un concierto de música clásica: ¿es el autor de la música o el intérprete el reclamo a un evento? En ambos casos, la cortesía y el respeto indican que deben de figurar los dos nombres ante la publicidad y anuncio del concierto. Las normas de marketing son muchas veces desconsideradas y la sociedad demanda honestidad y transparencia, como hemos visto anteriormente en el apartado del público.

En el marketing cultural se aplican diversas estrategias en comunicación, en el precio de la entrada, en la distribución, en los planes de acción para la segmentación o en el posicionamiento. Y se idean sistemas de control para el cumplimiento de objetivos, todo ello a un ritmo frenético de evolución continuada porque la actualidad lo exige (Leal y Quero, 2011).

La publicidad y promoción de los conciertos de música en el AdeM, ha estado disponible estos tres años en su página web. Algunas veces ha figurado en la cartelera Turia, –guía de información cultural y espectáculos–, otras pocas veces en la prensa diaria y, en el último año, en la agenda cultural de la propia *Nau*. Sería justo afirmar que es una carencia de comunicación no invertir en publicidad y marketing, volcando toda la responsabilidad en las promociones en las redes sociales, de efecto inmediato. La publicidad llegaría a un público que no utiliza las redes sociales y, sin tanta premura, podría difundirse el contenido de forma más profunda y con mayor calado.

#### 5.3.2. Prensa. Radio, TV, prensa escrita...

Atrás han quedado los anuncios en prensa de las diferentes actividades, especialmente culturales, que han dejado huella de la programación musical para los investigadores que nos hemos acercado a las hemerotecas. Debido a las ausentes partidas en publicidad y marketing de antes, –actualmente englobadas en el departamento de comunicación–, el seguimiento de los acontecimientos apenas se limita a la información caduca que figura en la red. Esta limitación provoca grandes vacíos de información. Debería de considerarse o analizarse para un futuro no muy lejano.

### 5.3.3. Redes sociales

Las redes sociales son la máxima expresión de lo que se ha venido a llamar la ‘Web participativa’ o ‘Web 2.0’. Así lo revela la investigación de Yuste (2015) en la que se apunta que el 77,4% de los jóvenes encuestados se informan a través de estas plataformas, por delante de la TV, que es utilizada por el 72,1%. Resulta paradójico que la información más efímera sea la más consultada. Podríamos afirmar que la transferencia de conocimiento de forma transversal se convierte en desarrollo social de forma más eficiente, tal vez porque consolida mejor el concepto sobre una base más extensa. Además de la página de Facebook de la Nau (@lannauv) y de su Twitter @LaNauuv o del de la @FundacioUV, donde se daba publicidad a los conciertos del AdeM, yo creaba ‘momentos’ o ‘hilos’ en mi cuenta personal de Twitter donde recopilaba información promocional (ver imagen 1). Y, lo mismo, con las transmisiones live desde mi Facebook:



Vista de los Tweets

### 5.3.4 Diseños y cartelería

Los escuetos y contundentes diseños han servido para dar personalidad al ciclo de conciertos. Bajo la maravillosa creación de Pili Xip, Silvia Martínez-Gallego y Salvador Valls Hurtado los diseños utilizados para los programas de mano y carteles han sido variados, siempre uniendo la sobriedad de las formas con los motivos musicales.



Portadas folletos informativos del Aula de Música

#### 5.4. Permisos, seguro de responsabilidad civil, accidentes

La legislación es otro de los elementos importantes a tener en cuenta en la gestión musical. Por ejemplo, el artículo 1902 del Código Civil, obliga a toda entidad cultural que organiza actividades públicas a contratar en seguro de responsabilidad civil y reforzarlo con un seguro de accidentes. Huelga decir, que contamos con los permisos de actuación en el espacio del concierto de la entidad pertinente.

#### 5.5. Sistemas de prevención y seguridad

Cualquier actividad artística debe acreditar que cumple en materia de coordinación de actividades empresariales, con lo establecido en el artículo 24 de la Ley 31/1995, de 8 de noviembre de Prevención de Riesgos Laborales (modificada por la Ley 54/2003, de 12 de diciembre) y con el Real Decreto 171/2004, de 30 de enero. En el caso que nos ocupa, los conciertos se realizan en espacios que están gestionados por el Vicerrectorado de Cultura y Deporte, que actúa de empresario principal<sup>16</sup>, con lo que las actividades deben subrogarse y adherirse.

#### 5.6. Propiedad intelectual

Cabe decir que las entidades gestoras de los derechos de propiedad intelectual no pasan por su mejor momento. En febrero de 2019 se inicia la posible intervención del Ministerio de Cultura en la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores de España)<sup>17</sup> tras unos años de continuos escándalos, desavenencias y presidencias no acertadas. Independientemente de la transparencia y el buen funcionamiento que se les presume, la propiedad intelectual protege a los compositores a través de la SGAE y a los intérpretes y ejecutantes a través de la AIE (Entidad de Gestión de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes de la música)<sup>18</sup>. Esta protección a los artistas vela por el buen uso de los registros, llamándose derechos morales, y el seguimiento de su explotación y de remuneración, los llamados derechos patrimoniales<sup>19</sup>. Las obras son de dominio público transcurridos 70 años después de la muerte del autor, según indica la directiva europea de 1983. Aunque en España

<sup>16</sup> Web de prevención de la UV: <https://www.uv.es/uvweb/servicio-prevencion-medio-ambiente/es/servicio-prevencion-medio-ambiente-1285899540566.html>

<sup>17</sup> <http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/index.aspx>

<sup>18</sup> <https://www.aie.es>

<sup>19</sup> Guía legal y financiera de la música en España (2014). Instituto autor,69.

prevalece la Ley de Propiedad Intelectual de 1879<sup>20</sup> en la que se establece el plazo en 80 años para los compositores fallecidos antes de 1987, año que se revisó<sup>21</sup>. Esto supone que, si las obras no son de dominio público, cada concierto tiene su consiguiente liquidación de derechos de autor al SGAE. El proceso de recaudación se inicia cuando concluye el concierto, pero debe de considerarse en el presupuesto de producción previo al mismo.

## 5.7. Ficha técnica

Cuando se confirma una actuación, se agilizan muchos trámites si se solicita a los artistas toda la información necesaria para la gestión, como son: los datos para la promoción, verificar el nombre artístico, si tiene redes sociales, así como extraer de su *curriculum* los datos que necesitamos.

- Promoción y publicidad
  - ◊ Nombre artístico intérpretes
  - ◊ Título programa de concierto
  - ◊ Indicar tres autores a interpretar
  - ◊ Fotografías, vídeos promocionales
  - ◊ Lugar, Día y hora actuación
  - ◊ RRSS, web, etiquetas...
- Contractual:
  - ◊ Datos fiscales para contrato artístico (manager, empresa...)
  - ◊ Datos bancarios (ficha de terceros). Condiciones de pago
    - Honorarios brutos. Impuestos
    - Dietas. Viajes. Alojamientos
    - Duración aproximada. Si se realiza pausa
    - Necesidades técnicas
    - Entradas/ Invitaciones
    - Retransmisión/ Grabación concierto
    - *Merchandising*, venta de discografía
- Programa de concierto:
  - ◊ *Curriculum* artístico de 300 palabras.
  - ◊ Programa detallado con movimientos y autores con fecha.
  - ◊ Notas al programa.

<sup>20</sup> Ley de 10 de enero de 1879 de la Propiedad Intelectual. Gaceta de Madrid n.12, de 12 de enero de 1879

<sup>21</sup> Ley 22/1987 de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual. BOE-A-1987-25628

## 5.8. Programa de mano

En el programa de mano en el AdeM siempre se ha procurado incluir la mayor información posible de los artistas y al menos las fechas de nacimiento y muerte de los autores. En algunas temporadas se han podido hacer trípticos, pero mayoritariamente fueron programas de dos caras. Las notas al programa son esenciales, pero pocas veces se han podido incluir fundamentalmente por las exigencias del formato. Alguna vez, cuando se creyó necesario como complemento al concierto, se han dispuesto hojas impresas con los textos en los recitales líricos.

## 5.9. Escaleta de gestión

En forma de recopilación, podemos establecer cierto orden de toda la coordinación y programación. Ciertamente es que el AdeM cuenta con todo el equipo técnico del Centro Cultural La Nau y el departamento del área música de la Fundación General de la Universidad, con lo que toda gestión está repartida en diversos perfiles laborales:

- ◇ Atención y gestión artistas. Reserva de espacios
- ◇ Programación artística
- ◇ Presupuestos
- ◇ Alquileres y transporte instrumental
- ◇ Viajes, dietas y alojamientos
- ◇ Gestión administrativa: contratos, facturas
- ◇ Programa de mano, *curriculum*, fotografías
- ◇ Publicidad y promoción. Carteles
- ◇ Redes sociales y comunicación
- ◇ Organización y coordinación del concierto
- ◇ Postproducción: pagos y memorias

## 6. Valoraciones

Solo la evaluación continuada sobre datos objetivos podrá establecer un correcto diagnóstico sobre la gestión, lo cual significa que tenemos recoger y analizar todos los datos posibles para valorar los diferentes problemas surgidos y su naturaleza. Esta evaluación nos llevará, por una parte, a una pulcra estrategia futura y, por otra, a programar unos protocolos de gestión más eficaces. La ausencia de muchos datos no recopilados nos impide valorar más exhaustivamente nuestro caso, pero con los que contamos sí



podemos realizar cierta autocrítica, aunque no analizar la calidad artística y la proyección final que recogió el público, a pesar de considerarlos ítems útiles y necesarios. Recordemos que la UNESCO<sup>22</sup> editó en 2014 *Measuring cultural participation*, un manual del marco de estadísticas culturales para unificar las mediciones de la cultura como un factor importante del bienestar humano.

### 6.1. Evaluación de la gestión o interna

La doctora Rey–García (2010: 4, 16) explica que existen gran cantidad de herramientas de las podemos disponer para “cuantificar y comparar los inputs (recursos financieros, personal o voluntarios) y outputs producidos por las entidades no lucrativas (los servicios prestados, las personas servidas o la satisfacción de éstas)”. Algunos de los indicadores que ella propone en su estudio para un programa cultural serían objetivos como: número de conciertos y de asistentes o número y valor cuantitativo de los impactos en medios. Los beneficios se reflejan en las mejoras en la puntuación en encuestas de satisfacción, en índice de fidelización o de prescripción, entre otros.

Alguna de estas herramientas en las que podemos basarnos son recursos empresariales, como la aplicación de los objetivos inteligentes o SMART (Doran, 1981)<sup>23</sup> o el diagnóstico sobre las debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades, llamado análisis DAFO. Lástima que a esta teoría no podamos aplicar la práctica en este estudio de caso, ya que los datos que disponemos son idénticos en los años que este estudio aborda, porque no se han valorado los outputs producidos. Al no tener medición del público con sus diferentes perfiles no podemos cuantificar el retorno de la inversión cultural que realizamos. Sobre todo, y uno de nuestros objetivos prioritarios, los estudiantes universitarios.

<sup>22</sup> <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000219213>

<sup>23</sup> Término acrónimo de George T. Doran. *How do you write meaningful objectives? – that is, frame a statement of results to be achieved. Managers are confused by all the verbiage from seminars, books, magazines, consultants, and so on. Let me suggest, therefore, that when it comes to writing effective objectives, corporate officers, managers, and supervisors just have to think of the acronym SMART* (1981: 36). “¿Cómo se escriben los objetivos significativos? Es decir, enmarcar una declaración de los resultados a alcanzar. Los gerentes están confundidos por toda la palabrería de los seminarios, libros, revistas, consultores, etc. Permítanme sugerir, antes que nada, que cuando se trata de escribir objetivos efectivos, los directivos, gerentes y supervisores solo tienen que pensar en el acrónimo SMART”.

Según el informe ejecutivo sobre *Estudi d'usos, hàbits i demandes culturals de 2013*<sup>24</sup>, los estudiantes no valoran muy positivamente la oferta musical de la Universidad<sup>25</sup>, sólo un 15,5% la puntúan alta. Un 66% afirma no asistir nunca o casi nunca a los conciertos de música, aunque un 39% asiste a conciertos fuera de la Universidad. De la cohorte de estudiantes que asiste habitualmente a conciertos fuera de la UV, un 21% está poco o nada interesado en la programación cultural de la UV y un 43% está interesado. El 14% del estudiantado que asiste a conciertos fuera de la U.V. asigna una valoración mínima a la calidad de la oferta musical, frente al 26% que le da un valor máximo. Así mismo, sería importante medir la ascendente participación de las personas inscritas en *lifelong learning*, o educación permanente, porque dentro de sus preferencias hay mayor participación de aprecio hacia la música clásica.

Resultaría curioso también si aplicásemos la auditoría de calidad de gestión y las normas ISO, aunque obviamente este último es más sistemático y metódico y, por tanto, más certero ya que permite comprobar la eficiencia y la eficacia de la gestión en cada una de las acciones.

En el siguiente cuadro de datos estadísticos que presenta número de conciertos y asistentes, incluyen el Festival de Serenatas que se realiza en julio y del que nada estamos contemplando en este estudio, por lo que no podemos cuantificar la inversión real realizada, tanto económicamente como de recursos de personal al ciclo que nos ocupa:

Tabla 5. Extracto Actividades culturales U.V

	Conciertos Aula de música	Asistentes
2011–2012	50	5.522
2012–2013	54	9.153
2013–2014	55	9.452
2014–2015	105	28.413
2015–2016	61	11.875
2016–2017	52	9.455
2017–2018	66	8.825

Fuente. Observatorio Cultural U.V.<sup>26</sup>

<sup>24</sup><https://www.uv.es/uvweb/cultura/ca/enquesta-us-habits-demandes-cultural-1285878592813.html>

<sup>25</sup> No se especifica la tipología de música.

<sup>26</sup> <https://www.uv.es/uvweb/cultura/es/uvcultura/observatorio-cultural/memorias-estadisticas-1285865909826.html>

## 6.2. Evaluación de la calidad o externa

Ante la programación musical medida y predispuesta según criterios establecidos, debemos asegurar como una de nuestras prioridades, la calidad interpretativa y la excelencia en la interpretación. El artista deberá contar con la formación y experiencia, además de con la intuición musical, la agilidad mental o flexibilidad y dejar entrever las horas de trabajo detrás de la actuación. Sabemos que la vocación la tenemos de partida, pero como hemos comentado, no vamos a considerarla, aunque detallamos los posibles indicadores artísticos, cuantitativos y cualitativos propuestos por Bonet y Schargorodsky (2016: 202):

- a) Programación
  - Conciertos programados: género, nacionalidad, estilo...
  - Producción: estreno, reestreno...
  - Tipología: general, familiar, colectivo social...
- b) Audiencia y participación
  - Asistentes por tipología: infantil, estudiante, turista, jubilado...
  - Tipología entrada: única, abonos, invitaciones...
  - Seguidores en redes sociales
  - Atención quejas y sugerencias...
- c) Calidad artística
  - Referencias críticas publicadas prensa
  - Premios y distinciones
  - Colaboración otras entidades
- d) Reputación
  - Referencias en publicaciones especializadas
  - Premios y distinciones
  - Participación artistas reconocidos
  - Periodistas y críticos asistentes
- e) Cooperación e interacción
  - Coproducciones
  - Asistencia congresos internacionales
  - Participación en redes nacionales e internacionales
  - Convenios de cooperación
  - Artistas, técnicos y empresas involucrados
- f) Sustentabilidad económica
  - Oferta de localidades por espectáculo
  - Entradas y abonos vendidos
  - Precio por entradas, abonos y servicios ofertados
  - Ingresos totales: taquilla, patrocinio, subvenciones...
  - Gastos de personal por tipologías
  - Inversión, alquileres...
- g) Recursos humanos: en términos satisfacción, cohesión, compromiso...

- Profesionales contratados: artistas, técnicos, administrativos...
  - Horas trabajadas, contratadas
  - Personal orientado al cumplimiento objetivo
  - Flexibilidad horaria
  - Conflictos laborales y periodo de resolución
  - Propuestas y aportes de mejora por parte del personal
- h) Calidad técnica: uso del edificio, producción...
- Percances de seguridad: eléctricos, informáticos...
  - Percances y quejas con el trato al público: información, acomodación...
  - Retrasos en horarios
  - Desajustes en fichas técnicas

Este sistema de datos se contrastará con datos de otra institución semejante o de años anteriores para obtener variables. Y éstas servirán para la analítica.

A falta de mayor detalle, en el AdeM contamos con el indicador del grado de satisfacción del público a través de las encuestas recogidas aleatoriamente en algunos conciertos del periodo estudiado. Mayoritariamente se aplaude la buena acústica y la calidad interpretativa y se lamentan por la incomodidad de los bancos de madera, la mala iluminación y la falta de calefacción (*Capella de la Sapiència*). En la sala del Rector Peset, la acústica no es adecuada para algunos conciertos y faltan más actividades.

Para concluir estas dos evaluaciones, necesitamos matizar la importancia de los valores que son monetizables, aunque tal vez es más importante para la Universidad los datos que no se pueden medir, como la formación y la educación. Sócrates reflexionó sobre la idea de que el conocimiento pueda transmitirse mecánicamente de un ser humano a otro. Decía Ordine (2013:15) en su manifiesto *La utilidad de lo inútil* que “El saber constituye por sí mismo un obstáculo contra el delirio de omnipotencia del dinero y el utilitarismo”.

## 7. Conclusiones, limitaciones y prospectiva

Como conclusión principal baste corroborar y así lo atestiguan las páginas escritas, el privilegio de haber dirigido un proyecto como el del AdeM, dentro de un centro cultural como es *La Nau*, punto cultural y emocional de muchos residentes y visitantes a la ciudad. Sin duda una plataforma para los músicos locales y artistas foráneos que lo visitan. Cuenta con un gran

equipo humano que asume grandes retos, y que, además, están fuertemente respaldados por la comunidad universitaria. Aportar este escrito como transferencia del conocimiento y difusión, sin duda ayuda a investigar dinámicas y permite indagar en formas de gestión de la música.

La principal autocrítica es por la parte artística, ya que uno de los errores fue no especificar que la mitad de los conciertos del ciclo de música en la Capilla, eran de estudiantes y miembros de la agrupación universitaria. Aunque sí figura el ciclo de jóvenes intérpretes para los artistas becados por el *Institut Valencià de Cultura*, del resto de jóvenes intérpretes miembros de la orquesta, nada se especificaba. Esta línea de actuación se abrió hace unos años al invitar a los miembros de la orquesta universitaria a participar en conciertos de cámara abiertos al público, dentro de su plan de formación.

Para ser honestos con el público, de pago o no, y dentro de la línea de transparencia y comunicación con el mismo, debemos de anunciar lo que en realidad van a escuchar. Por ende, la calidad interpretativa no es la de un artista consolidado. Los jóvenes intérpretes que cuentan con la energía y el espíritu musical carecen muchas veces de la solidez interpretativa para afrontar un repertorio, aunque uno de cada mil nos sorprenda gratamente.

Sobre las limitaciones podemos citar el modelo de gestión de la cultura, respecto a toda el área de música de la Universidad, que no avanza en sus objetivos a largo plazo de crear audiencia, especialmente la universitaria, aún canalizando todos los recursos públicos en producción propia. Hablaban Bonet y Villarroya (2009) del sesgo ligado a la naturaleza monopolista. Pensamos que tal vez la solución pase por el *compromiso* o *engagement* del público del que antes hemos hablado, repensando las estrategias. Pero tal vez hemos llegado al punto máximo de inflexión y no podemos ofrecer más. Esto solo lo podremos corroborar aplicando todas las tácticas posibles para su verificación.

Entre tanta gestión, estadísticas, normativas y marketing, nada hemos hablado de la importancia de la música, como transferencia de conocimiento, tal vez los estudios más humanistas. Dijo el compositor Stravinsky (1942:39) en su *Poética musical*: “el sentido profundo de la música y de su finalidad esencial es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con su prójimo y con el Ser”.

Una de las prioridades de la Universidad tendría que ser la de concordar sus actividades con la realidad de la sociedad e ir más allá e innovar en forma y fondo. Esto lo aporta en potencia su alumnado de forma genuina,

pero muy especialmente la carga intelectual del profesorado. La música y su vertiente humanista es una herramienta que la Universidad puede desarrollar exponencialmente con estos dos recursos. Los conciertos no son simples actividades lúdicas. Esto nos llevaría a una deseada prospectiva, donde, emulando el Jardín Botánico, en el AdeM tuviera cabida todo tipo de música en diferentes ciclos: flamenco, jazz, clásica, lírica, coral, antigua, electrónica, arte sonoro, *ragtime*, *chançon*, folk, ... pero incluyendo elementos ‘exóticos’ o lejanos, de la misma manera que el Jardín Botánico nos acerca a sus plantas, programando música japonesa o sufí, o del canto *yodel*<sup>27</sup> alpino al africano. Y, en cumplimiento de todos los objetivos, promocionar a creadores y artistas locales, trabajando de forma transversal con el resto de Aulas para encontrar un compromiso con el público, además de emplear las múltiples herramientas de las que dispone la Universidad, como es la didáctica, principal acicate de la creatividad musical.

## Referencias bibliográficas

- Ariño, A. y Llopis, R. (2017). *Las prácticas culturales en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Ariño, A. y Llopis, R. (2018). *La participación cultural en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Azuela, J.J., Sancho, M<sup>a</sup>.J. y Fernández, V. (2010). El marketing de la cultura y las artes: una evolución. *Revista Nacional de administración*, 1(1), 23–36.
- Bonet, Ll. y Schargorosdsky, H. (2016). *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*. Sant Celoni: Bissap Consulting.
- Bonet, L., y Villaroya, A. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Estudios de economía aplicada*, 27(1), 199–223.
- Botella, A.M. (2017). (Coord.). *30 anys de Serenates*. Valencia: Vicerrectorado de Cultura e Igualtat.
- Botella, A.M. (2018). (Coord.). *Música, mujeres y Educación. Composición, investigación y docencia*. Valencia: PUV.
- Botella, A.M. (Coord.). (2019). *Investigar en la didáctica de la ópera en el s. XXI*. Cuadernos de Bellas Artes 65. La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de [https://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba65\\_eab84f92259845](https://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba65_eab84f92259845)

<sup>27</sup> En alemán original: *Jodeln* <https://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=no>

- Baumol, W.J. y Bowen, W.G. (1966). *Performing arts—the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance*. New York: Gregg Revivals. Recuperado de <https://archivesofthecentury.org/myportfolio/performing-arts-the-economic-dilemma/>
- Brown, A. y Ratzkin, R. (2012). Lord, C. (Ed.). *Counting New Beans: Intrinsic Impact and the Value of Art: Featuring Measuring the Intrinsic Impact of Live Theatre: the Final Report on the Landmark Two-year Intrinsic Impact Theatre Study from Research Firm Wolfbrown*. Theatre Bay Area.
- Catalán, S. y González, A.J. (2014). (Eds). *Manual de apoyo a la gestión cultural*. Madrid: Atalaya.
- Cuadrado, M. (1998). Los beneficios buscados como criterio de segmentación en el sector de las artes escénicas. *Investigaciones europeas de dirección y economía de la empresa*, 4(2), 31–44. <https://bit.ly/39DMcUI>
- Doran, G.T. (1981). There's a S.M.A.R.T. Way to Write Management's Goals and Objectives. *Management Review*, 70, 35–36.
- Leal, A. y Quero, M.J. (2011). *Manual de marketing y comunicación cultural*. Andalucía: Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. Recuperado de <https://bit.ly/38xfrHj>
- Ley 20/2007, de 11 de julio, del Estatuto del trabajo autónomo (BOE núm. 166, de 12 de julio de 2007). Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-13409-consolidado.pdf>
- Ley 31/1995, de 8 de noviembre de Prevención de Riesgos Laborales (BOE núm. 269, de 10 de noviembre de 1995). Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-24292>
- Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril, por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades (BOE núm. 89, de 13 de abril de 2007). Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-7786>
- Marín, M.A. (2013a). Tendencias y desafíos de la programación musical. *BROCAR*, 37, 87–104.
- Marín, M.A. (2013b). Tareas de programador. *Scherzo*, 219, 73–76.
- Marín, M.A. (2015). Público, audiencia, oyente. *Scherzo*, 395, 73–78.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil: manifiesto*. Barcelona: Acantilado.
- Ramos, R. (2019). Trabajar con la audiencia. En *Hagámoslo público. Una valiosa selección de artículos sobre desarrollo de audiencias para las artes y las industrias culturales escritos por profesionales europeos* (pp. 27–31). Fundación tres culturas. Recuperado de <https://bit.ly/2Wq8aqv>

- Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-17303>
- Ross, A. (2012). *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.
- Stravinsky, I. (1942). *Poética Musical* (traducción 2006). Barcelona: Acantilado.
- Yuste, B. (2015). Las nuevas formas de consumir información de los jóvenes. *Revista de estudios de juventud*, 108, 179–191.
- Zapata, P. (2014). Guía de supervivencia para profesionales de lo efímero. *MercArtes, mercado de las artes escénicas* (pp. 1–9). Valladolid. Recuperado de <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E140289.pdf>





Actuación Marta Matheu y Albert Guinovart

## MUJERES Y EDUCACIÓN. HACIA UNA DIFÍCIL IGUALDAD

Helena RAUSELL GUILLOT<sup>1</sup>

*Universitat de València*



*Interior de la Sala de la Muralla.  
Colegio Mayor Rector Peset*

<sup>1</sup>Email: [helena.rausell@uv.es](mailto:helena.rausell@uv.es)

“Educa a un hombre y educarás a un hombre.  
Educa a una mujer y educarás a una generación.”  
Brigham Young

## 1. Antecedentes

La cuestión de la igualdad entre hombre y mujeres es no sólo una obligación legal sino uno de los compromisos fundamentales de nuestros sistemas educativos. Así lo recoge y desarrolla, por ejemplo, el Plan Director de Coeducación aprobado, recientemente, por la Generalitat Valenciana y que establece, entre sus finalidades, la necesidad de:

Alcanzar un modelo de escuela coeducativa, que supere la escuela mixta y que eduque en el desarrollo integral de las personas, al margen de los estereotipos y roles en función del sexo, y en el rechazo a todo tipo de discriminación y violencia (Plan Director de Coeducación, introducción).

El derecho a la igualdad está recogido en la mayoría de los ordenamientos jurídicos occidentales y, en general, se acepta como un derecho fundamental de los individuos. Sin embargo, todos nosotros sabemos que nuestras sociedades no son igualitarias. Tampoco lo son, pese a las apariencias, nuestros sistemas educativos, que siguen generando formas propias de exclusión o negando oportunidades por razón de sexo, origen o nivel de ingresos. A escala mundial, las desigualdades de género en educación afectan tanto al acceso, como a la participación y a los resultados obtenidos. Se dan en todos los niveles del sistema educativo y, en distintas formas, en todos los países, sin excepción. De hecho, de los casi 800 millones de adultos que no saben leer ni escribir, dos tercios son mujeres y dos de cada tres menores no escolarizados son niñas. Aunque se han conseguido grandes avances en educación primaria, en los países en vías de desarrollo las diferencias aumentan conforme avanzamos en el sistema educativo, haciéndose mayores en la educación secundaria y la educación superior, especialmente en aquellas regiones donde aún se practica el matrimonio infantil, que afecta hoy en día a un tercio de las niñas de los países del tercer mundo (Rausell, 2016: 30-31 y 39-41).

La gran contradicción radica en el hecho de que las chicas obtienen mejores resultados escolares que los varones en todas las etapas educativas, en una tendencia que es además universal. Además, en 2003 por primera vez en la historia el número de alumnas superó al de alumnos en las universidades,

esto es las mujeres pasaron a ser mayoría dentro de las instituciones de educación superior, convirtiéndose en las principales beneficiarias de una democratización de la enseñanza superior que ha sido calificada de revolucionaria.

Pese a ello, estos mejores resultados no se traducen en un mejor acceso al mundo laboral, sobretodo en puestos de decisión y dirección. El sistema educativo sigue orientando a las mujeres mayoritariamente a aquellos campos profesionales considerados tradicionalmente femeninos, con lo que estas tienen un menor acceso a las profesiones más valoradas desde el punto de vista económico y social. Así lo muestran las cifras oficiales que indican que, en Europa, las mujeres están muy poco presentes en ámbitos como la informática y la ingeniería o que son menos numerosas a la hora de graduarse en disciplinas científicas, mientras siguen siendo mayoritarias en sectores como la salud, las ciencias sociales o la educación. Además, los hombres siguen doctorándose en un número superior a las mujeres, constituyendo una inmensa mayoría de los investigadores profesionales. Las mujeres que trabajan en investigación cobran menos que los hombres, tienen menos posibilidades de ascenso y tienden a situarse en los puestos inferiores del escalafón, aun contando con un nivel de cualificación similar (Rausell, 2016: 35-37).

## **2. Mujeres y educación**

En las últimas décadas se ha producido una generalización de la coeducación, esto es, de la tendencia a generar espacios educativos donde existe una teórica igualdad de trato y oportunidades para hombres y mujeres. Pese a ello, esto apenas sí ha cambiado la distribución de los estudiantes y las estudiantes por disciplinas. La razón es que, pese a los mejores resultados académicos de los que hablábamos, las expectativas, las normas y las nociones de identidad válidas que se transmiten, se enseñan y se perpetúan influyen a niños, adolescentes y adultos en sus experiencias de escolarización y educación (Hidalgo y otros, 2003; Connel, 1997). A ello se añade el hecho de que los currículos y los materiales empleados en las aulas distan de ser neutros. Los contenidos que se transmiten son mayoritariamente masculinos y están plagados de referencias culturales a escritores, artistas, científicos y personajes históricos que corresponden casi exclusivamente a hombres, con una muy escasa presencia de mujeres en los manuales (López Navajas, 2014; Rausell, 2017). Pesa con fuerza,

igualmente, la pervivencia de un curriculum oculto que trasmite la idea de invisibilidad de lo femenino (Apple, 1991; Giroux, 1998) y que mantiene estereotipos de género tradicionales (Hahn, 1996).

La cuestión de la educación femenina ha preocupado a diferentes organismos e instituciones. Su mejora fue uno de los llamados Objetivos del Milenio, ocho propósitos de desarrollo humano fijados en la Cumbre del Milenio de las Naciones Unidas en el año 2000, al establecer como una de sus metas eliminar las desigualdades entre los géneros en la enseñanza primaria y secundaria, como una forma de promover la igualdad entre los sexos y el empoderamiento de la mujer (objetivo 3). En el caso español, diferentes medidas han tratado de impulsar la igualdad de oportunidades en el acceso a todas las formas de enseñanza y educación y de fomentar el cambio de actitudes en el profesorado a través de la formación inicial. Es el caso de los diferentes Planes de Igualdad de Oportunidades, hasta un total de cuatro (1988-1990, 1993-1995, 1997-2000 y 2003-2006) que se sucedieron a partir de 1987 y que culminaron en 2007 en la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Dicha ley contempla en su artículo 23 la integración del principio de igualdad en los cursos y programas para la formación inicial y permanente del profesorado, aunque sin especificar la forma en la que esto se llevará a cabo.

## 2.1 Género y formación del profesorado

Un gran número de autores (por ejemplo, García Luque, 2013) denuncian la escasa presencia del tratamiento del género en la formación del profesorado. Aunque aparece en algunas de las guías docentes de los grados de educación, no existen asignaturas específicas que permitan una formación específica en los grados o post-gradados cursados por la inmensa mayoría de los profesores en formación y, cuando lo hace, la cuestión apenas sí se aborda desde la coeducación. Pocos formadores de profesores son, además, especialistas en la materia (Alonso, 1998; Hahn et alii, 2010). En general, la formación normativa de los profesores excluye el género de su currículo (Vavrus, 2009), lo que explica que los propios docentes actúen, inconscientemente, como un agente más en la transmisión de los estereotipos, los prejuicios y las desigualdades dominantes en nuestras culturas. La formación inicial de los futuros docentes sigue estando basada en la universalización de valores masculinos (Smith, 1996). Aunque los profesores son conscientes de la presencia de estereotipos en sus clases y expresan su preocupación por las

cuestiones de género, también tienden a enseñar, de forma inconsciente, desde el modelo “más valorado socialmente”, o sea, el patriarcal. Esto significa perpetuar aquellas estructuras según las cuales las aportaciones de los varones son consideradas más importantes que las de las mujeres, reafirmando su supremacía. No en vano, un determinado modelo de masculinidad hegemónica vincula y legitima la idea de que existe una relación natural entre el sexo masculino y la detentación social del poder, especialmente en lo que refiere a la posición relativa de los hombres respecto de las mujeres, en un discurso de preponderancia masculina que seguiría encontrando un apoyo fundamental en los códigos disciplinares escolares.

Resulta a nuestro juicio esencial que los docentes en formación sean conscientes de que el género es un elemento clave para la socialización de los individuos y que también juega un papel determinante en su construcción identitaria. Por ello, creemos necesaria una formación de los profesores que ponga en evidencia la vigencia y transmisión de estereotipos y prejuicios a través de la enseñanza o que, al menos, ofrezca la posibilidad de que en las aulas se fomente la discusión sobre el género, las desigualdades y la discriminación.

## 2.2 Género y presencia en el currículo y los materiales curriculares

Como señala la norteamericana Linda Levstik (2001), mujeres y niñas estamos embarcadas en dos grandes luchas: la primera para ser vistas en el currículo, la segunda para ser escuchadas en clase.

Cuando nos referimos a la ausencia de las mujeres de los currículos estamos aludiendo en primer lugar, a una cuestión de la transmisión o reproducción del conocimiento científico y de la cultura de una determinada comunidad, que engloba no sólo conceptos, sino sistemas explicativos, destrezas, normas y valores. Incluye, igualmente, las aportaciones científicas que constituyen el corpus de una disciplina y que se refieren a la estructura sustantiva de las mismas. Numerosos estudios se han detenido en analizar los materiales curriculares desde la perspectiva de género, siendo el porcentaje de mujeres en los libros de texto uno de los aspectos más analizados (Crocco, 2010; Hahn, 1996; García Luque, 2015; García Luque y Peinado Rodríguez, 2012; López Navajas, 2014, entre otros). En general, la presencia de las mujeres en los manuales de la Enseñanza Secundaria Obligatoria de prácticamente todas las asignaturas es muy escasa. Además, los personajes masculinos y femeninos reciben un tratamiento muy dispar en los libros de texto. De

un lado, por la muy elevada sobrerrepresentación masculina existente. De otro, por el mantenimiento de la asociación de masculino y femenino a determinados roles sociales y por la presencia en ellos de un buen número de estereotipos (Peñalvert, 2003). También porque en los manuales se sigue utilizando el masculino universal para proporcionar un sujeto al relato de los movimientos nacionales, sociales o religiosos. A ello se añade la no utilización del concepto de género o la pervivencia del concepto normativo de “mujer” que imposibilita o condiciona la emergencia de las mujeres reales. Aunque en algunos casos podemos documentar una cierta tendencia a aumentar la presencia de las mujeres en los libros de texto, cuando aparecen el tratamiento de sus figuras sigue siendo superficial y limitado. Esto nos permite hablar abiertamente de sexismo, tanto por el lenguaje como por la aproximación que reciben las representaciones femeninas o la propia ausencia de las mujeres en los contenidos, lo que hace que el currículo social proporcione “una visión del mundo androcéntrica y epistémicamente muy limitada y que se difunde desde la enseñanza” (López Navajas, 2014:199).

Otro de los grandes obstáculos para la implementación de las temáticas de género es la falta de materiales y métodos. A pesar del número creciente de cuentos, materiales didácticos y audiovisuales realizados con perspectiva de género, éstos aún siguen siendo escasos (Romeroy Abril, 2008). Quisiéramos, sin embargo, destacar algunos de los ya existentes, caso de los elaborados para Ciencias Sociales por Hidalgo y otros (2003) o, más recientemente, los de Rausell y Talavera (2019), que presentan recursos para trabajar el género con el profesorado en formación desde disciplinas como la H<sup>a</sup> del arte, la literatura, la biología, le enfermería o la historia, entre otras. La ausencia de las mujeres de los manuales y el enfoque marcadamente androcéntrico de los currículos implican no sólo la invisibilización de las mujeres, sino también la ausencia de modelos femeninos y la normalización y asimilación de representaciones sociales discriminatorias. Con ello, en cierta medida los saberes transmitidos siguen sancionando la subordinación entre los sexos y, consecuentemente, la escasa presencia femenina en la vida pública (Dermejian, Jami, Rouquier y Thébaud, 2010). Como señala García Blanco:

Cambiar la selección de la cultura – científica, histórica o musical - no es cuestión de incluir algunas e incluso todas las mujeres que han sobresalido en estos campos al lado de los hombres. Es la propia concepción de la ciencia y del conocimiento lo que ha de ser modificado (2014: 46-47).

### 2.3 Género, dinámicas y organización escolar

En los sistemas educativos, las estructuras organizativas, los discursos y las prácticas siguen manteniendo la prevalencia del hombre, reduciendo la presencia de las mujeres, otorgando un mayor valor a las acciones de los varones y ofreciendo a unos y a otras diferentes sanciones, valoraciones y posibilidades. De hecho, los contenidos, los libros, el currículo, las situaciones de aula y la propia organización y estructura de escuelas e institutos como espacios educativos se insertan, necesariamente, en las construcciones de género.

En las interacciones en las aulas, los alumnos reciben más atención en clase. Los profesores, sean del sexo que sean, tienden a relacionarse más y a individuar mejor a los estudiantes que a las estudiantes. A ello se añade la existencia de un doble estándar respecto a las calificaciones, los comportamientos y la valoración de las capacidades de unos y otros (Opériol, 2013). Aunque la mayoría de profesores cree que trata por igual a niños y niñas eso rara vez es así. A los niños se les corrige con más frecuencia, reciben más atención del profesor y son interpelados directamente con más frecuencia. Por el contrario, las niñas reciben y esperan, en general, menos atención. Son percibidas como más motivadas, con mejor comportamiento y menos exigentes, aunque, a largo plazo, la conformidad aparece como una desventaja.

El género también actúa como un aspecto remarcable en la segregación y ocupación de los espacios o en la utilización de los recursos. En las zonas de recreo, los niños ocupan la parte central de las instalaciones, desplazando a las niñas hacia los márgenes. También el sesgo de género parece determinante en la violencia ejercida en los centros escolares. Así lo muestra, por ejemplo, el estudio de Moreno y Vélez (2008) para los centros de primaria españoles. Contra lo que suele pensarse, esta se ejerce mayoritariamente en las aulas y en presencia de un adulto, aunque a escondidas. También en el patio del recreo y en el colegio en general, siendo los que inician las peleas los varones en el 65% de los casos. Igualmente es válida la perspectiva de género para analizar la propia composición del personal (docente y no docente) de los centros educativos o las denominaciones de los centros escolares, donde prevalecen, como no, los nombres de varones (Talavera y Rausell, 2018).

### 3. Reflexiones finales

Frente a esta a la realidad, la educación, por su potencialidad y su



universalidad, podría convertirse en una herramienta para cambiar las cosas (Fernández Valencia, 2014). Así lo recoge el propio plan director de coeducación de la Generalitat Valenciana citado al inicio de este capítulo:

El sistema educativo es el recurso de socialización con mayor potencial transformador que dispone nuestra sociedad. En torno al mismo, todo está dispuesto para que sea el motor que haga posible un cambio de paradigma que supere discriminaciones de género estructuralmente asentadas y normalizadas que sustentan y perpetúan unas condiciones de vida para las mujeres inaceptables en una sociedad democrática (Plan Director de Coeducación, introducción).

Más allá de aplaudir iniciativas como ésta de la de la Generalitat Valenciana, por ahora aún pendientes de desarrollar, creemos que sería necesaria una legislación similar a escala nacional. Necesitamos generalizar la presencia del género en los currículos de las asignaturas de los diferentes niveles educativos, visibilizar la existencia, los logros y las experiencias de las mujeres del pasado y del presente y hacer que el género sea contemplado, al menos, como elemento transversal en las diferentes asignaturas. Creemos, igualmente, que es necesario reforzar e institucionalizar su presencia en los diferentes programas de formación del profesorado, convirtiéndolo en un elemento habitual en los trabajos de fin de máster y de fin de grado de las diferentes universidades que nos permita conocer mejor la forma en la que el género actúa como un elemento central de los procesos de socialización e individuación, de la educación y de nuestro día a día. Es, en este sentido, fundamental que el género deje de ser concebido como un problema femenino. Todos los seres humanos, hombres o mujeres, están condicionados por un género que, más allá de ser entendido únicamente como una construcción social y cultural de la diferencia sexual, actúa en su intersección con otras categorías como las de raza, clase, edad u orientación sexual, abarcando, igualmente, la construcción de las masculinidades en el caso de los varones.

La teoría crítica, que subraya el papel de las instituciones escolares en la reproducción de las desigualdades sociales, incide igualmente en las posibilidades de la escuela como elemento transformador (Bourdieu y Passeron, 1979). La gran pregunta sigue siendo si somos capaces de convertir los centros educativos en instrumentos que formen a nuestros alumnos y alumnas en la igualdad y para la igualdad, cuestionando cómo podemos pretender formar una ciudadanía crítica y democrática sobre un discurso

que mantiene ausentes e invisibilizadas a las mujeres. La clave, por citar a Apple, vendría a ser hacer de la escuela no un espejo pasivo, sino una fuerza activa para conseguir el cambio social (1991).

### Referencias bibliográficas

- Alonso, A.M. (1998). El sexismo en el aula. Los valores y la didáctica de las Ciencias Sociales, en *Actas del IX Simposium de Didáctica de las Ciencias Sociales*, (pp. 309-316). Lleida: Universitat de Lleida.
- Apple, M.W. (1991). *Ideología y currículo*. Madrid: Akal.
- Blanco García, N. (2014). El saber de las mujeres en la educación. *Revista de educación*, 6, 43-53.
- Bourdieu, P. y Passeron, J.-C. (1979). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad, en Valdés, T. y Olavarría, J. (eds.). *Ediciones de las Mujeres*. Santiago: Isis Internacional, FLACSO.
- Crocco, M. S. (2006). Gender and social education: What's the problem? en. Ross. En E. W. (ed.), *The social studies curriculum: Purposes, problems, and possibilities* (pp. 171-193). Albany: State University of New York Press.
- Crocco, M. S. (2010). Using Literature to Teach about Others, the case of Shaban, en Parker, W., *Social Studies Today: Research and Practice* (pp. 175-182). New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Dermenjian, G., Jami, I., Rouquier, A. y Thébaud, F (2010). *La place des femmes dans l'histoire. Une histoire mixte*. París: Belin.
- García, A. (2013). *Igualdad de género en las aulas de la educación primaria: bases teóricas y guía orientativa de recursos*. Jaén: Servicio de Publicaciones Universidad de Jaén.

- García, A. (2015). Mujeres visibles e invisibles en la enseñanza de la Historia de la Educación primaria: cambios y pervivencias al amparo de la LOMCE, en Hernández, A. M<sup>a</sup>, García Ruíz, C. R. y De la Montaña, J. L. (eds.) *Una enseñanza de las Ciencias Sociales para el futuro: recursos para trabajar la invisibilidad de personas, lugares y temáticas* (pp. 165-173). Cáceres: Universidad de Extremadura y AUPDCS.
- García, A. y Peinado, M. (2012). Género y ciudadanía en la educación obligatoria: de la intencionalidad a la realidad, en M. Martín Clavijo (ed.), *Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres. Más igualdad. Redes para la igualdad* (pp. 291-300). Sevilla: AUDEM.
- Giroux, H. (1998). Las políticas de educación y cultura, en Giroux, H. y McLaren, P. (eds.), *Sociedad, cultura y educación*. Madrid: Niño y Dávila editores.
- Hahn, C. L. (1996). Gender and Political Learning. *Theory and Research in Social Education*, 24(1), 8-36.
- Hidalgo, E., Juliano, D., Roset, M. y Caba, A. (2003). *Repensar la enseñanza de la geografía y la historia. Una mirada desde el género*. Barcelona: Octaedro.
- Fernández, A. (2014). Género e historia: una perspectiva didáctica, en Clavo Sebastián, M<sup>a</sup> J y Goicoechea Gaona (coords.). *Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad: ponencias de la I Reunión Científica sobre Igualdad y Género* (pp. 147-176). La Rioja: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja.
- López-Navajas, A. (2014). Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimientos ocultada. *Revista de educación*, 363, 282-308.
- Moreno, E. y Vélez, E. (2008). Análisis de la violencia hacia las niñas. Un estudio de caso en un colegio de primaria. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. León: Universidad de León.
- Opériol, V. (2013). «Le genre en histoire : la construction du féminin et du masculin». *Le cartable de Clio. Dossier. Le genre en histoire. La construction du féminin et du masculin*, 13, 15-23.

Plan Director de Coeducación de la Generalitat Valenciana:

<http://www.ceice.gva.es/documentos/161634256/165603089/Plan+Director+de+Coeducaci%C3%B3n/a53bc1f6-e22b-4210-89aa-5e34230c4e08>

Peñalver, R. (2003). *¿Qué quieres enseñar? Un libro sexista oculta a la mitad*. Murcia: Instituto de la mujer.

Rausell, H. (2016). *El papel de las mujeres en las sociedades actuales*. Madrid: Santillana.

Rausell, H. (2017). Los rostros de la historia. La enseñanza de la historia moderna en los manuales de secundaria a través de sus imágenes. *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, 16, 15-25.

Rausell, H. y Talavera, M. (2019). *Género y didácticas: una postura crítica, una aproximación práctica*, Madrid: Tirant lo Blanch.

Romero, A., y Abril, P. (2008). *Género y formación del profesorado en los estudios de educación infantil*. *REIFOP*, 11(3), 43-51.

Smith, R. W. (1996). Schooling and the formation of male students' gender identities. *Theory and Research in Social Education*, 24(1), 54-70.

Talavera, M. y Rausell, H. (2018). El espacio como lugar para la diversidad. Proyectos y materiales educativos para trabajar género y espacio, en Souto, X. M. (ed.), *Repensar la didáctica de las Ciencias sociales*, Valencia: La Nau Llibres.

Vavrus, M. (2009). Sexuality, schooling, and teacher identity formation: A critical pedagogy for teacher education. *Teaching and Teacher Education*, 25, 383-390.



## INTERPRETACIÓ HISTÒRICA, ENTRE EL RIGOR I LA LLIBERTAT

Joan B. BOÏLS<sup>1</sup>

Director de *La Dispersione*



Claustre de La Nau

---

<sup>1</sup> Email: [joanbboils@gmail.com](mailto:joanbboils@gmail.com)

## 1. Punt de partida

Tenim la sort de que l'Aula de Música de la Universitat de València organitze aquestes activitats i ens done oportunitat de escoltar, de parlar, de pensar. Benvinguts a escoltar música del segle XVIII, música del segle XVIII en un món tan híper-estimulat.

Les raons per les que hem vingut són de segur molt diverses: per escoltar Bach, per escoltar música en directe, perquè conec al que toca o al que parla, per desconnectar de la feina, del món i estar durant una hora immers en aquest contenidor tan particular, per escoltar aquest gran *cel·lista* que he descobert per les seues gravacions i voldria vore'l en directe, perquè sóc un assidu del que fan ací i vinc sempre facen el que facen...

Totes les respostes valen. I en tots els casos, el que esperem és que l'intèrpret traduïska allò que va escriure el compositor de manera que ens arribe, que ens impressione. Qüestió difícil.

Tenim en compte que pels nostres oïts del segle XXI han passat músiques de qualsevol moment de la història de la música i també de qualsevol lloc geogràfic: els nostres oïts han escoltat des d'avantguardes i experiments sonors a música medieval o hipotètiques reconstruccions de la música de l'antic Egipte, des de música tradicional d'Indonèsia al que denominem en occident òpera xina –almenys alguna de les més de 300 variants–, etc., etc. Per tant, d'entrada, poc té a vore tot aquest bagatge que portem damunt amb el que podia suposar l'escolta, per exemple d'aquestes suites de Bach en Köthen allà cap a 1720.

A aquesta qüestió sobre la quantitat i varietat d'estímuls sonors que passen pels nostres oïts, cap afegir altre detall no menys important: el més habitual en qualsevol període històric ha sigut sempre consumir la música que s'escrivia en eixe moment. Quan passava el temps, s'oblidava i se'n feia de nova, d'actual. Per això estan els arxius tan plens. Bé, el segle XX-XXI es caracteritza pel consum en gran part de música culta del passat, cosa anòmala. (Observem per exemple la programació de qualsevol auditori o teatre d'òpera, o pensem quants hem assistit fa unes setmanes en aquesta mateixa ciutat al festival Ensembles, que ha complit quaranta anys i on es presenten obres acabades de fer, obres *actuals*).

Així, el compositor, fóra del període que fóra, escrivia per als seus contemporanis, no pensant que dos segles més tard s'interpretarien les seues obres amb músics d'un altre temps i un públic totalment diferent. A més, les composicions eren generalment destinades a un àmbit social concret,

una zona determinada, un espai físic concret, no per a passejar-les pel món, no per a exhibir-les a tot tipus de públic. Tenien una funció específica i no estaven destinades a aconseguir un aplaudiment final.

## 2. Interpretació

Aquest és el panorama inicial que se li presenta a un intèrpret respecte als receptors de la seua tasca, al públic, que és per a qui actua. Un públic al que ha d'arribar, al que ha d'emocionar, un públic que ha acudit per les més diverses raons.

Per a eixe músic, ja davant una partitura amb la intenció d'elaborar el seu particular discurs sonor, quins factors són fonamentals?

Alguns són lògics: un instrument adient i un espai on es puga escoltar; la tècnica, el domini de l'instrument i de les seues possibilitats, cosa que no s'aconsegueix de manera immediata sinó amb eixos ingredients cada vegada menys de moda: dedicació, estudi, esforç, constància, temps; i entendre els signes de la música escrita –parlem, clar, de música culta–, i a partir d'ací, com donar sentit a eixos signes per a aconseguir una gran interpretació.

Perquè recordem que, a diferència del que ocorre amb altres arts en les que ens queda directament de l'artista un quadre, una escultura, un edifici, etc., la música necessita d'una persona que active uns signes, que done vida al que ha creat el compositor –com passa amb el teatre–. D'ací la importància de l'intèrpret i de la seua llavor com a intermediari entre creador i oient, com a pont, com a enllaç compositor-intèrpret-públic.

Antonio Rodríguez de Hita, compositor madrileny contemporani de Bach deia que: «un músico, no solo es estimable por la música, también lo es por sus procedimientos».

## 3. Interpretació històrica

I en el cas d'interpretar músiques del passat, llunyanes en el temps? Ens podem fer unes quantes preguntes: reflecteix el compositor tot el que vol en la partitura?, com era exactament l'instrument per al que va escriure el compositor?, quines eren les costums interpretatives en aquell moment?

Aquestes qüestions, aquestos interrogants, donen peu cap a la meitat del segle XX a una corrent interpretativa que se sol denominar *historicista* i que intenta aproximar-se al moment precís i al lloc precís en que es va escriure cada composició. No s'interpreta igual la música barroca francesa i la música barroca italiana, per exemple, encara que hagen sigut escrites coetàniament.



El segle XIX havia sigut el segle en el qual l'ensenyament de la música havia passat de les capelles musicals als conservatoris i s'havia conformat una espècie de codi interpretatiu de qualsevol partitura amb els criteris d'eixe segle XIX, costums interpretatives que s'arrosseguen fins la meitat de segle XX –i en molts aspectes fins l'actualitat–. (La perdurabilitat del segle XIX la podem observar de manera anecdòtica amb l'ús del mètode de solfeig d'Hilarión Eslava, professor del conservatori de Madrid de meitat del segle XIX, utilitzat profusament per exemple a València fins els anys huitanta del segle XX).

Trobem alguns casos aïllats en eixe segle XIX en que s'interpreta música del passat. Potser el cas més conegut siguen les incursions de Mendelssohn en la música de Bach. I què ocorre? Que el que s'intenta és *depurar* l'estil barroc, considerat ranci, fent-lo que sone simfònic, a la manera romàntica.

El mateix ocorrerà a la primera meitat del segle XX amb alguns directors d'orquestra –Stokowski, Furtwängler...– que giren el cap cap a Bach i el converteixen també en simfònic. Altre cas curiós que afecta a les suites de Bach per a violoncel sol és l'acompanyament de piano que escriu Schumann, sense modificar-les, però amb intenció de *completar-les*.

Així, la interpretació historicista tracta de no fer sonar músiques del passat amb criteris del segle XIX, i que Vivaldi sone a Vivaldi, Lully a Lully, Mozart totalment diferent, etc., etc., i no que tots ells sonen a Txaikovski.

Un intèrpret que decideix ser fidel i rigorós a l'època en què va ser escrita una determinada música, haurà de tindre clars uns punts bàsics inicials. L'instrument a utilitzar, amb característiques apropiades. Sense entrar en detalls tècnics de cada instrument, hi ha una enorme diferència de timbre, de caràcter i de potència dels instruments anteriors al romanticisme als actuals, per exemple, si és de corda fregada hauria de tindre cordes de budell i arc menys pesat, si és de vent que no tinga mecanismes –introduïts el segle XIX–, etc. És fonamental treballar sobre una correcta partitura, una bona font, exempta d'aportacions de l'editor –una figura que mereix estudi a banda pels elements afegits, de vegades amb intenció comercial o amb altres intencions–. Per exemple, si anem al cas concret de les suites per a violoncel de Bach, no es conserva cap autògraf d'elles, sinó diverses còpies manuscrites, una d'Anna Magdalena, la seua segon dona, a més de prop de cent edicions crítiques des de 1824 fins l'actualitat, i entre tot eixe material hi ha nombroses diferències i discrepàncies, per tant no sabem què va escriure exactament l'autor, inclús la còpia d'una persona tan pròxima com

Anna Magdalena presenta quantitat de dubtes d'escriptura si es compara amb les partites per a violí sol que sí que són autògrafes, qüestions aquestes que donen peu a infinites especulacions, tant de cara a la interpretació dels signes com de tot tipus, com la finalitat de les suites, si s'escriviren de manera unitària, l'ordre, etc., o per què la sisena és per a un violoncel de cinc cordes, existint inclús hipòtesis ben fonamentades de que no van ser escrites per al violoncel.

A més de l'instrument i una correcta partitura, és fonamental conèixer les costums interpretatives del moment. Si l'intèrpret actual decideix acudir a les diferents fonts de l'època en que es va escriure una partitura comprovarà la diversitat d'opcions, visions, explicacions i fonamentacions segons l'autor, segons si és un llibre pràctic, tècnic o teòric, segons on s'haja escrit la font, quina era la seua finalitat, etc. Partim de que els signes musicals han variat el seu significat amb el pas del temps, de que el compositor moltes vegades no incloïa indicacions que sí que s'han inclòs després i que els confiava a l'intèrpret, i de que una partitura no és una recepta de cuina amb instruccions precises i exactes.

Relacionat amb açò està l'assumpte de la improvisació. La improvisació ha estat present en la música culta fins la meitat del segle XIX. Tots recordem la coneguda escena de la pel·lícula *Amadeus* on Mozart improvisa davant l'emperador Joseph II el que aquest havia acabat d'interpretar al fortepiano –sí, com el príncep Leopoldo de Anhalt-Köthen, *violagambista*, per a qui treballa Bach quan escriu les suites per a violoncel, o Frederic el Gran de Prússia, flautista, per a qui Bach li escriu l'*Ofrena Musical...–*. Altre exemple sobre improvisació, no cinematogràfic, el tenim a la ciutat de València, quan en 1845 Liszt, conegut com a intèrpret i com a improvisador, més que com compositor, ve a la ciutat per a fer uns concerts al Teatre Principal, i en eixa estança inclou la visita la catedral per escoltar i conèixer l'organista Pascual Pérez Gascón, destacat improvisador. Aquesta pràctica desaparegué totalment de l'àmbit de la música culta en eixe segle XIX.

Amb tot l'exposat, el panorama que se li presenta a l'intèrpret és amplíssim. I això significa prendre decisions.

#### 4. Rigor i llibertat

Per tant, rigor en les fonts i llibertat, decisions. I encara que sembla aparentment contradictori, rigor i llibertat són no sols compatibles, sinó necessaris un a l'altra.

Perquè arribat ací, ens hem de parar en una qüestió importantíssima: el compositor confia totalment en l'interpret i li dóna llibertat per fer seua la partitura que ell ha escrit.

Llibertat en què? Com que el compositor no ho indica tot –com ho fa en el segle XIX– l'interpret pot intervindre en múltiples elements. Un seria l'adornament de la melodia. Nombroses fonts –Muffat, Couperin... per citar-ne algunes– ens especifiquen detalladament signes i pràctiques; només cal detindre'ns en les possibilitats d'executar un trinat per exemple; o també en l'utilització del vibrato com a recurs ornamental i no amb un ús sistemàtic; una observació fàcil: qualsevol *ària da capo* de Händel ha d'estar adornada en el mateix *da capo*, i trobem que moltes vegades es fa una simple repetició...

Altre element on es pot intervindre és en la configuració del baix en músiques per a grup en quan a escollir quins instruments van a formar part d'eixa línia sustentadora de la composició, instruments de corda fregada o polsada, de vent o de tecla. També en la realització d'eixe baix, és a dir, en els acords que van a sonar.

Es pot intevindre de vegades en l'estructura –en les repeticions de l'obra per exemple–, en la velocitat segons el caràcter que considerem adient –no hi ha indicacions metronòmiques exactes fins el segle XIX, sinò termes que indiquen eixe caràcter, termes que no necessàriament signifiquen el mateix que en l'actualitat–, tenint molt en compte el concepte per exemple dels *rallentandos* a l'estil romàntic. L'interpret buscarà en la seua lectura del que hi ha escrit contrastos dinàmics que no necessàriament ha d'haver escrit el compositor o haurà d'accentuar les tensions harmòniques quan ho considere front altres moments de distensió.

Una qüestió desconeguda al profà de la interpretació històrica i inclús al professional de la música és de del temperament i afinació. I és que la divisió de la huitena en dotze parts iguals no era l'habitual i existien diverses opcions de temperament –Werckmeister, Kirnberger, Vallotti... i si és música anterior al barroc mesotònic, pitagòric...–. Tampoc el diapasó estava unificat –el La<sub>3</sub> = 440 Hz és un acord de 1953– i en cada període i lloc geogràfic se n'utilitzava un diferent. Qüestions físiques però que influïen en l'escolta de la música, en el caràcter i en l'afecte –l'estat d'ànim, les passions– que es volia transmetre, i això era percebut pels oients de l'època.

I l'articulació, que no és el mateix que l'adornament de la melodia. L'articulació seria *com dir* la música. En quan a accents per exemple, tenint

en compte que el compàs no determina els accents i les frases i de vegades és un un corset impedint vore la música en sentit més *horitzontal*, buscant direccions de les línies melòdiques, fins on es vol anar, etc. En quan a trencaments rítmics, com les hemiòlies, en quan a l'utilització de diferents colps d'arc si parlem d'instruments d'eixa família, etc., etc. o en quan a costums –que no deixen de sorprendre a un músic format acadèmicament a un conservatori– com per exemple la interpretació *inegal* en la música francesa –fer desiguals grups de notes escrites iguals–, o no respectar exactament la duració de les notes que hi ha escrites al baix en un recitatiu...

Tot açò dóna com a resultat que cada intèrpret no es preocupe solament per activar els signes de la partitura, sinó també per aportar la seua visió, el seu segell personal davant el que va escriure el compositor, tenint en compte tot el que no va escriure.

Hi ha una frase de Monteverdi al seu cinqué llibre de madrigals referida a la composició però que s'ajusta perfectament a aquesta qüestió, i diu: «es pot tindre un punt de vista diferent del que ja existeix, i eixe altre punt de vista està justificat per la satisfacció que proporciona tant al sentit de l'oïda com de la raó».

I queda més que clar que la interpretació evoluciona, canvia, es transforma.

A la fi, no es tracta de fer una interpretació diferent per fer-la diferent, sinó amb una base rigorosa, ser creatiu: rigor i llibertat.

És la idea de plantejar-se dubtes, contrastar i decidir, no acceptar unes veritats absolutes sense més.

Marcel Pèrés, un destacadíssim intèrpret de música medieval, diu que «l'autenticitat no és qüestió de recrear mecànicament una antiga interpretació, sinó que, sobretot, consisteix crear un vincle personal entre tota la informació que pugam recopilar dels nostres avantpassats i el que anem a fer i presentar com a interpretació personal».

## 5. L'oient

Pensem que en aquest segle XX-XXI en el qual estem constantment envoltats de sons, la música ens la podem trobar en directe o gravada, això són dos àmbits totalment distints, efímera i permanent. I la gravació permet l'oient acudir a una actuació en directe havent escoltat l'obra tantes vegades com haja desitjat inclús per intèrprets diferents. Això el músic que va a actuar en un concert ho sap.

Però en els dos casos, el disc i el directe, l'objectiu és el mateix: gaudir de

la música, de l'espai, del moment, d'eixa audició *irrepetible*.

Al final, l'interpret dóna vida al que va escriure el compositor i intenta arribar a l'espectador, emocionar-lo, commoure'l, com deia el citat Rodríguez de Hita: «La música es para deleitar el ánimo y persuadir los afectos».

Inclús és possible això amb els nostres tan híper-motivats oïts amb múltiples experiències diàries, perquè com deia Pietro Cerone, un referent teòric del segle XVII: «no hay edad, oficio, dignidad o estado de persona, que no se deleite con la música».

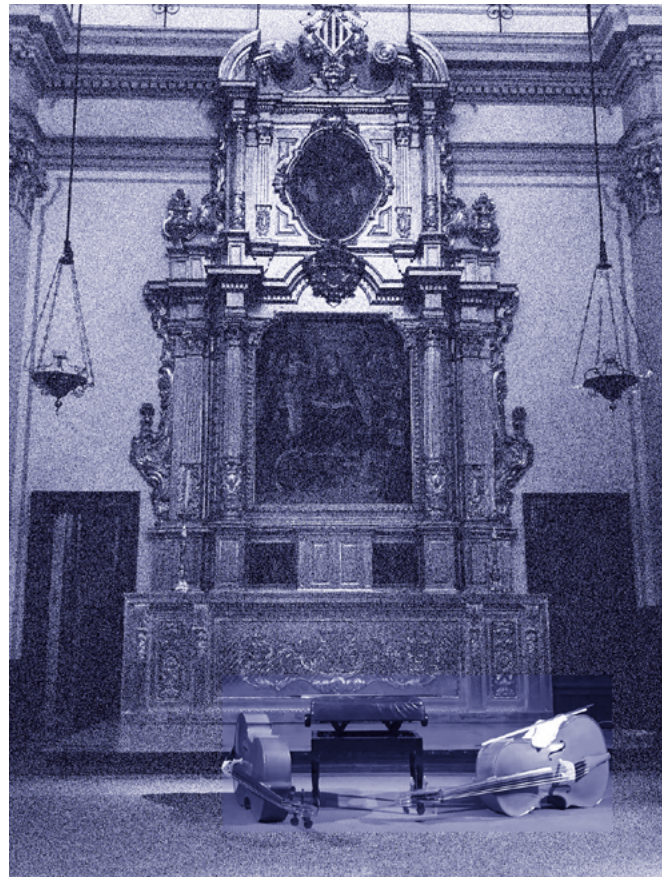


Actuació Estil Concertant

## MONTEVERDI I LA LITERATURA DEL RENAIXEMENT

María José SEGUÍ COSME<sup>1</sup>

*Conservatori Municipal José Iturbi (València)*



*Pausa al concert. Capella de la Sapiència*

---

<sup>1</sup> Email: [mjsegui@valencia.es](mailto:mjsegui@valencia.es)

## 1. Introducció

El Renaixement va ser un moviment artístic i cultural que es va desenvolupar a Itàlia entre els segles XV i XVI. Va ser un període de relativa pau, en el qual van millorar les condicions de vida, es van renovar les arts –com ara la música, la pintura, l'escultura i l'arquitectura–, i es van anar consolidant els poders de les *signorie*. Cada *signore*, al capdavant d'un territori que sovint s'estenia sobre tota una regió, es va concentrar a construir el seu propi prestigi personal i el de la seua família a través, sobretot, de les arts i de les ciències. I ho van fer a través de la pràctica del mecenatge, que tenia aleshores un motiu fonamentalment polític en convertir-se en l'estratègia més difosa i eficaç per a manifestar el seu poder. Mitjançant, per tant, el mecenatge van involucrar tots els artistes actius d'aquell moment. Va ser un període, a més, en el qual es van difondre la impremta i la cultura laica. Al seu torn, els artistes es van inspirar en l'antiguitat grega i romana i van situar l'Home al centre del seu univers.

Florència era en aquell moment la «capital» del món, perquè el món mirava cap a esta ciutat, governada per una família de grans mecenes, els Mèdici. Un dels seus membres més importants va ser Lorenzo el Magnífic, que en posar sota el seu servici i protecció els millors artistes, literats i científics del moment –sobretot els nascuts a Florència–, va transformar la ciutat en el centre cultural més important del Renaixement. De fet, el seu exemple va ser seguit ràpidament en les altres *signorie* italianes.

Lorenzo de Mèdici, a més d'un important home polític, era un sincer amant de la cultura i de la bellesa i va ser també un literat destacat. Així, durant la seua joventut va escriure moltes rimes que segueixen l'estil de Petrarca. I a més de rimes, va arribar a escriure *canti carnaciasleschi*, –és a dir, cants per animar les festes de carnestoltes i els balls amb màscares–, dels quals se'n conserven uns 400. Estos *canti* es caracteritzen per un to vivaç i graciós, i moltes vegades groller. Generalment revesteixen la forma de la *ballata*. Els va compondre tot aconseguint reflectir un equilibri admirable entre la tragèdia de la vida i la celebració de la seua bellesa; el més famós n'és el *Triomfo di Bacco i Arianna*. Va seguir escrivint-los fins a la seua mort en 1492, però van perdurar més enllà del segle XVI.

Amb tot, no s'ha d'oblidar que el domini dels Mèdici va significar també un període d'opressió –entre altres coses, fiscal–, fet que va obligar molts empresaris a abandonar Florència i traslladar els seus negocis cap a altres ciutats. Això va provocar, per una banda, que la riquesa es concentrara

en poques mans, i per l'altra, que el cercle de ciutadans –principalment clients artístics, que en la primera meitat del segle XIV tendia a estendre's–, començara a restringir-se en la segona meitat d'aquell segle. En qualsevol cas, al llarg del segle XV les ciutats italianes van renàixer, es van enriquir de monuments i d'obres d'altíssima qualitat, i es van dur a terme importants renovacions urbanístiques que van transformar vells centres medievals en esplèndides ciutats del Renaixement. Gràcies als Mèdici a Florència, els Gonzaga a Màntua, els Este a Ferrara i els Montefeltro a Urbino, estes ciutats es van convertir en poderosos centres polítics i culturals que, en acollir talents excepcionals en cada camp de les ciències i de les arts, van orientar noves línies de recerca i filons expressius que van caracteritzar la cultura i el gust de la segona meitat del segle XVI i del segle XVII. Els artistes passaven a formar part de la cort, on estaven protegits i vinculats al seu *signore* no solament a través de relacions d'estima i amiat, sinó també a través de generosos pagaments. Se'ls estimulava així perquè donaren el millor de si mateixos i proposaren solucions noves i millors. La qualitat dels resultats i la magnificència de les seues obres servien per a manifestar la riquesa, el prestigi i el poder dels *signori*. Els artistes, per la seua banda, buscaven l'expressió de la seua personalitat amb força, amb l'energia espiritual i amb l'espontaneïtat. Així, van aparèixer per primera vegada el concepte de geni i el concepte de propietat intel·lectual.

El Renaixement afecta, a més, totes les arts figuratives: en pintura es prefereixen les figures humanes integrades en un paisatge real, i els temes mitològics adquireixen la mateixa dignitat que les obres de temes religiosos. En canvi, en els retrats, es busca mostrar l'expressivitat i el caràcter dels personatges, com succeeix per exemple en la *Gioconda*, o *Mona Lisa*, del pintor italià renaixentista, Leonardo da Vinci.

D'altra banda, gràcies a la presència d'artistes flamencs a Itàlia, es produeix un intercanvi entre l'art italià i l'art flamenc, fet que serà molt important per a la música de l'època, la polifonia i especialment, el madrigal. Des de Florència el Renaixement també arribà a Venècia, on va destacar, com veurem, el gran compositor italià Claudio Monteverdi. Però abans de centrar-nos en este compositor, voldria contextualitzar breument la situació de la música en l'època del Renaixement i on es va desenvolupar preferentment.



## 2. La música en el Renaixement

### 2.1. El cants carnacialeschi i els madrigals

Fonamentalment, la música es va desenvolupar a dos llocs: en primer lloc, a la regió de Flandes, regió entre França i Bèlgica; i en segon lloc, a Itàlia, ja que en les corts italianes se celebraven els esdeveniments musicals i es practicava també la dansa a les festes de la cort. A Itàlia, a més, és on va nàixer la figura del Mestre de Dansa. Musicalment, tot és renovació. Destaca l'amor per la naturalesa i s'utilitzen paraules i sons de tal manera que es puguen descriure sons i sorolls d'eixa naturalesa: sons onomatopeics, en definitiva. Els textos i la música canten a l'amor a través dels madrigals. S'inventen noves tècniques, per exemple el contrapunt; és a dir, la capacitat de sobreposar les veus de manera rica i articulada (per cert, els músics flamencs van ser els grans mestres d'esta tècnica). I també una nova tècnica que afecta a la dinàmica, a la intensitat sonora. El compositor decideix quan serà *forte* o *piano* el so. Per exemple, la *dinamica a terrazze*, que passa improvisadament del *piano* al *forte* i viceversa. El mestre d'esta tècnica va ser l'italià Giovanni Gabrieli.

A banda dels cants *carnacialeschi* de Florència que hem esmentat abans, si en polifonia religiosa va dominar la forma musical del motet, en la música profana el rei va ser, sens dubte, el madrigal, forma polifònica breu que a partir de la tercera dècada va prevaldre durant tot el segle XVI amb un indiscutible i universal domini. A diferència del que va ocórrer en el segle XIV, en el XVI el madrigal ja no estava vinculat a una forma literària concreta, sinó que es va convertir en el revestiment musical de tota breu poesia profana, en llengua vulgar, amb llibertat mètrica i de rima. El madrigal, obert a totes les tendències innovadores i ansiós per traslluir-se en una expressió cada vegada més subtil i rebuscada, representa millor que qualsevol altra la forma i estil d'este segle. Tots els experiments es van realitzar sobre esta forma musical. Primer a quatre veus, com la *frottola* i la *villotta*, de les quals deriva el madrigal, i ja a meitat de segle s'estableix el madrigal a 5 veus. A diferència de la *frottola* i la *villotta*, el madrigal prescindeix dels aires populars i revesteix una major noblesa i sentit artístic, però la diferència no és tanta, al capdavall. Sense que hi haja un veritable canvi tècnic ni formal, es camina cap a una certa perfecció formal i una aristocràtica i artificial expressió de penes d'amor. Petrarca en literatura i madrigal en música són dos fenòmens que es donen paral·lelament i inseparable. La preciositat

de les paraules troba la resposta en una cada vegada major subtil recerca d'artificis sonors. No cal oblidar l'ambient que regnava en el Renaixement en les corts italianes: la poesia i la literatura, alimentades i embriagades de si mateixes, es van allunyant cada vegada més de la vida real a través de fórmules, de la recerca d'artificis i de llocs comuns d'altíssima literatura. En esta poesia de saló i d'especialistes de música podia semblar que la música estiguera presonera de la paraula i no buscara una expressió conjunta entre ambdues. Però, en realitat, la música, en cert sentit més jove que la poesia, lliure en el madrigal de les limitacions litúrgiques, curiosa d'experiments tècnics, i ansiosa per aconseguir una expressivitat cada vegada més subtil, va aportar als textos de l'època de Petrarca una vida sentimental tan penetrant i intensa que ningú mai no va poder imaginar.

De les dues escoles que van predominar en la polifonia italiana del segle XVI, la romana i la veneciana, la romana va treballar preferentment la música sacra i es va mantenir fidel a la pura vocalitat segons les prescripcions litúrgiques, amb un esperit d'íntima devoció, mentre que l'escola veneciana, elaboradora infatigable del madrigal profà, va deixar un espai també per a la polifonia sacra amb un gust de sumptuosa magnificència colorística, sense excloure de l'església els instruments. Com a exemple destacat del cromatisme artístic citaré Marcantonio Ingegneri (1545–1592), mestre de capella de la catedral de Cremona i mestre de Monteverdi. Encara que no va pertànyer a l'escola veneciana, sí que va ser partícip de la gran difusió que va conquistar el madrigal profà per tot Itàlia. Un altre compositor destacat va ser sens dubte el llombard Lucca Marenzio (1560–1599), que va estar primer en la cort de Polònia i també en la cort papal i va ser el responsable de portar el madrigal cap al nivell més alt. Els seus madrigals recopilen tots els experiments tècnics dels venecians, l'ús del semitó cromàtic, les dissonàncies i la modulació harmònica amb finalitats expressives, i tot això amb una sobirana naturalitat que porta a la perfecció formal. Amb ell, sobrenomenat "el més dolç cigne d'Itàlia", tot era fàcil i harmoniós. Va saber preveure l'ardent drama de Monteverdi, però va saber mantenir-lo dins d'una reservada i elegant delicadesa. Monteverdi, per la seua banda, va coronar l'escola veneciana. La subtil fusió de la paraula i la música en un joc de recíproques interferències i reaccions, fan d'ell l'exemple més perfecte del petrarquisme sonor que va ser el madrigal. En el seu art, l'art d'un home de món, acostumat a l'esplendor de les corts, es pot admirar, com deia Engel, l'expressió perfecta d'aquesta època i d'una societat amb un esperit

molt refinat, l'extrema ascensió de l'estil i de la tècnica del madrigal del segle XVI, que presenta la fusió d'una lírica cultivadíssima amb l'art de la frase contrapuntísticament madura (herència dels flamencs): unió de la paraula i del so en una perfecció única en el seu gènere. En esta escola veneciana, a Monteverdi li va correspondre, per tant, la tasca d'aconseguir el cim del madrigalisme i concloure la seua evolució cap a una expressió plena i una intensa humanitat, sense caure en el predomini d'allò purament cerebral.

## 2.2. Claudio Monteverdi (1567 Cremona – Venècia 1643)

Fill de metge, va iniciar molt prompte els seus estudis de música. Amb 15 anys va deixar entreveure ja la seva precoç maduresa en publicar una recopilació de cançons sacres a tres veus, i als 16 una sèrie de madrigals espirituals a 4 veus. Als 20 anys es va publicar a Venècia el primer dels seus 8 llibres de madrigals, que li van donar fama a tot el món. Amb 23 anys va entrar a formar part com violista i cantant de l'orquestra de Vincenzo Gonzaga, duc de Màntua, gran amant de les arts i de les lletres que havia convertit la seua cort en un dels centres culturals més actius d'Itàlia. Eixe ambient culte i refinat de la cort, l'amistat amb literats i músics eminents van exercir una influència decisiva sobre el jove Monteverdi. Va rebre un gran nombre de consells i va estudiar les composicions dels principals madrigalistes de l'època, va madurar la seua pròpia formació artística i va començar a elaborar les idees que el van portar després per la via de la més atrevida reforma musical mai empresa. La seua experiència es va enriquir també gràcies als viatges que va realitzar amb el duc, especialment el viatge a Flandes.

A Màntua es va casar amb Claudia Cattaneo, amb qui va tenir dos fills i una filla. Però l'avarícia del duc li dificultava cada vegada més la vida des del punt de vista financer. D'altra banda, va començar a rebre acusacions de ser massa progressista. No obstant això, les seues idees eren molt clares; ell buscava crear un llenguatge musical que amb la perfecta unió de paraula i música i amb l'ajuda de l'harmonia aconseguira la veritable expressió. I als qui li denigraven els va respondre en el polèmic prefaci del cinquè llibre de madrigals. Sol·licitat per la seua vocació de compositor dramàtic, Monteverdi es va centrar a partir d'eixe moment en el teatre, i així va nàixer l'òpera *Orfeu* en 1607. Es va representar al teatre de la cort i va ser un triomf que ràpidament es va propagar per Torí, Florència, Cremona i altres capitals italianes. En esta òpera Monteverdi bolca tota l'experiència que ha acumulat component

madrigals, i afegeix la sumptuositat i l'espectacularitat tan desitjada pel seu protector, el duc Vincenzo. La dona de Monteverdi va morir a Cremona molt poc després de l'estrena de l'òpera, i el seu dolor es va traduir en una nova energia creativa de la qual va nàixer la segona òpera completa representada davant milers d'espectadors: *Arianna*, de la qual únicament es conserva la part del Lament d'Arianna. En 1612 va morir el duc de Màntua i Monteverdi es va decidir per fi a acceptar l'encàrrec de Mestre de Capella de la Sereníssima República de Venècia en 1613, un lloc molt cobejat i que Monteverdi va conservar fins a la seua mort. A Venècia es va fer retor i va compondre música sacra, sense abandonar per això ni el teatre ni els madrigals. A més d'un gran talent eclèctic i brillant el cremonés va ser un dels compositors més benvolguts del segle XVI, capaç d'adaptar perfectament les tradicionals sonoritats renaixentistes al nou gust del naixent barroc.

Monteverdi tenia 39 anys i ja feia 17 que treballava en la cort dels Gonzaga quan Francesco li va proposar que componguera *L'Orfeu*. L'artista es trobava en el zenit de la seua capacitat creativa i era ja un home amb un considerable prestigi més enllà de Màntua. Les seues col·leccions de madrigals ja s'havien reimprés nombroses vegades. L'òpera, representada per primera vegada en 1607 en una sala del palau de Màntua, va ser un gran èxit i, ara com ara, es pot considerar el primer exemple important del que més endavant s'anomenaria "òpera seriosa".

En la seua òpera *Orfeu*, Monteverdi bolca tota la seua experiència acumulada amb la composició dels madrigals i hi afegeix la sumptuositat i l'espectacularitat tan desitjada pel seu protector, el duc Vincenzo, sense que es perda res de l'harmoniositat del macrotext, molt ben servit pel *libretto* d'Alessandro Striggio, fill. *L'Orfeu* alterna magistralment episodis en estil recitatiu, parts madrigalístiques i estròfiques, cors amb o sense *ballet*, i fragments de gran virtuosisme vocal. El *finale*, amb final feliç, en lloc de l'assassinat d'Orfeu per part de les *Baccanti* del *libretto* de Striggio, cal considerar-se com a funcional per tal que s'aconseguira l'èxit de públic de l'òpera.

A més de *l'Orfeu*, Monteverdi va compondre en total altres 18 òperes líriques. Les dues úniques que es conserven del període de Venècia són *La tornada d'Ulisses a la Pàtria* (1641) i *La coronació de Popea* (1641), que es va portar a escena uns pocs mesos abans de la seua mort. Amb tot, i malgrat la inestimable herència que va deixar als seus col·legues músics del segle XIX, Monteverdi va ser ràpidament oblidat en els teatres lírics

europèus i solament es va recuperar la seua grandiositat a principis del segle XX. En 1904, es va programar a París la primera representació moderna de l'*Orfeu* sota la direcció de Vicent d'Indy. L'èxit va ser de nou immediat, i des d'aleshores el gran drama monteverdian ha estat programat cada any en els teatres lírics de tot el món. Finalment, en 2007, amb motiu del 400 aniversari de l'estrena a Màntua, l'obra ha estat inclosa per dret propi en el patrimoni de la Humanitat de la UNESCO, amb la qual cosa es reconeix definitivament la gran i original contribució de Monteverdi a l'art musical de tota la Humanitat.

### 2.3. Els vuit llibres de Madrigals de Monteverdi

Claudio Monteverdi compta amb huit llibres de madrigals (sense oblidar que després de la seua mort es va editar un nové llibre que contenia també composicions ja publicades en altres llocs), que ofereixen tot el ventall de possibilitats que permet desenvolupar aquesta forma musical. Els primers madrigals incorporen alguns aspectes de la popular *vilanella* italiana, i adopten caràcters expressius rellevants de les òperes de Marenzio i dels seus contemporanis. Monteverdi posseïa, a més, un sentiment profund del que era pintoresc, tal com es percep en el seu *Ecco mormorar l'onde del Tasso* del segon llibre. Encara que la part final del poema fa referència al cor ardent de l'enamorat, allò que de veritat sedueix la imaginació musical de Monteverdi és sobretot la descripció del despertar del dia. En qualsevol cas, allò que s'imposa molt prompte com la seua principal característica personal és la profunda adherència entre música i text. Monteverdi considerava que la música havia d'estar al servei del text i esta és la clau per entendre tots els seus madrigals, en els quals es nota profundament la influència del text.

És entre els anys 1587 i 1606, quan Monteverdi publica els seus primers cinc llibres de madrigals, encara polifònics i concebuts segons la lògica del cinc-cents, però que desprenen importants elements de gran originalitat. En el primer llibre trobem inesperats ritmes de dansa, de fresca inspiració popular, o ambients atrevidament sensuals, com ara quan parla de *Baci soavi e cari* ("besos suaus i estimats") a partir del text del famós Guarini. En el segon i el tercer llibres, amb clara confrontació amb Tasso, fa emergir amb evidència la veu sola, i en el llibre quart continua la recerca de la individualitat solística.

En el cinqué llibre, del 1605, es produeix un canvi significatiu a causa de la introducció del baix continu, opcional per a la major part dels madrigals

d'este volum, però obligatori per als últims sis, convertits d'esta manera en fragments acompanyats que ofereixen la possibilitat d'un tractament més elaborat de les veus. En este llibre, es mostra plenament l'ideal Monteverdià de una musica que no es tanque mai en el joc abstracte de les combinacions sonores, i apareix, en canvi, com una manifestació i reproducció de les passions humanes. En este llibre l'ús del baix continu afavoreix la utilització de dissonàncies sense preparació, gràcies a la seua clara indicació harmònica i al *stile concertato*, que contraposa el solista al cor o grups de veus de divers pes, registre i timbre, amb la qual cosa crea així un ambient dramàtic.

El sisé llibre, del 1614, és també una recopilació mixta que inclou madrigals tradicionals (com la reelaboració a 5 veus, feta pel mateix autor, del lament de l'heroïna en *Arianna* i la commovedora seqüència dels sis fragments titulats *Lacrime d'amante al sepolcro dell'amata*, i uns altres que no ho són. De fet, hi podem trobar composicions amb només el baix continu, madrigals enriquets amb una elaborada utilització de la monodia i fins i tot, en l'últim madrigal augmenta a set el nombre de veus, i accentua els caràcters barrocs de l'obra amb textos de Marino, que també empra en els tres textos anteriors.

La ruptura amb l'anterior estil és total en el llibre núm 7. Té escrit en la portada la paraula *Concerto* i està format sobretot de duos i tríos acompanyats, encara que també hi ha un madrigal per a una sola veu amb acompanyament de nou instruments i un ballet, *Tirsi i Clori*. El huité llibre, tal com indica el seu títol, es divideix en dues parts: els madrigals guerrers i els madrigals amorosos. Però fins i tot els madrigals guerrers tracten el tema de l'amor. Com diu el text d'un d'ells: "Tot amant és un guerrer".

#### 2.4. Monteverdi, el naixement de l'òpera i la fi del Renaixement

Sovint es presenta el naixement de l'òpera a Itàlia, a la fi del segle XVI, com una exploració arqueològica, una invenció estètica. De fet, el naixement de l'òpera coincideix amb el principi de l'època barroca i constitueix la manifestació musical més important d'eixe període.

Quan al segle XVI naixia un teatre "modern" a França, Espanya o Anglaterra, el text dramàtic solia ser en vers. Així era també a Itàlia a la fi del *Quattrocento*, però a principis del segle següent, els italians adoptaren ràpidament un principi segons el qual la llengua mesurada només era útil per a la tragèdia, però no tant per a la comèdia, gènere al qual pertanyia la majoritat de les peces que s'interpretaven, i per tant, calia compondre-les en

prosa. La justificació d'eixa elecció era el fet que la comèdia era una imitació de la realitat contemporània i que en la vida no es parlava en vers. Les obres del teatre italià del segle XVI seran, per tant, fonamentalment experiències intel·lectuals a les quals els manca la força de la poesia dramàtica.

Esta estètica de la comèdia realista, però, només va funcionar des del punt de vista teatral a Venècia, perquè en practicar-la va donar lloc a un teatre en dialecte, que convertia la representació en un espectacle molt específic i sagrat, tot accentuat per la tradició veneciana dels llocs simbòlics. Fora d'esta regió, en canvi, la comèdia en prosa no va representar el naixement d'un teatre públic, amb companyies professionals, ni tampoc d'una declamació dramàtica en la llengua nacional.

La Itàlia de finals del segle XVI patia una greu crisi d'identitat. D'una banda, l'aplicació de les decisions del Concili de Trento que anava a estendre's per tots els països catòlics, tenia el seu epicentre en aquesta regió on l'esglèsia exercia directament un poder temporal. A més, Itàlia patia de la seua inexistència política i eixa absència d'un estat comú corresponia a una realitat identitària: l'únic element a través del qual es podien identificar tots els italians era la llengua italiana, que la majoria d'ells no parlaven perquè cadascú parlava en el seu dialecte o en llatí. Mentre que en altres països este conflicte es resolía de vegades a través del teatre, l'absència d'una tradició de declamació teatral en la llengua nacional i la impossibilitat de l'italià d'arribar a les poblacions que no el parlaven, no permetien eixa opció. Es van proposar aleshores dues solucions que semblaven a primera vista anar en sentit contrari. La primera era la *Commedia dell'arte*, forma de representació fundada precisament en la diversitat dels idiomes –cada personatge tenia el seu propi idioma–, en l'esquematització dels personatges i de l'acció, subratllada per la utilització de màscares, i en el desenvolupament total de la gestualitat. El moviment corporal podia esdevindre, per moments, un llenguatge independent, amb ballarins que feien salts o danses còmiques, però en general, tot funcionava com en qualsevol altra forma de teatre barroc, en relació amb la paraula, i en el marc de la pronunciació de la retòrica. La diferència en la *commedia dell'arte* era que, com cap espectador coneixia totes les llengües utilitzades, el text es convertia en un llenguatge abstracte, una continuïtat sonora, una música, en definitiva i els actors, que comprenien cadascun d'ells el seu text, s'encarregaven de fer comprendre al públic, mitjançant els seus gestos, el sentit de les paraules que l'espectador no podia comprendre. Amb aquesta transmutació dels sentits de la oïda i de

la vista, la *commedia dell' arte* resultà ser una forma de expressió capaç de resoldre per als italians el problema de la llengua i, a més, va obrir la via a una segon solució que va permetre la creació d'un teatre nacional en italià, però passant per un altre art, la música, i així va començar el camí cap al naixement de l'òpera italiana.

A principis de l'època barroca es constata en els compositors l'ús de tota una sèrie d'experiments que busquen permetre a la música mostrar tota l'expressió amagada en les paraules. En els madrigals de Marenzio, de Luzzaschi o del jove Monteverdi, la vella construcció polifònica dels segles XIV a XVI cedeix davant efectes innovadors per tal de convertir el cant en l'expressió dels "afectes" del text. A la fi del *Cinquecento*, a Florència, estes recerques donen com a resultat una forma de música monòdica que permet als compositors un mitjà per a expressar el paradoxal barroc: el baix continu oferix una base rítmica regular i una estabilitat harmònica que correspon al model racional del món, mentre que el cantant per la línia melòdica i els efectes improvisats de la veu pot transmetre, amb sensibilitat, la dimensió amagada de les paraules, exactament igual que ho fa un actor o un orador que declama un text.

La creació d'una forma de teatre a partir d'un nou estil musical es va aconseguir bastant ràpidament en el marc de l'acadèmia creada pel compte Giovanni de' Bardi. L'objectiu declarat d'aquest cercle d'intel·lectuals era fer reviure la música grega, que imaginaven com una recitació amb notes i mesures, recolçada per instruments. La creació d'un drama líric, ben prompte anomenat òpera, representa un intent de crear una forma de teatre on gràcies a l'expressivitat de la nova música, tots els habitants de la península pogueren comprendre la llengua italiana, i a més, encarnada per una veu i un cos humà.

En les primeres òperes, la voluntat de posar en pràctica este programa era molt patent, però es constata una contradicció entre els músics amb el seu desig d'expressar la dimensió amagada de les paraules i una certa pobresa intel·lectual en l'escriptura. Així ocorre per exemple en alguns passatges de *L'Euridice* de Peri, en *La Dafne* de Marco da Gagliano i fins i tot en alguns aspectes de *L'Orfeu* de Monteverdi. Cal esperar altres etapes, com el passatge pel gènere del «drama musical èpic», amb l'obra mestra *El Combat de Tancredi i de Clorinde* de Monteverdi o *El Jerusalem alliberat* de Tasso. En aquest últim, el compositor utilitza efectes de retòrica musical per a expressar les paraules del narrador i dels dos herois amb una força d'expressió i una potència d'emoció que fins aleshores no s'havien produït



mai en la breu història de l'òpera. De fet, això va permetre a Monteverdi utilitzar un tresor en comú: la llarga tradició de recitació poètica dels italians, que des del segle XIV estaven acostumats a llegir en veu alta la poesia narrativa, una part molt important de la seua rica literatura: Dant, Pulci, Boiardo, Ariosto i Tasso. *Il Cobattimento*, de fet, va ser un intent d'introduir en el nou llenguatge musical l'herència sonora d'esta declamació. Este nou estil va fer que l'escriptura musical respirara l'estil dramàtic i va permetre que els compositors entengueren que el teatre amb text només tenia sentit si les paraules representaven grans passions i grans conflictes.

L'òpera esdevingué vertaderament una forma de teatre barroc a partir de l'any 1637 quan s'obriren els teatres públics amb entrades de pagament. Allí es proposaven a tots els qui hi assistien drames lírics basats en un nou model; en definitiva, un subgènere de la *commedia dell'arte*. En el teatre musical de l'últim període de Monteverdi, De Cavalli i de Cesti, Itàlia va trobar una forma de representació teatral que es va copiar a tota la península. Havia nascut l'òpera italiana.

### 3. Consideracions finals

Monteverdi va ser, des de molts punts de vista, un músic afortunat, en aconseguir treballar per a un mecenes com Vincenzo de Gonzaga i poder comptar amb l'estímul actiu del seu fill i hereu Francesco. Sense este últim, Monteverdi no hauria pogut assumir el seu ambiciós projecte de drama musical de composició contínua. Només gràcies al mecenatge de prínceps reinaxentistes com el duc Vincenzo, va poder arrelar l'òpera. Tot i això, Monteverdi va ser molt més creatiu quan es va traslladar a Venècia, on va ocupar el càrrec de la direcció musical de la Basílica de Sant Marc.

Sens dubte Monteverdi va ser un geni. Només ell va aconseguir evitar que l'òpera correuera cap perill malgrat el fet de ser un gènere tot nou. Com ho va fer? Component obres mestres que eren brillants i molt dignes. Va mostrar que es podien produir òperes que no eren només un pretext per a la música. Va saber utilitzar el nou estil però sense repudiar les conquestes del passat i aconseguir eixe prodigi que als reformadors florentins els va semblar tan irreconciliable, és a dir, combinar la ciència dels contrapuntístics de la vella escola amb tot el que hi havia de natural en la declamació lírica.

Molts anys després de la seua mort, les obres de Monteverdi continuen sent apreciades pels músics i pel públic, i encara se'l considera actualment com un grandíssim músic. Més de 300 obres seues han aconseguir sobreviure

al pas del temps, així com també ho han fet 127 cartes i altres documents relatius a la seua vida i la seua època.

Només el fet que tantes obres seues hagen pogut sobreviure ja és important, però la seua música ha aconseguit, a més, ser una influència importantíssima per a la imaginació de compositors recents. Al llarg dels últims cent anys s'han fet moltes adaptacions i arranjaments de les seues obres (les de D'Indy, Orff, Respighi, Hindemith, Maderna i Henze són només algunes de les més famoses) i la seua forma de fer música ha demostrat una capacitat increïble per a insinuar-se com a part dels llenguatges musicals emprats en la música moderna.

En definitiva, tal com hem vist, el treball de Claudio Monteverdi mostra més que el de cap altre compositor, el pas de la música del Renaixement a la música monòdica barroca. Al llarg de la seua vida va produir obres que es poden classificar en ambdues categories i va ser un dels principals innovadors que portaren el canvi d'estil en la música.

### Referències bibliogràfiques

- Castarède, M. F. (2002). *El espíritu de la ópera: la exaltación de las pasiones humanas*. Barcelona: Paidós Música.
- De Van, G. (2000). *L'opéra italien. Qué sais-je?* Presses Universitaires de France.
- Dumesnil, R. (1947). *L'opéra et l'Opéra comique. Que sais-je?*. Presses Universitaires de France.
- Fubini, E. (2001). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Green, E. (2001). *La parole baroque*. Desclée de Brouwer.
- Grout D., J. – V. Palisca, C. (2006) *Historia de la música occidental*. Tomo I. Madrid: Alianza Música.
- Henry, P. (1971). *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza Música.
- Lavoix, H. F. (1986). *Histoire de la musique*. A. Quantin, Imprimeur-Éditeur.
- La Garzantina Musica. (2012). Garzanti Libri editore.

- Lewis, S. (2011). *The Madrigal: A Research and Information Guide*. Routledge Music Bibliographies.
- Mila, M. (1993). *Breve Storia della música*. Einaudi.
- Snowman, D. (2012). *La Ópera: una historia social*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sopeña, F. (1989). *Música y Literatura*. Barcelona: Ediciones Rialp.
- Tomlinson, G. (1987). *Monteverdi and the end of the Renaissance*. University of California.
- Wlenham, J. y Wistreich, R. (2007). *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge University Press.

## **GOYA, GOYESCAS Y LO GOYESCO**

José Miguel SANZ GARCÍA<sup>1</sup>

*Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia*



Actuación grupo de cámara de la OFUV  
Sala Joan Plaça. Jardí Botànic

---

<sup>1</sup> Email: [josemiguel.sanz@csmvalencia.es](mailto:josemiguel.sanz@csmvalencia.es)

Cuando aun resuenan los ecos de la conmemoración del 150 aniversario de su nacimiento en 2017, y del centenario de la muerte en 2016, la música de Enrique Granados sigue elevándose sobre estos actos institucionales y coincidencias numéricas. Estas, en muchas ocasiones sirven para reivindicar la figura de un determinado creador, y en este caso, dichos actos han servido para, por ejemplo, profundizar en el estudio de la figura del compositor. Sirvan como ejemplo la reciente traducción del libro del profesor Walter Clark (2016) *Enrique Granados: Poet of the Piano*, o la publicación del libro *Correspondencia epistolar (1892–1916) de Enrique Granados*, editado por la musicóloga Miriam Perandones. Igualmente significativo ha sido el aluvión conciertos y de registros sonoros, en particular de sus *Goyescas*, con registros sonoros como los de José Menor, Albert Attenelle, o la recientemente premiada con el Premio Nacional de Música Rosa Torres–Pardo, sumándose a grabaciones referenciales como las de Albert Guinovart, Douglas Riva, Joaquín Achúcarro o Alicia de Larrocha.

Pero el reconocimiento del compositor viene de lejos; así, en un discurso pronunciado en 1926, en el décimo aniversario a su desaparición, el musicólogo José Subirats escribía:

Un día –durante los mil quinientos de la guerra mundial, que no respetaba ni tierras ni mares ni cielos–, llegó la nueva gratisima. Enrique Granados acababa de triunfar en Nueva York como operísta, con sus “Goyescas”, de igual manera que venía triunfando, como creador de música pianística, con las otras “Goyescas”, las puramente instrumentales, en el Viejo y en el Nuevo Mundo. Retornaría muy pronto a Europa, y su nombre, difundido con más relieve que nunca, le granjearía numerosas oportunidades de lucir sus dotes productoras (Subirá, 1926:6).

Su nombre, junto al de Albéniz y Falla, constituirán una *Edad de Plata* de la cultura española, en este caso en el campo de la música.

Lérida era una pequeña capital rural en 1867, cuando vio nacer a Enrique Granados Campiña el 29 de julio. El traslado de la familia a Barcelona le permitirá proseguir los estudios musicales que ya había comenzado en su ciudad natal. Tras su paso por la Escolanía de la Merced, sus aptitudes le llevarán a estudiar en la Academia del prestigioso Joan Bautista Pujol, auténtico padre de la escuela pianística catalana, y con uno de los protagonistas de la composición y la musicología de momento, Felip Pedrell. Trabajando como pianista en el *Café de las Delicias*, llamado posteriormente *Lion d’or*, y gracias a su popularidad conoce a Eduardo Conde, dueño de los grandes almacenes *El siglo*, mediante cuyo mecenazgo conseguirá viajar

a París, meca musical del momento, junto al también pianista Ricardo Viñes, en septiembre de 1887. Al no poder matricularse en el Conservatorio debido a padecer fiebres tifoideas, cursará estudios musicales con Charles de Bériot, pianista hijo del célebre violinista belga y la no menos célebre cantante María Malibran, y uno de los maestros de Maurice Ravel.

Allí coincidirá con Albéniz, de quien completará, por expreso deseo del maestro, su última obra, *Azulejos*; y allí entrará en contacto con el lenguaje de los maestros franceses, aunque de manera más afín a la estética romántica de lo que representara la *Schola Cantorum*, que a las nuevas propuestas encarnadas en autores como Debussy, y lo que habitualmente se ha denominado “impresionismo musical”.

En 1890, tras este breve período de formación, regresa a Barcelona, comenzando a desarrollar su carrera como concertista, en la cual irá insertando poco a poco sus propias composiciones. La música de cámara junto a jóvenes músicos como Pau Casals, y la interpretación de románticos como Schumann o Chopin, desarrollarán una experiencia que irá plasmándose en sus propias producciones. Granados, como auténtico músico *freelance*, se cuidará muy bien de remitir ejemplares de sus *12 danzas españolas* a Saint-Saëns, Grieg, Gigout, Bériot, Cui o Massenet, llegando a ser citado como el “Grieg español”... Estamos en la efervescente Barcelona del Modernismo.

En 1892, mientras visita en Porta-coeli (Valencia) a una familia amiga de sus padres, y ameniza al piano las veladas, el compositor conoce a Amparo Gal y Lloberas, hija del industrial valenciano Francesc Gal, quien sería su esposa y madre de sus seis hijos.

1895 reabre un periodo en el que la composición, la docencia y la interpretación generarán una abigarrada agenda, tras un periodo que se ha denominado *el largo silencio*. Sirvan los siguientes tres datos para ejemplificar dicha actividad:

1. En 1899 estrena la ópera *María del Carmen*, reelaboración de la composición para el teatro *Miel de la Alcarria*.
2. En 1900 funda la Sociedad de Conciertos Clásicos, actuando en ocasiones como director o intérprete. Con ella pretendía crear una asociación que permitiera dar a conocer repertorio para cuerda desconocido para la sociedad de la época. Nombres como los de Joaquim Malats, Pau Casals, o Carles Vidiella trufarán sus programas.
3. En 1901 crea la Academia Granados, que, junto con profesores

como el organista Domingo Mas i Serracant, Adrià Esquerra y Alfredo García, se convertirá en un referente en el panorama musical español, como lo muestra la impartición en sus aulas de un ciclo de conferencias titulado *Origen y evolución de las formas musicales*, impartido en Pedrell en el curso 1905–1906, o el primer curso de gimnasia rítmica bajo la dirección del maestro Joan Llongueras, principal introductor de la metodología Dalcroze en España.

Tras la muerte del compositor, la Academia iniciaría una nueva etapa de la mano del pianista Franck Marshall, quien, pese a su nombre, era un afamado pianista nacido en Mataró<sup>2</sup>.

Y será en estos años, y precisamente en estos años, en los que el compositor fije su mirada en otra figura icónica del arte español: Goya.

Debemos incidir en la cuestión cronológica, porque son estos unos años bien particulares, si partimos de los acontecimientos históricos de 1898, y contemplamos sus trascendentes derivadas. Años que, partiendo de la búsqueda de una identidad nacional, verán nacer una producción de obras en los más diversos campos de la creación artística que, reafirmando y recreando la citada identidad, potenciará una nueva visión de España y su significado histórico (al igual que harán, en paralelo, principalmente Cataluña, País Vasco y Galicia). Sirva la publicación de obras como *En torno al casticismo* (1895), de Miguel de Unamuno; *Hacia otra España* (1899), de Ramiro de Maeztu; *Reconstrucción y europeización de España* (1899), de Joaquín Costa, o *Psicología del pueblo español*, de Rafael Almenar para corroborar dicha afirmación. Años en los que se tratará de impulsar una importante reforma educativa que regenere culturalmente el país, como puede constatarse con el nacimiento de instituciones como el Ministerio de Instrucción Pública (1900), la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907) o la Residencia de Estudiantes (1910).

Década en la que el papel de la Iglesia Católica; el pulso entre la tradición y la modernidad; la controversia entre universalidad y regionalismo; y la pervivencia de las *dos Españas*, será un marco social en el que se desarrolle un auge cultural de extraordinaria riqueza intelectual y artística. Esta serie de particularidades históricas se verá reforzada por la no participación directa de España en la Primera Guerra Mundial.

<sup>2</sup>Ver Pagès, M. (2000). *Academia Granados–Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona*. Barcelona: Mateu.

Igualmente son años clave en el devenir musical, pues: la tradición conservadora zarzuelista y sinfónica –hoy prácticamente ausente de los programas de concierto, si pensamos en nombres como Conrado del Campo y los que se ha llamado generación de los maestros–; la adscripción a los aliadófilos o los germanófilos; los defensores de *estéticas muertas* y *estéticas vivas* (Casares, 1987) suponen un marco de búsqueda en un momento de perplejidad...<sup>3</sup> Y precisamente en este momento Granados vuelve su mirada a Goya y la idea de lo *goyesco*.

Como escribiera Ortega (1966:53): “Quien intenta aclararse un poco la realidad que fue Goya se encuentra inmediatamente sumergido en una atmósfera mágica que es su leyenda”. Y curiosamente, quizá este cierto halo enigmático haya mantenido a Goya como un referente de la contemporaneidad, de las vanguardias y aun del postmodernismo, un cierto espejo en el que se reflejan cuestiones fundamentales de la esencia del arte y de la propia España.

Podríamos decir que en Goya hay muchos Goyas: descubrimos al Goya luminoso de los tapices y escenas costumbristas, y el oscuro de *Los Desastres de la guerra*; al apolíneo de sus retratos de la nobleza, si bien siempre cargados de ironía, y el dionisiaco de los frescos de la Quinta del sordo. Además, Goya planteaba al espectador:

[...] la inquietud que producía desconocer el significado y el sentido de las imágenes, no tener certidumbre del significado de lo que se veía. En realidad, se puede hablar de que [sus obras] desafían al espectador con sus significaciones no cerradas y que producen tantos sentidos como intérpretes los miran (Álvarez, 2013: 19–20).

Sirva como ejemplo dos de sus grabados que son caras de una misma moneda: en uno de los grabados de la serie *Los caprichos* podemos leer el famoso lema: *El sueño de la razón produce monstruos*; en otro grabado de la serie *Crítica de las órdenes monásticas y excomunión de clero* podemos leer: *Divina Razón, no dejes ninguno!*

<sup>3</sup>Véase, a modo de ejemplo de la amplia bibliografía que ha surgido en torno a lo español en la cultura musical de este momento en las últimas décadas, De Persia, J. (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada; Palacios, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho (1923–1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología; AA.VV. (M. Nagore, L. Sánchez, E. Torres, Eds.) (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata 1915–1939*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales; Piquer, R. (2010). *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915–1939)*. Madrid: Doble J.





Fig 1. Francisco de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*. (1797–1799).  
De *Los caprichos*. Fuente. Madrid: Museo del Prado.

Este hecho ha posibilitado la recepción diversa de ese artista, ya desde su primer biógrafo, Valentín Carderera (1796–1880). Podemos encontrar testimonios en que se le considera como un satírico, un filósofo, un artista marginal, un revolucionario...



Fig 2. Francisco de Goya: *Divina Razón. No dejes ninguno* (1812–1814). De *Crítica de las órdenes monásticas y exclaustación de clero*. Fuente. Madrid: Museo del Prado.

¿Cómo entender pues lo que se suele denominar «goyesco»? La palabra que aparece en el diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1925, aunque se documenta ya en el siglo XIX, es en realidad el resultado de adelgazar el pensamiento y las propuestas de Goya, algo que se percibe a lo largo del siglo y aun después. Lo goyesco no es sinónimo de filosofía de la Ilustración, de crítica y reforma; lo goyesco se emplea para designar un siglo XVIII desprovisto de ideología y cargado de casticismo y costumbrismo en el peor sentido de la palabra (Álvarez, 2013: 22–23).

Hoy en día las acepciones a este concepto en el citado diccionario son: 1º *Perteneciente o relativo a Francisco de Goya, pintor español. La pintura goyesca.* 2. *Propio de Francisco de Goya. Escenas goyescas.*

Pero obviamente asociamos mucha más información a este concepto. Y parte de esta significación viene de un elemento que funda sus raíces en una concepción *tipista* de lo español; una concepción emparentada con la visión que la romántica Europa de la segunda mitad del siglo XIX asigna a la exótica España, ante los erráticos y acomplexados pasos de la cultura española, y que en el campo musical, etiquetado como de *nacionalismo español*, pese a figuras como Barbieri o el citado Pedrell, no llegará a alcanzar una personalidad propia hasta llegar a figuras como Albéniz, el propio Granados, y pocos años más tarde la internacional figura de Falla.

La inspiración que le producía su obra se materializó en *Goyescas*, dos cuadernos con el subtítulo de *Los majos enamorados*, integrado por siete impresiones musicales, que tratan de describir la relación entre dos “majos” enamorados. Mas para Granados, como señala Subirà, (1926:21) *la maja no es la garrida y procaz mujer de los barrios bajos, cuya atracción física podía sufrir mermas grandes por la insolencia de sus frases y la grosería de sus gestos, sino la aristócrata que, revestida con el aire de lo popular, sabía refinar lo plebeyo, elevándolo a la categoría de lo exquisito.*

Como escribiera el propio compositor<sup>4</sup>:

[...] Me enamoré de la psicología de Goya; de su paleta. De él y de la duquesa de Alba; de su maja señora, de sus modelos, de sus pependencias, amores y requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y de jazmín pasadas sobre azabaches, me ha trastornado (Clark, 2017:223).

Granados conseguirá trascender una idea de *lo goyesco* sinónima de un casticismo mal entendido, de un costumbrismo trasnochado a través de su particular lenguaje romántico y su extraordinaria capacidad melódica.

La obra pianística, la cual recoge un largo proceso compositivo que se inicia prácticamente en 1900, partiendo de diversos proyectos líricos que no llegaron a cuajar, se estructura en dos partes, la primera integrada por:

- *Los requiebros*, donde podemos escuchar viejas melodías tomadas de las dieciochescas tonadillas de Blas de Laserna, concretamente de *La tirana del trípili*, cual si contemplásemos a los personajes de *La pradera de san Isidro*;

<sup>4</sup> Carta de Enrique Granados de 2 de diciembre de 1910. Mm fons Granados 10034.

- *Coloquio en la reja*, segundo tiempo, supone un momento íntimo, con *sentimiento amoroso*, como manuscibe el compositor tras la indicación agógica, y con una indicación para que se imite a la guitarra en determinadas partes del bajo;

- *El fandango de candil*, dedicado al citado Ricardo Viñes, como su nombre indica, es una danza: *Escena cantada y bailada, lentamente y con ritmo*, manuscibe el compositor, y añade en la edición francesa: *avec beaucoup de rythme*. El título alude al *El baile de candil*, escena del Madrid dieciochesco, descrita por Mesonero Romanos en sus *Escenas matritenses*, sobre cuyo ostinato ritmo de bolero el compositor alterna unas coplas de lírico casticismo;

- *Quejas o la maja y el ruiseñor*, última pieza del primer cuaderno, viene indicada como *Andante melancólico*. Según Antonio Iglesias, quien en los años ochenta publicara un referencial análisis sobre la obra para piano de Enrique Granados, la melodía de este melancólico y nostálgico auténtico lied, surge de una canción que *el compositor escuchó a una jovencita a las afueras de Valencia* (al parecer en el Cabañal).

El texto dice así:

*Una tarde que me hallaba  
en mi jardín divertida,  
oí una voz dolorida  
que un pajarillo cantaba.  
Y a mí como me gustaba  
del pajarillo la voz,  
seguí sus pasos veloz.  
oí que estaba cantando  
¡Ay! Y en el árbol del amor.*

- *El amor y la muerte: Balada*. Es el primer tiempo de la segunda parte, mucho menos conocida que la primera. Es uno de los momentos más dramáticos, expresivos y románticos de la obra, en el cual asoman citas de los tiempos de la primera parte, cual si de un epílogo se tratase, mas este llegará en el último tiempo de la obra;

- *Epílogo: Serenata del Espectro*. Supone una recopilación de los aires y sonos aparecidos en la totalidad de la obra, una serenata que el espectro del majo ofrece a su amada.

La primera parte de *Goyescas* se estrenó el 11 de marzo de 1911, a cargo del compositor al piano, en el Palacio de la Música Catalana. Posteriormente, en 1913, se estrenó la segunda parte, aunque la consagración mundial de Granados tuvo lugar con el estreno de *Goyescas* en la Sala Pleyel de París en 1914. Tan grande fue el éxito que se le concedió al músico la Legión de Honor de la República Francesa.

A raíz del éxito de la suite pianística *Goyescas*, la Ópera de París encargó a Granados una ópera, encargo que iba a resultar fatídico. El compositor planteó la adaptación del material pianístico en obra lírica y encargó al escritor valenciano Fernando Periquet el texto. La ópera retoma los materiales de la obra pianística, si bien las necesidades dramáticas comportan una reorganización estructural del conjunto de la obra, y la composición de una pieza que igualmente Granados calificó de goyesca, *El Pelele*.

Tras finalizar la obra en Suiza, en una casa del musicólogo Kurt Schindler, el estallido de la Primera Guerra Mundial paralizó el estreno parisino, y fue el Metropolitan de Nueva York el que se ofreció para la primicia. En pleno proceso de ensayos y montaje de la mano de su amigo Pau Casals, Enrique Granados junto a su esposa llegaron a Nueva York el 15 de diciembre de 1916. Junto al violoncellista catalán ofrecerían un concierto en la *Friends of Music Society*, antes del estreno de la ópera unos días más tarde. Días antes de su estreno, el empresario del Metropolitan sugirió a Granados la composición de un interludio para la obra: iba a nacer así la que puede considerarse una de las más populares páginas de la producción del compositor leridano.

El estreno en el Met se produjo el 28 de enero de 1916, siendo la primera ópera en español en el principal teatro de Norteamérica, y compartiendo cartel con *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857–1919) donde actuó el famoso tenor Enrico Caruso.

Tras el estreno, el presidente Thomas Woodrow Wilson invitó al compositor a interpretar un recital en la Casa Blanca, lo que retrasó el viaje de regreso a Barcelona de los Granados, que tenían previsto realizar en el buque *La Trasatlántica* el 8 de marzo. La reorganización del viaje de vuelta conllevaba un transbordo en Inglaterra: de Nueva York viajarían en el *SS Rotterdam*, de bandera holandesa, a Falmouth, y desde Folkstone hasta Francia a bordo del vapor *Sussex*, de bandera francesa, concretamente al puerto de Dieppe, desde donde en tren llegarían a Barcelona. Tras embarcar en el *Sussex* sin incidencias y zarpar a las 13.15 del 24 de marzo, el destino quería que un submarino de guerra alemán UB–29 lo torpedeara,

partiendo el casco del barco por la mitad. Pese a que la proa del barco se hundió rápidamente, la popa quedó a la deriva y consiguió ser remolcada y llegar al puerto de Boulogne. El compositor y su esposa perdieron la vida. El impacto fue grande, pues el compositor, que no había cumplido siquiera los cincuenta años, moría en la cima de su creación. Múltiples notas y testimonios del mundo musical del momento mostraron su sentir ante la desgracia: Debussy, Saint-Saëns, Manuel de Falla, Tomás Bretón, Joaquín Turina, Amadeo Vives... Entre ellas podemos recordar las del crítico y compositor Eduardo L. Chavarri (1916:14)<sup>5</sup>, quien escribiera:

¡Ya no es más que un recuerdo! La última vez que nos vimos fué recientemente en Valencia, en el vapor que le llevaba a América. Pasamos horas de afecto y de felicidad: el piano habló, y Granados nos hizo conocer sus últimos proyectos, sus recientes bocetos... unos muchachos que estudian la carrera del piano vinieron consigo a saludarle: para ellos ejecutó Granados “el Pelele”, de sus “Goyescas”, y, ¡cómo lo ejecutaría! con todo amor, con toda poesía... nos emocionamos lo indecible.

A pesar de nuestras bromas, no se qué ambiente de melancolía nos envolviera. Al despedirnos. Granados me abrazó conmovido y me besó... era la primera vez y la última...

Pero todo esto son solo palabras, lo auténticamente importante es su música, el reproducir en un concierto como el de hoy un acto irrepetible, el de *recrear* su obra, su forma de expresión...

Permítanme acabar mi alocución con un fragmento de un poema escrito por su amigo Apeles Mestres dedicado en su memoria, y que apareció en el año de su fallecimiento en la *Revista Musical Catalana*, vol. 13 (1916:186):

*Per guardar tot ensemps amb tes despulles,  
ta inspiració, tos ideals, ta gloria,  
calía una gran tomba;  
y aqueixa tomba, el monstre de la Guerra  
—justicier malgrat ell— te l’ha donada.  
Dorm en pau allí al fons, allà ont no torban  
les lluites homicidas, la santa pau dels morts.  
La tomba és fonda  
y és ampla i és sagrada;  
l’onada alsantse és el fossar que l’obra,*

<sup>5</sup> Texto proveniente de Chavarri, E. (1916). Enrique Granados. El hombre. El artista, publicado en la *Revista Musical Hispano-Americana* (número de abril de 1916, dedicado a Enrique Granados), en la que pueden leerse multitud de sentidos testimonios como los de, además de los anteriormente citados, Miguel Salvador, Vincent d’Indy, Gabriel Fauré, Oscar Esplá, Alfonso Albéniz, Condesa del Castellá, Adolfo Salazar, Rogelio Villar, P. Luis Villalba, José Lasalle, J.J. Mantecón, Enrique Gomá, José Subirá o F. Lliurat.

*la llosa que la clou, un'altra onada.*  
*Quan de nit les estrelles*  
*eixint del mar com notes lluminoses*  
*se desgranin pel cel y magnifiquin*  
*l'immensitat del firmament, llavors*  
*ens semblaràn excelses melodíes*  
*sepultades ab tu, qu'al cel envíes.*  
*I per demunt del passatger estrèpit*  
*d'aqueix gran crim qu'anomenan "la guerra"*  
*tes derrerres cansons, fetes estrelles,*  
*ressonaràn eternament més belles,*  
*en el concert de la bellesa eterna<sup>6</sup>.*

## Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1916). *Revista Musical Hispano–Americana*, Año VIII, III Época, Núm IV (Villar, R. y Salazar, A., Dirs.).
- AA.VV. (M. Nagore, L. Sánchez, E. Torres, Eds.) (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata 1915–1939*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales
- Álvarez, J. (2013). Sobre la «construcción» de la imagen de Goya: algunos usos y abusos, en *Goya y su contexto*. Actas del Seminario internacional celebrado en la institución «Fernando el Católico», Zaragoza.
- Casares, E. (1987). La música española hasta 1939, o la restauración musical, en López–Calo, J., Fernández de la Cuesta, I., y Casares, E. (Coords.), *España en la música de Occidente: España en la música de occidente* (pp. 261–322). Actas del congreso Internacional. Salamanca.
- Clark, W. A. (2017). *Enrique Granados. Poeta del piano*. Barcelona: Boileau.

<sup>6</sup> Revista Musical Catalana, vol. 13 (1916), p. 186. En *Anuario musical*, 65, enero–diciembre 2010, 143–144.

- De Persia, J. (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada.
- Iglesias, A. (1986). *Enrique Granados* (su obra para piano). (2 vol.). Madrid: Alpuerto.
- Larrocha, A. de (2002). *Enrique Granados. Perfil histórico–biográfico. Estudio Crítico. Vol. 18*. Barcelona: Boileau.
- Ortega, J. (1966). *Goya*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pagès, M. (2000). *Academia Granados–Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona*. Barcelona: Mateu.
- Palacios, M. (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho (1923–1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Perandones, M. (2017). *Correspondencia epistolar (1892–1916) de Enrique Granados*. Barcelona: Boileau.
- Piquer, R. (2010). *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915–1939)*. Madrid: Doble J.
- Subirà, J. (1926). *Enrique Granados*. Madrid: Imprenta de Zoila Ascasíbar.
- Unamuno, M. de. (2017). *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vila, P. (1966). *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados.





**LES DANSES DE JUAN BAUTISTA COMES PER AL CAP  
DE L'OCTAVA DE CORPUS CHRISTI AL COL·LEGI DEL  
PATRIARCA: ESPECTACLE DEVOCIONAL I EXALTACIÓ  
DE LA MONARQUIA**

Mireya ROYO CONESA<sup>1</sup>  
*Musicòloga*



Verge de la Sapiència. Nicolás Falco, 1516.  
Capella de la Sapiència. Presbiteri. Retaule major.

<sup>1</sup> Email: queroyo@gmail.com

El Patriarca Sant Joan de Ribera va nàixer a Sevilla el 1532 i va morir a València en 1611. El seu pare, Pere Enríquez i Afán de Ribera i Portocarrero comte de los Molares, duc d'Alcalà de los Gazules i marquès de Tarifa, va arribar a ser virrei de Catalunya (1554–58) i Nàpols (1558–71), oposant-se activament a l'intent de Felip II d'introduir la Inquisició espanyola en el regne de Nàpols a través del Concili de Trento, entre altres qüestions. Malgrat ser fill il·legítim, Juan de Ribera va rebre una esmeradíssima educació a la Universitat de Salamanca, sent proposat per Felip II al bisbat de Badajoz el 1562 i a l'arquebisbat de València el 1569; a més, va ser nomenat també Patriarca d'Alexandria.

No hi ha dubte que la posició de Pere Afán de Ribera en la Cort Real, va marcar la carrera del seu fill, al que hem de contemplar com a part de les estructures polítiques que sostenien l'enorme Imperi de la Casa Real d'Àustria, en el qual l'Església —amb la seua pròpia jurisdicció als nostres territoris, però sovint sotmesa a Roma a la Monarquia Hispànica —, jugava un paper essencial.

A l'arribada a València del Patriarca en 1568, els conflictes entre l'Estudi General, actual Universitat de València, i el Col·legi de Sant Pau, fundat pels Jesuïtes en 1544, eren persistents des de feia ja anys. Per dirimir-los, els Jurats de la ciutat van sol·licitar al rei en 1570 una Visita a la Universitat. Felip II va nomenar al Patriarca, qui va intentar fer prevaler el dret del Col·legi de Sant Pau de la Companyia a ensenyar Teologia, mentre els Jurats defensaven l'exclusivitat de l'Estudi General, que havia estat fundat per iniciativa de la Ciutat i romania per tant sota el seu control.

Aquest va ser el primer conflicte entre el Patriarca i els Estaments de la Ciutat, i en el seu rerefons s'aprecia clarament el caràcter polític del mateix; en qualsevol cas, es va saldar amb la cessió de les exigències dels Jurats per part de l'Arquebisbe, que fins a la seua mort va cuidar les relacions amb la Universitat, pagant la porta del carrer de la Nau, enfront de la del Col·legi, perquè els seminaristes no hagueren de transitar pel carrer en acudir a classe.

Molts anys després, en 1608, el Col·legi va honrar a la Verge de la Sapiència, patrona de l'Estudi General, amb la celebració d'una octava que

comptaria amb música de ministrils<sup>2</sup>. La seua festivitat se celebra el 25 de desembre i la seua capella, va ser projectada per Pere Compte, encara que va ser reformada al segle XVIII.

Un altre conflicte de caràcter polític protagonitzat entre els estaments forals i la Corona, el va provocar el nomenament de Juan de Ribera com Virrei de València entre 1602 i 1604. És precisament aquest fet el que servirà per comprendre que res en la Fundació del Patriarca era casual, que res va ser deixat a l'atzar, i que les Danses del Corpus de Juan Baptista Comes estan vinculades a un projecte polític.

Les decisions del Patriarca durant el període del seu virregnat van ser controvertides: si bé la seua actuació front al problema del bandolerisme va ser ferm i va aconseguir detindre l'escalada de violència que es vivia des de 1598, ho va fer a costa del compliment dels furs; això li valgué l'antipatia del braç militar, que va objectar de manera constant al fet que Ribera com virrei estigués present en el braç eclesiàstic, atès que això impedia la resolució dels constants conflictes entre la jurisdicció secular i l'eclesiàstica. Finalment va ser rellevat del seu càrrec de Virrey durant la celebració de Corts del Regne amb la presència de Felip III, el 1604.

Paral·lelament a l'arquebisbat i breu virregnat, Juan de Ribera havia fundat amb el quantios llegat del seu pare i a compliment del mandat del Concili de Trento, el Real Col·legi–Seminari de Corpus Christi entre els anys 1583 i 1611. Des dels inicis de la capella en 1605, el Patriarca va mostrar interès per incorporar Juan Bautista Comes a la seua capella, a la qual es va arribar en 1608 i on realitzaria realment tasques de mestre, donada l'ancianitat del seu titular, Narcís Leysa, que va morir en 1614.

Clement i Piedra (1977) van concloure que Comes havia nascut a València al voltant de 1582 i s'havia format musicalment sent infant de la catedral. No sorprendria doncs, que la seua relació amb el Patriarca fos propera en atenció a l'indubtable talent que el compositor mostraria des de molt jove. En 1613 va passar a la catedral, fins a 1618 que va marxar a la Capella Real de Madrid com a tinent del mestre de capella Mateo Romero (ca. 1575–1647).

Disposem de poca informació sobre l'estada de Comes en la Capella Real, encara que sabem per les cartes dirigides als col·legials perpetus del Patriarca, que durant anys va intentar sense èxit tornar a València; la vida en la cort i

<sup>2</sup> "... a Andrés Castillo procurador de Pedro, Melchor, Baltasar y Vicente Castillo y Lucas Tárrega... por asistir los ministriles a cinco días del ochavario de nuestra señora de la Sapientia... 8l 9s 7d", "más se servirá pagar a Rafael Barceló diez sueldos y medio...10s 6d". ACCV, Sacristia. Rebut 26–12–1606.

l'obligació d'atendre i ensenyar música als infants no agradava a Comes, a qui preocupaven també els problemes familiars i les dificultats econòmiques; de l'estudi de tots els capellans músics i cantors al llarg del segle en el Col·legi, constatem que alguns dels millors pagats van sofrir privació econòmica a causa de les càrregues familiars. És el cas del nostre compositor: durant tota la seua vida, va sostindre no només als seus pares en la vellesa, sinó també a dues germanes solteres i al final de la seua vida a una altra germana vídua, a més de la filla d'aquesta, un total de sis persones. Semblant responsabilitat va provocar moments de necessitat, contraient deutes que van haver de ser pagats amb avançaments de les seues retribucions, i fins i tot amb la intervenció del Patriarca. Finalment, va tornar com a mestre de la capella de música del Col·legi en juny de 1628, abandonant-la en octubre de 1632 amb tota la seua música —com era costum si el compositor així ho decidia—, de nou cap a la catedral com a mestre de capella. Va morir en 1643.

Tornant a la seua primera estada en la capella del Patriarca i la qüestió de les *Danses*, Juan Bautista Comes les va compondre per a l'octava del Corpus del Col·legi, l'any 1609, tot coincidint amb l'expulsió dels moriscos del Regne de València. Aquesta qüestió és rellevant, donat que l'expulsió es va realitzar amb la noblesa i els estaments forals valencians en contra, després de llargs anys en els quals el Patriarca —en contacte permanent amb el rei Felip III—, va passar de defensar l'assimilació cultural i religiosa de la població morisca, a proposar la seua expulsió. Com veurem en l'assumpte de les *Danses*, cal pensar que les composades per Comes estigueren destinades a reforçar de manera simbòlica la corona.

Al llarg del segle XVII, per a la celebració del Corpus —la festivitat del Col·legi més assenyalada per ser la dedicació al Santíssim Sagrament—, es van repetir els preparatius de l'església, claustre, protocol i danses. La Consueta detalla els preparatius de la octava: passada la festivitat del Corpus en la ciutat, entre el dissabte i el dimecres infraoctau es vestia l'església en color blanc amb or i es posaven flors fresques: “Esto de poner las flores ha de ser sábado, domingo, lunes, martes y miércoles, jueves ya no se ponen por respeto que miércoles a la tarde se pone ya la custodia”<sup>3</sup>.

Es preparaven també les figures de la Verge i sant Pere, i s'utilitzava el tabernacle de sant Vicent Ferrer per posar les relíquies. Segons la Consueta, a les figures havien d'acompanyar fruiters rics guarnits amb sedes de colors. Per il·luminar, cada capella tenia quatre candelers i la custòdia vint-i-quatre.

<sup>3</sup> E-VAcp, *Consueta Original*, fol.103 r.

Es comprava enramada per cobrir el claustre, com es feia el dia del Corpus als carrers de la ciutat i es tallava pètal per posar en safates i escampar–ho en el claustre durant la processó.

Per al dia de l'octava del Corpus, al matí i la vesprada, així com la Processó, el rector del Col·legi feia pregonar la celebració a les trompetes de la Ciutat; a més, tocarien per a la rebuda i comiat de la custòdia a la seua sortida al claustre i volta a l'església, a més de la funció protocol·lària en atenció als convidats.

Pel que fa als ministrils, acompanyaven les *Danses* en tot el seu recorregut i no es va donar el cas que es contractaren instrumentistes a propòsit per a l'ocasió. La cobla del Col·legi consistia en sis instrumentistes per mandat de les Constitucions, " ... o por lo menos cinco; conviene a saber, dos Tiples, dos Contrabaxos, un Tenor, y un Contralto..."<sup>4</sup>. El conjunt va variar poc al llarg del segle, però sovint el nombre de ministrils no arribà a cinc, i en alguns moments només hi havia dos o tres intèrprets. Els instruments eren la xirimia, corneta, sacabuig i flauta, a més dels baixons.

Com a convidats, acudien els Jurats de la Ciutat, el Virrei i els Monjos Caputxins de la Sang de Crist<sup>5</sup>, ordre que havia estat fundada pel Patriarca. Al mateix temps que convidava al virrei, sol·licitava disposar de dos soldats per guardar el pretil del cor i l'altar, mentre durava la processó. També pujaven al corredor superior del claustre per evitar l'entrada de persones alienes al Col·legi.

Després de l'Ofici del matí, es retirava el púlpit i es movien els bancs de l'esquerra del transsepte a la dreta, on s'asseurién els frares Caputxins, deixant l'espai on es troba la porta de la sagristia lliure per a l'eixida de la processó i les primeres danses en el presbiteri baix.

Per acompanyar–les, es pujava al presbiteri alt l'orgue portatiu situat en la capella de la Verge de l'Antiga i es col·locava del costat de l'epístola, igual que l'altar portàtil, deixant lloc per una banqueteta on s'asseuria l'organista, ja contra la paret. A partir de 1660, es va incorporar als músics i organistes,

<sup>4</sup> *Constituciones de la Capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1610*, València, Impresión de Antonio Bordázar. 1739, cap. XXI.

<sup>5</sup> *Ibid*, cap. cap. XXXIV. El Patriarca va deixar ordenat que només foren convidats els monjos caputxins a aquesta processó.

l'arpa<sup>6</sup>. La custòdia quedava en l'última graderia del presbiteri alt i davant ella tenien lloc les primeres danses.

Segons el Cerimonial de la Ciutat de València per a la Festa del Corpus de Cebrià i Arazil (1695), els jurats vestits amb gramalles<sup>7</sup>, s'asseien en bancs a cada banda del presbiteri alt, al costat del Síndic i el Racional. El Virrey, únic convidat que entrava escortat per la porta principal, s'asseia en un sitial davant d'aquells i en el costat de l'evangeli. Amb aquesta escenografia tenia lloc la representació.

La qüestió dels *Danses* ha estat abordada de manera molt parcial al llarg dels últims cent anys: al·lusions a aquestes de Guzmán (1888) en la seua col·lecció d'obres de Comes; de Boronat i Barrachina (1904), publicada amb ocasió del 300 aniversari de la *Dedicació* de la Real Fundació al Sant Sagrament; l'estudi de García Julbe i Palau (1952), transcripció dels manuscrits de 1706 que son còpia modificada i amb supressions del mestre de capella i cantor Pedro Martínez de Orgambide: sens dubte Orgambide va utilitzar un procediment perfectament comú en la vida quotidiana de les capelles de música per tractar d'actualitzar aquella obra centenària que ara admirem.

És precisament en aquesta obra que es fa palesa la diferència entre la música composta per Comes en 1609 i que es troba en els manuscrits del segle XVII, i la còpia d'Orgambide. Climent i Piedra presenten en el seu llibre un quadre comparatiu d'ambdues col·leccions de manuscrits, arran la qual vaig iniciar el treball de recuperació d'una música que és coneixia poc, però de la qual s'havia parlat molt.

L'obra de Comes en aquesta ocasió, consisteix en una seqüència de tonades, responsions i coples, a la manera dels seus villancets i altres composicions, totes amb temàtica religiosa, però d'estructura heterogènia per tal d'adaptar-s'hi al relat cantat i dansat i el seu desenvolupament en l'espai interior i exterior de l'edifici, església i claustre.

<sup>6</sup> E-VAcP *Sacristía*. Arpista Gerónimo Bernat, llibre de despesa 8-6-1630. Després no hi ha arpistes en el Col·legi fins 1660. La major part de la despesa està anotada en els apunts *per menut*. Els arpistes son: Carlos Pareja en març de 1660; Eustaquio Sarrió o Sarrión entre abril de 1660 i març de 1693. Fèlix Macip entre abril de 1693 endavant, al menys fins 1706 en que Pedro Martínez de Orgambide realitza la còpia i modificació de la música de les *Danses* de Juan Bautista Comes.

<sup>7</sup> Vestimenta talar llarga i molt ampla, en color roig, que era d'ús obligat per als jurats de la ciutat de València en les solemnitats religioses. El seu ús va estar molt estès en els territoris de la Corona d'Aragó, fins al segle XVI, mantenint-se per a certes solemnitats durant el XVII, com és el cas que ens ocupa.

Tota la composició i els textos<sup>8</sup> cantats, van ser construïts prenent com a eix la processó; tant l'inici com el final dels danses, en el presbiteri baix de l'església, presenten una estructura musical totalment dependent del relat dansat, que s'ofereix a la selecta assistència com a element d'incorporació activa a la celebració durant l'inici, i a la culminació i lloança al final. Així, al començament les veus canten una llarga sèrie de coples encadenades seguides de tonada a quatre i responsió, que constitueix realment una representació independent, la temàtica de la qual es pot considerar la dramatització musicada d'una festa cortesana de caràcter diví:

*Dame la mano zagal,  
y haciendo una reverencia,  
canta y bayla en la presencia  
de aqueste pan celestial.*

Començaven aleshores tres danses encadenades, relatant l'al·legoria d'un àpat presidit per Déu oferint l'Eucaristia. Aquesta primera dansa, enllaçava amb l'inici mantenint la versificació amb octosíl·labs:

*Que es la cifra y el caudal  
de Dios que aquí nos combida,  
a la más rica comida  
que en algún tiempo se ha visto,  
do carne y sangre de Cristo  
se come y bebe en el pan*

*Y pues a todos le dan,  
vamos a comelle todos  
y cantando de mil modos,  
porque en algo le alabemos  
desta suerte le diremos:*

En les dues següents danses els versos descriuen el banquet eucarístic i als seus comensals com a cavallers de l'Ordre del Toisó d'Or, que mengen corder convidats pel rei Déu:

*Ya de hoy más todos los hombres  
son cavalleros,  
pues que comen a la mesa  
del rey del cielo.*

<sup>8</sup> S'han utilitzat els textos provinents del manuscrits del segle XVII que es conserven en l'Arxiu del Col·legi sign. E-VAcp-Mus/CM-C-86



*Pues que comen a la mesa  
del rey del cielo  
son cavalleros.*

*Ya de hoy más por el cordero  
que en ella comen,  
caballeros del Toysón  
es bien se nombren  
con bien eterno.*

*Pues que comen a la mesa  
del rey del cielo*

El corder com a representació de Crist immolat, salvador de l'home, pren com a primera referència el sacrifici d'Isaac (Gènesi 22, 9–13) i posteriorment el sopar de les Noces del Corder del Apocalipsi (Apocalipsi 19, 9), i era una al·legoria constant en la música religiosa en romanç. Pel que fa a l'al·lusió a l'Ordre del Toisó<sup>9</sup>, permet establir un paral·lelisme entre el rei Déu i el rei Felip III de la Casa d'Àustria que governava en 1609.

Proseguia la representació en el presbiteri baix, i ja prop del final del místic àpat, el primer cor com a relator es presentava davant els comensals amb un desafiament. Això era propi de les grans celebracions reals i nobiliàries, en les quals es proposaven als comensals balls, comèdies i jocs dramatitzats diversos. En aquesta ocasió, el desafiament pren la forma d'un toreig en el qual el bou representa a L·lucifer amb set versos apariats:

*Y por aqueste favor  
que hace el rey Nuestro Señor  
a los que en su casa estamos,  
que un bravo toro corramos  
y este sea Lucifer,  
que ya todo su poder  
este pan se lo quitó.*

Culmina així la festa amb l'anunciada correguda de bous, amb una responsió dansada que al·ludeix al pecat en la forma d'un bou que representa a L·lucifer, enfront dels convidats que ho provoquen “ho ho ho, toro ho” i es

<sup>9</sup> L'Ordre del Toisó d'Or havia estat establerta per Felip el Bo, duc de Borgonya, en 1430. Els reis de la Casa d'Àustria, en la seua condició d'hereus del ducat de Borgonya, eren i encara avui dia són els seus descendents, cavallers del Toisó d'Or. La insígnia, que penja d'una cadena de baules, és una pell de carner daurat o Velló d'Or.

protegeixen al mateix temps, “guarda, guarda”, mentre el bou enfadat diu “Jesús, Jesús”.

*Toro hó, toro hó  
no le he miedo yo,  
no le he miedo yo,  
guarda, guarda, guarda  
toro hó, toro hó,  
no le he miedo yo.*

Aquesta responsió es repetia després d’una cobla central sense dansa, que servia de conclusió moralitzant, en la qual el toreig era al·legoria de la confessió:

*Servirale de rejón,  
porque quede bien corrido,  
aqueste toro ha traído  
la bien hecha confesión.  
Metámosle en confusión,  
diziendo todos cual yo:  
Toro hó...*

Una vegada finalitzada aquesta representació, es baixava la custòdia de la graderia, i sota pal·li es conduïa cap al claustre. El Preste seguia a la custòdia i el Virrei i la Virreina anaven darrere; enfront de la custòdia avançaven sis col·legials, trompetes, ministrils, cantors i infants; al capdavant el pertiguer, els frares Caputxins, i la resta de capellans i acòlits.

En aquest ordre anava la processó pel claustre, que recorrien des de la seua esquerra. Tal com encara es realitza avui dia per mandat de les Constitucions de la Capella i recordant el passatge bíblic, els col·legials, portant safates de plata amb flors naturals, havien d’agenollar-se després de sis passos, i escampar les flors en el sòl, emulant al rei David quan traslladava l’Arca de l’Aliança a la seua ciutat oferint el sacrifici d’un cap de bestiar cada sis passos:

[...] las quales iran esparciendo delante del SANTISSIMO SACRAMENTO, las que bastaren para seys passos de los Sacerdotes que llevaren la Custodia, a imitación de lo que ordenò el santo Rey David en la processión que se hizo con el Arca del Testamento, llevándola desde la casa de Obededón a la ciudad de David: conviene saber, que de seys en seys passos se ofreciese sacrificio: y que para esparcir las flores se hinquen de rodillas, esparciendo de una vez lo que bastare para los dichos seys passos, de manera que como fuere andando, el Sacerdote las vaya pisando, y que esto continúen hasta acabar la processión <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> de Ribera...1610 (1896) cap. XXXIII–7. Tots els detalls documentals procedents de les *Constitucions* i la Bíblia, van ser omesos per Climent i Piedra (1977), pp. 50–51, que ofereixen una succinta descripció de la processó.

Sorgeix ací la qüestió de les analogies, i sembla clar que les musicals van influir en la planificació del Patriarca: es tracta d'un programa d'exaltació de la monarquia ben pensat, no de manera ingènua, sinó des d'unes sòlides bases filosòfiques i polítiques. El pla de celebració de l'octava del Corpus en el Col·legi, evidencia que Juan de Ribera coneixia bé a Sant Agustí, els filòsofs i la tradició escolàstica de l'Edat Mitjana fins al seu temps, formant part de l'elit que des de l'entorn nobiliari, va contribuir a l'elevació de la figura real com a mitjà d'atorgar-li el poder inqüestionable que la realitat s'obstinava a negar, especialment als territoris de la corona d'Aragó.

En la secció central de les *Danses*, un cop començada la processó en el claustre, la música presenta una estructura fixa repetitiva. El tema eucarístic de la música cantada i dansada adquireix un caràcter immaterial que contrasta amb la representació anterior, però que és propi de la mística religiosa dels Segles d'Or. Consisteix en una tonada a sol amb responsió a sis sense dansa i amb coples de redondilla, i una tonada a quatre amb responsió a huit dansada, amb versos de 5, 6 i 7 síl·labes.

Cadascuna d'aquestes estructures constituïen una estació que es detenia en cada cantonada del claustre, per cantar i dansar seguidament tot intercalant el recitat d'unes petites estrofes de lloança dels infants agenollats, que coneixem com a *Benditos*.

Observe's en el text de les estacions en el claustre el misticisme que contribueix a allunyar l'atenció de les *Danses*, per a dirigir-la a la Processó i exaltació de l'eucaristia:

Primera estació:

*Venid mortales, venid,  
comed mortales, comed,  
esta carne por vos dada  
y esta sangre derramada,  
con sed divina, beved.*

Secció dansada:

*Pues que tanto bien tenemos,  
cantaremos, baylaremos  
y diremos:*

Benditos:

*Bendito el Dios piadoso  
Bendito el Dios amoroso  
Bendito el Dios poderoso  
Bendito el Dios dadivoso*

Repetició de la secció dansada.

Segona estació: *Hombres, qué más bien queréis?*

*Pues a Dios entero y todo,  
por este divino modo,  
en un bocado comeis.*

Secció dansada:

*Pues que Dios se hizo pan,  
sin duda los hombres  
le comerán  
y le dirán:*

Benditos:

*Bendito el Dios que sustenta  
Bendito el Dios que alimenta  
Bendito el Dios que apacienta  
Bendito el Dios que acrecienta.  
Repetició de la secció dansada.*

Tercera estació:

*No teneis de que tener  
cuidado de la comida  
pues teniendo ´l pan de vida  
tenéis también de comer.*

Secció dansada:

*Oh, que mesa,  
oh, que comida,  
oh, que bebida  
del cielo venida.  
Comamos, bevamos  
y digamos:*

Benditos:

*Bendito el Dios que combida  
Bendito el Dios que da vida  
Bendito el Dios y comida  
Bendito el Dios y bebida.  
Repetició de la secció dansada.*

Quarta estació:

*Pues nos dexáis herederos  
de vuestra carne sagrada,  
hago promesa jurada  
de nunca más ofenderos.*

Secció dansada:

*Alma, ya no más pecar,  
antes rebentar.  
Y en fuego ardiendo,  
amar, gozar de Dios  
aquí viviendo, y diziendo:*

Benditos:

*Bendito el Dios que criaste  
Bendito el Dios que salvaste  
Bendito el Dios que libraste  
Bendito el Dios que hartaste.*

Repetició de la secció dansada.

Enllaçant amb el tema cortesà *al diví*, cal destacar el tancament del recorregut processional pel claustre amb el jurament de la quarta estació, que ens recorda de nou el caràcter cortesà de la funció:

*Pues nos dejáis herederos  
de vuestra carne sagrada,  
hago promesa jurada  
de nunca más ofenderos.*

Per Celma (1766), sabem que mentre els xiquets cantaven aquesta estrofa, alçaven el dit. Diu la RAE d'alçar el dit: “En los juramentos de los servidores de la casa real era una de las ceremonias levantar el dedo índice y el de en medio, cruzando el pulgar y el cuarto” (Veü *dedo*).

En aquest punt, la processó va retornant a l'església mentre el cor canta un *villancet* tal i com els solia compondre el mestre Comes: tonada–responsió–cobla–responsió amb estructura musical A–B–A. En aquesta ocasió, el text és una al·legoria dels fidels, l'eucaristia, i el Crist com a Mayoral:

*Llegad corderillos,  
paced deste pan,  
que para vosotros  
sembrado se ha.*

*Llegad sin recelo  
de qué pasará,  
a su rico dueño  
y fiel mayoral.*

*Porque en él ha puesto  
todo su caudal,  
a fin de que todos,  
todos le comáis.*

*En él hallaréis  
que esperando está,  
corred y buscalde,  
comelde, llegad.*

La RAE diu de la veu *Mayoral*: “Pastor principal entre los que cuidan de los rebaños, especialmente de reses bravas” ([www.rae.es](http://www.rae.es) *Veu mayoral*), el que ens fa recordar al bou toreat a l’inici de les *Danses*. La versificació és tota una letrilla en redondilla menor de sis síl·labes, de configuració gens acadèmica.

Un cop tota la gent i la custòdia estaven ja a l’església, començava la secció final, una dansa anomenada *buelta* seguida d’un *solo* de contralt que canta el tema, repetit a huit, de la dansa final al són d’un vers d’art menor irregular i curt com a tancament.

Pel que fa als xiquets dansants, dels sis *infantillos* —mai *seises* en el vocabulari del Col·legi—, que hi havia en la Capella, quatre cantaven i dansaven cada any en la Processó, i assajaven el cant i les danses amb mestres o mossos de cor que havien participat en la funció sent infants.

La seua vestimenta ha estat descrita en la meua tesi doctoral amb el màxim detall mitjançant l’anàlisi de la documentació existent en l’arxiu del Col·legi, i prenent com a referència els estudis sobre indumentària de Bernis (1982/1988). Va haver-hi tres vestimentes diferents:

**1609–1642:** albes blanques senzilles, complementades amb diferents cintes, passamaneria i randa d’encaix daurada i platejada i lligades a la cintura. En el cap, unes perruques arissades amb garlandes o corones decorades amb flors i plomes.

**1643–1687:** *vaquers* de tafetà blanc nacre, una peça inspirada en vestits turcs, molt comuna en festes i mascarades al segle XVI, i incorporada al vestuari infantil fins a ben entrat el segle XVII. Anaven decorats també amb cintes i randa, coll valona, i cinta colorada per a la cintura. El tocat seguia sent una perruca arissada amb garlanda de flors i plomes, concretament un plomall en colors blanc i colorat.

**1688:** vestits de tafetà blanc nacre, amb contramànigues, corbata i banda, i també cinta colorada per a la cintura. La corbata va ser posada de moda pels francesos, inspirant-se en el mocador que portaven nuat al coll els mercenaris croats que van lluitar en el seu exèrcit durant la Guerra dels Trenta Anys (1618–1648). La banda era un adorn molt comú ja des de mitjan de segle XVII. El tocat del cap es va mantindre igual.

Les sabates van ser sempre blanques amb dues soles perquè resultaren menys rígides.

Cal esmentar a continuació l'ús de les castanyoles, utilitzades ja abans de la composició de Comes; en el Col·legi, s'utilitzaven *castanyetes* de plata per a la funció, i de fusta per als assajos.

Quant a la coreografia, no hi ha cap document que permeti analitzar com serien les *Danses*; no obstant això sembla clar que s'executarien les que estigueren en voga als territoris hispànics, encara que sempre amb la contenció que exigia el seu caràcter religiós.

És rellevant que a partir de 1696 es muntés un taulat perquè els xiquets tingueren major visibilitat:

[...] quedó determinado que para que las danzas se luciesen en los claustros en la Procepción de Cabo de Octava; se hiziese un tablado portátil y que se pusiese en los puntos destinados para las danzas para que sobre él danzasen los infantiles, y assí se luciesen y gozase de la fiesta (ACCV, *Determinaciones*, determinació 1–jun–1696, fol.118r.).

Tenia aproximadament dos metres quadrats de diàmetre, la qual cosa indica que les danses es desplegaven en un espai xicotet<sup>11</sup>. El palm equivalia a uns cinc centímetres quadrats (Domingo, 1981–1982), el que multiplicat per 38 dona un tamany d'1,90 metres quadrats.

Finalment, la música composada per Juan Bautista Comes en les *Danses*, denota l'impecable ofici de polifonista del compositor, que alterna de manera magistral les seccions homòfones amb les escrites en contrapunt imitatiu, així com alguns elements descriptius, amb un o dos cors.

Pel que fa a la planificació tonal, com a l'ús de les claus i el llenguatge harmònic i imitatiu, Comes sembla seguir en tota l'obra els cànons marcats per Cerone (1613).

<sup>11</sup> E-VAcp Sacristía, rebut 30–jun–1696: “38 pams de quarto de 6 dines cada pam pera el taulat deles dances, 19S”, “De mans de fer lo taulat, 1L” i “De apañar uns faristols y clavar los Angels, 3S”.

Com a conclusió, cal destacar que la col·lecció de *Danses de Comes* és única per l'estat de conservació dels manuscrits i a l'originalitat de la seua creació, que va permetre que no obstant la interdicció inclosa pel Patriarca en les Constitucions de 1610, es mantingués la seua representació fins els primers anys del segle XIX.

### Sigles

ACCV: Arxiu de Corpus Christi de València.

### Fonts documentals<sup>12</sup>

E-VAcp, Música. *Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes*. Fondos Musicales de la Región Valenciana II, Real Colegio de Corpus Christi Patriarca, n<sup>o</sup> 1258– C/11–bis.

E-VAcp, Sacristía. *Recibos, libros de gasto, órdenes de pago, memoriales, edictos y gasto menudo*. [Sense catalogar]

E-VAcp, Sacristía. *Consueta Original* sign. ACCV–AR/3–183k.

E-VAcp, Sacristía. *Libro de Determinaciones* sign. ACCV–SF–157.

<sup>12</sup> Criteris de transcripció de les fonts documentals:

S'ha mantingut la llengua castellana, que es feia servir en tots els documents al Col·legi.

Modernització de la puntuació, majúscules i títols.

Respectat l'ús de la *h*.

Respectat les alternàncies *y/i* i *b/v*.

Les variants que produeixen variacions fonètiques han estat respectades. Per exemple: l'alternança *z/ç* i *j/x*.



## Referències bibliogràfiques

- Bernis, C. (1982). El vestido francés en la España de Felip IV. En *Archivo español de arte*, 218 (55), 201–208.
- (1988). El traje de la Duquesa Cazadora tal como lo vio Don Quijote, en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 43, 59–66.
- Boronat y Barrachina, P. (1904). *El Beato Juan de Ribera y el Colegio de Corpus Christi*. Estudi històric. València: Imprenta F. Vives y Mora.
- Cebrià y Arazil, F. (1695). *Ceremonial de la ciudad de València para la Fiesta del Corpus*. [Ed., Salvador Carreres Zacarés, València: Ajuntament de València, 1958]. Reproducció facsimil parcial.
- Celma, F. (1766). *Devocionario eucarístico*. València: Impresor J. T. Lucas.
- Cerone, P. (1613). *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y práctica... repartido en XXII Libros*. Nápoles: J.B. Gargano y L. Nuc-ci. [Ed. crítica Ezquerro, A. et. al. (2007). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas].
- Climent, J. i Piedra, J. (1977). *Juan Bautista Comes y su tiempo*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música.
- Comes, J.B. *Danzas del Santísimo Corpus Christi* (1609) (Còpia de Pedro Martínez de Orgambide, 1706). Transcripció de García Julbe, V. Estudi de Palau, M. (1952). València: Institució Alfons el Magnànim.
- Domingo, C. (1981–1982). Nota sobre medidas agrarias valencianas, en *Estudis: Revista de historia moderna*, 9, 13.
- Guzmán, J.B. (1888). *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI Juan Bautista Comes, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la santa iglesia Catedral de València*. Publicadas de Real Orden 2 Vols. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de sordo–mudos y de ciegos.
- Ribera, J. de (1610). *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi*. València, Bernardo Nogués, 1661. [Reed., València: Ferrer Orga, 1896].

**INVESTIGACIÓN EN PATRIMONIO MUSICAL  
VALENCIANO Y SU TRASFERENCIA  
A PROPÓSITO DE LAS EFEMÉRIDES DE  
PERE RABASSA Y VICENTE RIPOLLÉS**

Rosa ISUSI-FAGOAGA<sup>1</sup>  
*Universitat de València*



Parte del roller-up del ciclo de conciertos

<sup>1</sup> Email: [rosa.isusi@uv.es](mailto:rosa.isusi@uv.es)

## 1. Introducción

La investigación sobre patrimonio musical valenciano es abundante y ha ido *in crescendo* en las últimas décadas. En este trabajo trazamos una panorámica sobre la investigación realizada hasta el momento centrándonos en las historias de la música generales. También destacamos un aspecto poco estudiado hasta el momento como es la transferencia del conocimiento generado por los especialistas musicólogos a la sociedad. En este proceso de investigación, docencia y transferencia del conocimiento que forma parte de las funciones a las que hay que atender desde el ámbito universitario, tomamos como ejemplo a dos grandes músicos que trabajaron en Valencia con una diferencia de dos siglos. Estos fueron Pere Rabassa (1683–1767) y Vicente Ripollés (1867–1943), de los cuales se conmemora el 250 aniversario de su fallecimiento y el 150 aniversario de su nacimiento, respectivamente. A pesar de la diferencia cronológica, ambos músicos están relacionados ya que V. Ripollés fue pionero en la recuperación en tiempos modernos de la obra de P. Rabassa y su criterio fue el origen para que a este último debido a su trayectoria y obra musical sea posible considerarlo como paradigma de los músicos hispánicos del s. XVIII.

Los principales objetivos de este trabajo son:

- Mostrar una panorámica global sobre la investigación en patrimonio musical valenciano.
- Hacer hincapié en la necesidad de la transferir el conocimiento generado por los especialistas musicólogos a la sociedad.
- Conmemorar las efemérides de los músicos P. Rabassa y V. Ripollés comunicando el interés de sus figuras y obras.
- Valorar y destacar las obras de ambos músicos dentro del patrimonio musical valenciano e hispánico

## 2. Investigación y transferencia sobre patrimonio musical valenciano

Los primeros intentos de mostrar una visión global sobre el patrimonio musical valenciano se remontan a finales del s. XIX y primeros años del XX, y estuvieron a cargo de dos personalidades con diferente bagaje cultural y posición social. La primera de ellas fue *La música en Valencia: apuntes históricos* de Francisco Javier Blasco publicada en 1896 y resulta especialmente interesante en lo referente a la música de sus contemporáneos.

Este músico, del que poco se sabe hasta el momento recibió varios premios como compositor, fue director en varias compañías de zarzuela y profesor en la Escuela de Artesanos, del Conservatorio de Valencia. (Galbis, 2006).

La segunda, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, la escribió el polifacético abogado, político y erudito barón de Alcahalí, José Ruiz de Lihory en 1903 (Peláez, 2006:380) en forma de diccionario alfabético por autores con interesantes aportaciones personales. Este último libro ha seguido funcionando como referencia durante más de una siglo hasta hace poco más de una década cuando se publicó el *Diccionario de la música valenciana* en dos volúmenes dirigido por Emilio Casares (2006).

Estas primeras aproximaciones al estudio del patrimonio musical valenciano en su conjunto se elaboraron durante los años del período conocido en Valencia y Cataluña como la *Renaixença*, una época en la que los investigadores de todos los ámbitos volvieron su foco de interés a las culturas autóctonas y a la revalorización de la lengua propia.

Posteriormente han visto la luz otras visiones, como la *Historia de la música valenciana* de José Climent (1989), un breve compendio, la *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, una obra coral a cargo de varios investigadores y dirigida por Gonzalo Bádenes (1992) y la *Historia de la música catalana, valenciana i balear* dirigida por Xosé Aviñoa, publicada en 13 volúmenes desde 1999 a 2007 con una colección de grabaciones discográficas.

A estas historias generales sobre el patrimonio musical valenciano hemos de sumarles las investigaciones sobre diversos compositores, períodos, géneros y estilos que se han realizado a lo largo del s. XX hasta nuestros días. Estas han estado fundamentalmente a cargo de los sacerdotes Vicente Ripollés y José Climent. Y desde las últimas décadas del s. XX –y sin intención de nombrar a todos– a cargo de musicólogos universitarios como Mari Carmen Gómez, Greta Olson, Vicente Galbis, Andrea Bombi, M<sup>a</sup> Teresa Ferrer, Rosa Isusi, Ana Maria Botella, Ferràn Escrivà, Ramon Aulló, Abel Puig, Francisco Villanueva, Salvador Astruells, Frederic Oriola, entre otros.

Casi todas las mencionadas historias de la música –a excepción de la primera de Blasco– han gozado de cierta difusión gracias a su publicación bien en edición facsímil –como la de Ruiz de Lihory– junto a la prensa –como la de Bádenes– o a cargo de organismos públicos –como el de Casares–. El resto de investigaciones consideramos ha quedado dentro del ámbito

académico y ha tenido escasa difusión entre la sociedad. Es por ello que consideramos lo que se conoce hoy día como transferencia del conocimiento una asignatura pendiente. En este sentido, coincidimos con otros autores en que esta transferencia del conocimiento es una de las tres misiones que tienen las universidades, junto a la docencia y la investigación. La transferencia del conocimiento sería el “conjunto de actividades universitarias relacionadas con la generación de conocimiento y capacidades en colaboración con organizaciones y agentes no-académicos, así como con el uso, aplicación y explotación del conocimiento y otras capacidades existentes en la universidad, fuera del entorno académico” (Molas-Gallart y col., 2002:21).

Existe una larga y fluida relación entre transferencia del conocimiento científico entre las universidades y las empresas y su gran impacto en el desarrollo económico. Sin embargo, son escasas las investigaciones sobre la transferencia del conocimiento en el ámbito universitario (Palomares, García Avilés y Castro, 2012) y en concreto desde el ámbito de las Humanidades a la sociedad (Castro, Fernández de Lucio y Criado, 2008).

### **3. Vicente Ripollés y la investigación del patrimonio musical valenciano**

Hacia mediados del s. XIX comenzó a hacerse notar entre los músicos españoles una voluntad de renovación de la música sacra mediante la vuelta a la interpretación de las grandes obras de maestros de épocas anteriores, especialmente del Renacimiento y primer Barroco. El pionero en España en seguir esta tendencia, espejo de lo que también sucedía en el resto de Europa, fue Hilarión Eslava (1807–1878), que comenzó a construir una identidad musical española con la publicación en su monumental *Lira Sacro Hispana* (1852–1860) en diez volúmenes con ediciones en formato partitura de numerosas obras de maestros españoles que le precedieron. Su labor la continuó Felipe Pedrell (1841–1922), que ejerció una gran influencia sobre los músicos españoles y abrió caminos no solo para el desarrollo del Nacionalismo musical (López-Calo, 1991–92) sino también para el nacimiento de la historiografía musical española y la renovación de su música religiosa (Carreras, 2001).

En el ámbito de la Comunidad Valenciana las iniciativas de renovación de la música sacra estuvieron a cargo de músicos vinculados a la Iglesia como Juan Bautista Guzmán (1846–1909), José María Úbeda (1839–1909) y Vicente Ripollés Pérez (1867–1943). Guzmán publicó la primera biografía

y gran cantidad de obras de Juan Bautista Comes y con sus trabajos comenzó la recuperación y valoración de este gran músico valenciano del Barroco en tiempos modernos (Guzmán, 1888). El organista José M<sup>a</sup> Úbeda destacó por la ampliación del repertorio organístico de la época con la publicación de varios tratados, entre ellos *Salmodia orgánica* [1884] alabados por la crítica y la interpretación de obras de maestros de los siglos XVII y XVIII (Isusi, 2015).

Sin embargo, la renovación más profunda de la música sacra en Valencia se produjo con el sacerdote Vicente Ripollés Pérez, que a través de su labor como maestro de capilla, compositor y musicólogo de gran prestigio nacional e internacional consiguió profundizar y afianzar la renovación musical religiosa (Bombi, 2006). Ripollés fue un pionero en la investigación de la música histórica en Valencia, creó la Asociación Ceciliana Española en 1912, a semejanza de otras que existían en el resto de Europa, y participó activamente en varios congresos de música sacra en España (Valladolid 1907, Sevilla 1908, Barcelona 1912 y Vitoria 1928). Esta asociación editó el *Boletín de la Asociación Ceciliana Española* desde 1913 a 1922 con interesantes noticias sobre el proceso de renovación de la música sacra y con un catálogo de obras recomendadas de compositores españoles.

Él estuvo muy bien relacionado con sus contemporáneos con quienes mantuvo una prolífica correspondencia, especialmente con Felipe Pedrell. El propio Ripollés comenzó a ordenar y publicar esta correspondencia con Pedrell en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, labor que fue continuada con posterioridad a su fallecimiento. Los correspondientes conservados en la Biblioteca de Cataluña han sido recientemente estudiados (Bombi, 2015). Además, Ripollés mantuvo una fluida relación epistolar con otros destacados músicos de la época como Higinio Anglés o Nemesio Otaño. Esta correspondencia ha sido localizada recientemente entre su legado depositado en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia e inventariada. La figura, obra y legado musical de Vicente Ripollés merece un estudio amplio y profundo que ha comenzado a llevarse a cabo y que esperamos poder sacar a la luz en breve.

Otros maestros continuaron este camino de recuperación de la cultura musical valenciana con sus investigaciones, como Vicente García Julbe (1903–1997) que durante su magisterio en el Real Colegio de Corpus Christi entre 1944 y 1950 transcribió varias obras singulares conservadas en su rico archivo, las *Danzas al Santísimo Sacramento* de Juan Baustista Comes

(1952) y las *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero (1955 y 1957). Su sucesor en el cargo en el Real Colegio de Corpus Christi, Joaquín Piedra Miralles (1912–1971) realizó los primeros estudios globales sobre los maestros y organistas de la institución y comenzó la catalogación de su archivo. Labor que continuó su discípulo José Climent (1927–2017), prefecto de música de la catedral de Valencia que investigó sobre gran cantidad de músicos y la mayor parte de los archivos musicales históricos de la Comunidad Valenciana.

V. Ripollés fue el primero que recuperó en tiempos modernos la obra de Pere Rabassa (1683–1767) en uno de su estudio sobre *El villancico y la cantata del segle XVIII a València* (1935), donde trazaba un esbozo biográfico y un análisis estilístico de una selección de obras para la catedral de Valencia de este maestro de capilla y otros posteriores a él como José Pradas (1689–1757) y Pascual Fuentes (1721–1768). Uno de los aspectos más interesantes a resaltar sobre esta aportación de V. Ripollés es que contextualizaba por primera vez estas obras y las comparaba con las cantatas de otros grandes compositores del Barroco europeo como J. B. Bach.



Fig. 1. Fotografía de Vicente Ripollés Pérez.  
Fuente: *Corpus Christi. Revista Eucarística Mensual*,  
año II, núm. 17, mayo 1926. Valencia.

#### 4. Pere (Pedro) Rabassa, paradigma de la música barroca hispánica

Fue uno de los maestros de capilla y teóricos de la música más interesantes del Barroco hispánico del s. XVIII. Nació en Barcelona 1683 y falleció en Sevilla 1767, vivió por tanto 84 años y fue muy longevo para su época lo que le permitió ser bastante prolífico en su obra.

Perteneció a un linaje de músicos amplio e interesante que se remontaría, al menos, hasta el siglo XVI y cuya existencia está documentada hasta la primera mitad del siglo XIX. Entre los once músicos apellidados Rabassa localizados se encuentran organeros, organistas, maestros de capilla y cantores que trabajaron en un amplio marco geográfico, que incluyó desde localidades periféricas (Gerona, Zafra y Cádiz), hasta algunos de las instituciones musicales más importantes en la España de la época (catedrales de Barcelona, Valencia y Sevilla y Capilla Real de Madrid) (Isusi, 2004).

Se formó musicalmente en la catedral de su ciudad natal donde consiguió destacar con sus obras en el ámbito de la música religiosa y también componiendo obras profanas para la corte del archiduque Carlos que se había instalado allí durante la Guerra de Sucesión con Felipe V. La participación activa de Pere Rabassa en la vida musical cortesana de Barcelona a comienzos del siglo XVIII supuso su primer contacto con una corte real. Posteriormente este músico compuso obras que se interpretaron ante la familia real del vencedor tras la guerra de Sucesión, Felipe V, en su paso por Valencia en 1719 y durante su estancia en Sevilla desde 1729 hasta 1733. Pere Rabassa se ordenó sacerdote y ocupó los magisterios de capillas en las catedrales de Vic (1713), Valencia (1714–1724) y Sevilla (1724–1757). Es decir, se encargaba de la composición de música, de dirigir a los músicos de la capilla catedralicia y de la formación musical de sus miembros.

El nombramiento de P. Rabassa en Vic se hizo sin necesidad de concurso–oposición debido a los excelentes informes recopilados por el Cabildo. En estos informes se comentó que él era la persona más capacitada para el puesto debido a su gran habilidad en la composición, abalada por el hecho de que había sido el ayudante de Francisco Valls en la catedral de Barcelona y había compuesto mucha música para las funciones catedralicias allí.

En la catedral de Valencia obtuvo el puesto por oposición el 24 de mayo de 1714. Al mes siguiente de su llegada a Valencia, P. Rabassa pidió al Cabildo que se cubrieran las plazas vacantes de varios instrumentistas, entre ellos un violinista y elaboró un nuevo reglamento para el buen funcionamiento de la



capilla de música. Las primeras obras que P. Rabassa compuso como maestro de la catedral valenciana fueron unos villancicos que se interpretaron en la festividad de la Asunción de la Virgen en los que incorporó recitados y arias a las secciones de estribillo y coplas y que han sido editadas (Isusi, 2006a y 2012). De esta forma aunó la tradición hispánica del villancico con las secciones originarias de Italia y de moda en la música europea del Barroco.

P. Rabassa ocupó el puesto de mayor relevancia musical en Valencia y destacó entre todos los músicos que trabajaron por la geografía valenciana en el primer cuarto del siglo XVIII. Este hecho es cuantificable al observar la dispersión geográfica que alcanzaron sus obras musicales y también tras el estudio los textos manuscritos de varios poetas valencianos de la época (Isusi, 2006b).

El 9 de junio de 1724 P. Rabassa pasó a ocupar el magisterio en la Catedral de Sevilla sin necesidad de concurso oposición, gracias a los excelentes informes de dos sochantres encargados de valorar a los candidatos donde se afirmaba que era pública la fama de P. Rabassa y que era uno de los primeros maestros que había en España.

Al frente de la catedral hispalense, una de las más importantes de la península Ibérica y referente litúrgico para las catedrales hispanoamericanas, permaneció P. Rabassa durante casi cuarenta años. Estuvo más de treinta años como maestro de capilla en activo y diez como maestro jubilado hasta que falleció el 12 de diciembre de 1767 y fue enterrado dentro de la catedral de Sevilla como “racionero ejemplar”.

El estilo musical de Pere Rabassa puede enmarcarse dentro del Barroco tardío, aunque en algunas de sus obras no litúrgicas (a partir de 1730) se aprecia un cambio de gusto estético que se aproxima al estilo galante o pre-clásico.

En la producción musical de Pere Rabassa es posible establecer dos etapas: 1ª) inicios de su carrera musical en Barcelona y magisterio en las catedrales de Vic y Valencia, es decir, hasta 1724 y 2ª) magisterio en la catedral de Sevilla desde 1724 hasta 1767.

La música de su primera época se caracteriza por la ambigüedad tonal y la reminiscencia modal y mensural en la paleografía musical; la incorporación de formas de importación italiana y de un estilo melismático propio del *bel canto* en sus obras no litúrgicas; la presencia de indicaciones de *tempo* en italiano y castellano; y por la utilización de una plantilla vocal amplia de 12 voces en tres coros, que gozaba de gran tradición en la catedral valenciana

desde comienzos del Barroco. Durante su segunda etapa, la plantilla vocal se reduce a 8 voces en dos coros y a partir de la década de 1740 se aprecia una evolución hacia la denominada falsa policoralidad, con la duplicación de coros que actúan de refuerzo armónico; siguen apareciendo vestigios de la notación mensural y ambigüedades modales–tonales, especialmente en las obra latinas, aunque a medida que avanza el siglo XVIII el uso del sistema tonal va siendo más claro; la escritura instrumental se va independizando de la vocal; y las formas genuinamente hispánicas (estribillo y coplas) conviven con las formas de moda en la música italiana y europea (recitado y aria) y también con otras de importación francesa (minué).

El catálogo general elaborado de la obra de Pere Rabassa recoge 312 localizadas hasta el momento. Todas son vocales con acompañamiento instrumental, a excepción de una sonata para instrumento de teclado. Más de la mitad de las obras vocales llevan el texto en latín y el resto en castellano. La plantilla vocal más frecuente es a 12 voces divididas en tres coros, el primero de ellos más agudo. En las obras latinas a la plantilla de 12 voces le sigue en frecuencia la de 8 voces divididas en dos coros y en las obras en castellano la de 4 voces. El primer coro de tímbrica aguda predomina en las obras latinas, cosa que no ocurre en las obras en castellano. Estas últimas, preferentemente las cantadas, presentan plantillas de 3, 2 y 1 voz (Isusi, 2012).

La difusión y dispersión de las obras musicales de Rabassa fue muy amplia y sus obras fueron copiadas e interpretadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Cabe resaltar que hoy día las catedrales en las que Rabassa trabajó, Valencia y Sevilla, conservan menos de la mitad de las obras localizadas (132) y que el resto de su producción y casi un centenar de copias se halla en una treintena de instituciones de España, Portugal y América.

Paralelamente a su labor como compositor, Pere Rabassa recopiló su saber musical en un tratado teórico, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compossicion de la música*. Esta obra de teoría musical estaba ya comenzada en 1720 y puede ser considerada como uno de los principales tratados musicales con intención pedagógica del Barroco hispánico. El manuscrito de esta obra se conserva hoy día en el archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia y de ella se han localizado tres resúmenes parciales, uno en el propio Real Colegio de Valencia, que es semejante a la conservada en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona y otro en la catedral de Astorga (León).



Fig. 2. Rabassa, P. (s. XVIII). Salmo *Domine probasti me*. Parte de Tiple 1 de coro 1.  
Fuente: Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi<sup>2</sup>.

## 5. Consideraciones finales

Las investigaciones sobre el patrimonio musical valenciano se iniciaron de forma paralela a la recuperación del patrimonio autóctono en otros lugares de España y con algo de retraso en relación a otros lugares europeos, algo habitual en el mundo de la investigación académica en general. Cabe destacar que la Comunidad Valenciana es la única que cuenta con un diccionario de música y músicos, publicado apenas hace diez años, que supone la única actualización que se ha realizado hasta el momento de la obra de referencia del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999–2001). Sin embargo, consideramos que la investigación en patrimonio musical valenciano se ha incrementado en las últimas décadas y que sería necesaria una nueva visión general acorde a nuestros tiempos. Somos de la opinión que esta debería cumplir la función de transferencia del conocimiento a la sociedad y no quedar solo dentro del ámbito científico para especialistas.

Con este trabajo hemos pretendido hacer una pequeña aportación en este sentido y llamar la atención de otros investigadores y docentes universitarios hacia esta última misión que debemos cumplir desde el ámbito universitario, es decir, la de comunicar la investigación a la sociedad, algo con lo que consideramos culmina todo proceso de investigación.

El colectivo de músicos valencianos, y en especial Vicente Ripollés,

<sup>2</sup>Agradezco al Real Colegio el permiso para la publicación de esta imagen.

contribuyeron de forma significativa a la difusión de la ideología de la reforma musical iniciada con el movimiento Cecilianista centroeuropeo que se extendió rápidamente a todo el mundo católico y que reglamentó el papa Pío X en la encíclica *Motu proprio* de 1903. Cabe destacar ciertos rasgos locales particulares, como la recuperación de la música de maestros que trabajaron en la catedral de Valencia durante el Barroco en vez de los del Renacimiento que se recuperaron en otros lugares, probablemente porque los archivos valencianos conservaban poca música renacentista. Así comenzó a recuperarse la música de Juan Bautista Comes (s. XVII) y posteriormente de otros como Pere Rabassa, José Pradas o Pascual Fuentes (s. XVIII). Obras de estos músicos se transcribieron entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras del s. XX y se incluyeron en los repertorios de las capillas religiosas contribuyendo a la creación de una identidad musical colectiva valenciana. En este sentido, Vicente Ripollés resultó un pionero en la investigación y recuperación del patrimonio musical valenciano, labor que continuó José Climent.

Poco importó que P. Rabassa no fuera valenciano de nacimiento como el resto de músicos mencionados, su obra pronto fue considerada innovadora dentro del panorama musical valenciano de la época, aunque en realidad lo que hizo fue consolidar en Valencia el uso de los recitados y arias en sus obras vocales, algo que comenzaba a ser habitual en la música europea y española a comienzos del s. XVIII.

Después de haber dedicado casi dos décadas al estudio y recuperación de la figura y obra de P. Rabassa, podemos considerar, debido a su trayectoria vital y profesional, a la cantidad y calidad de su obra –tanto musical como teórica– y a la enorme fama y difusión que tuvo en España y Latinoamérica, que este músico resulta paradigmático o ejemplar en la música hispana del s. XVIII.

## Referencias bibliográficas

- Aviñoa, X. (1999–2007). *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona: Ed. 62. (13 vols.)
- Bádenes, G. (Dir.) (1992). *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa Valenciana.
- Blasco, F. J. (1896). *La música en Valencia: apuntes históricos*. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.
- Bombi, A. (2006). Ripollés Pérez, Vicente. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música valenciana* (v. 2, pp. 344–346). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Bombi, A. (2015). En nombre del arte y de la Iglesia: Vicente Ripollés y la reforma ceciliana. En A. Bombi (Ed.), *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870–1930)* (pp. 169–201). Valencia: Universitat de València.
- Carreras, J. J. (2001). Hijos de Pedrell: La Historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780–1980). *Il Saggiatore Musicale*, VIII, 1, 121–169.
- Casares, E. (Dir.) (1999–2001). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: SGAE.
- Casares, E. (Dir.) (2006). *Diccionario de la música valenciana*. 2 vols. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Castro, E., Fernández de Lucio, I., Criado, F. (2008). La transferencia del conocimiento desde las Humanidades: posibilidades y características. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 732, 619–636.
- Climent, J. (1989). *Historia de la música valenciana*. Valencia: Rivera Mota.
- Galbis, V. (2006). Blasco, Francisco Javier. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música valenciana* (v. 1, pp. 134–135). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Guzmán, J. B. (1888). *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bautista Comes, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por D. Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valencia*. 2 vols. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo–mudos y de Ciegos.

- Isusi-Fagoaga, R. (2004). Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI–XIX). *Revista Catalana de Musicologia*, II, 79–94.
- Isusi-Fagoaga, R. (2006a). *Pere Rabassa (1683–1767): Música barroca per a la Catedral de València (1714–1724)*. Valencia: Institut Valencia de la Música y Editorial Tritó.
- Isusi-Fagoaga, R. (2006b). Rabassa, Pere. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música valenciana* (v. 2, pp. 323–327). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Isusi Fagoaga, R. (2012). *Sevilla y la música de Pedro Rabassa. Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía.
- Isusi-Fagoaga, R. (2015). Música y diálogo cultural en la Valencia de la *Renaixença* entre los siglos XIX y XX. *Revista Quadrivium*, 6, 1–19.
- López Calo, J. (1991–92). Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa. *Recerca Musicològica*, XI–XII, 157–209.
- Molas–Gallart, J.; Salter, A.; Patel, P.; Scott, A. y Duran, X. (2002). *Measuring Third Stream Activities. Final Report to the Russell Group of Universities. Science and Technology Policy Research (SPRU)*. Birmingham: University of Sussex.
- Palomares, D., García-Aracil, A. y Castro, E. (2012). Misiones actuales de las universidades públicas: una perspectiva sociológica. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 188, 753 enero–febrero, 171–192.
- Peláez, J. E. (2006). Ruiz de Lihory y Pardines, José M<sup>a</sup>. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música valenciana* (v. 2, p. 380). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Ruiz de Lihory, J. (1987). *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Librerías París Valencia. (1<sup>a</sup> ed. 1903, Valencia: Tip. Domenech).
- Ripollés, V. (1935). *El villancico y la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya.

Este libro se terminó de maquetar durante el confinamiento a nivel mundial a raíz de la situación producida por el COVID-19.

Dedicado a todos los que han sufrido sus consecuencias,  
especialmente a los músicos.  
Un recuerdo para las víctimas.