

MÚSICA Y ESTEREOTIPO NACIONAL: UN ANÁLISIS DEL CASO ESPAÑOL A PARTIR DE LA OBRA DE JOSÉ VARELA ORTEGA

JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO
Universidad de Murcia

VICENTE GALBIS LÓPEZ
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

La imagen de España en el resto de Europa durante los siglos XVIII y XIX se identifica con una serie de expectativas generadas a partir de patrones socioculturales que no siempre responden al contacto directo. Es común, con frecuencia, que las obras artísticas sean depositarias de una construcción de la identidad que se retroalimenta con su uso y que, por lo general, fomenten unos parámetros mentales que pueden llegar a originarse, incluso, en intereses creados. Dentro de este conjunto de productos artísticos, los musicales son especialmente indicados por su falta de concreción significativa, la cual da pie a interpretaciones que complementan su alcance y lo modelan con gran efectividad.

La importancia de este proceso en el discurso histórico es enorme, ya que el entendimiento de los hechos construye un relato que no solo imprime realidad factual, sino que, además, condiciona los contactos y modos de relación. Es por todo ello que nos resulta altamente interesante realizar un análisis desde el plano musicológico de la obra literaria de José Varela Ortega *España. Un relato de grandeza y odio. Entre la realidad de la imagen y la de los hechos* (Espasa, 2019), en tanto en cuanto el voluminoso ejemplar toma en consideración para los planteamientos históricos acerca de la nación española muchos elementos musicales –generalmente situaciones o composiciones– que hacen que esa “imagen de los hechos” pueda ser entendida desde un punto de vista

diferente al que tradicionalmente se pretende. En este sentido, el libro de Varela constituye la culminación de una trayectoria investigadora acerca del estudio de los estereotipos. La aportación principal del libro citado aparece resumida en un fragmento de la crítica de Adolfo Carrasco: “Varela trata de explicar cómo se ha construido la imagen de España y los españoles a lo largo de la historia... [de forma que] constata cómo los relatos estereotípicos se imponen a la verdad de los hechos” (Carrasco, 2019, p. 24). También cabe recordar que la crítica del libro fue excelente. De hecho, fue elegido el mejor ensayo en español del año 2019 por los críticos de *El Cultural* (Anónimo, 2019, p. 16) y quedó en tercer lugar en la selección de los mejores libros en español del citado año por los críticos del *ABC Cultural* (Anónimo, 2019, p. 6)

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO PRINCIPAL

- Realizar un análisis de las aportaciones musicales aparecidas en el volumen en cuestión para, desde la especialidad de la ciencia musicológica y sin dejar de lado áreas lindantes para la interpretación de las obras artísticas, extraer elementos que definan esta generación estereotipada de la España de los siglos XVIII y XIX (centurias en las cuales lo musical adquiere mayor enjundia en la obra de Varela Ortega).

2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Aproximarse a autores señeros en la historia de la música occidental y al modo en que hicieron de España un campo abonado para aplicar sus preconcepciones y acuñar, de este modo, capas de realidad a un contexto espacial, por lo general, desconocido por ellos.
- Hallar claves interpretativas para explicar el carácter contradictorio de muchas de las semblanzas que se pueden encontrar sobre lo español a partir de la bibliografía generada en el resto de Europa, de forma que, apelando a lo artístico en general y lo musical en particular, podamos entender con mayor acierto

las razones que llevaron al afianzamiento de la España exótica, pasional o temperamental desde el siglo XVIII en adelante.

3. METODOLOGÍA

El análisis bibliográfico y la generación del artículo han constado de tres partes. Por un lado, se han extraído todas las referencias musicales en la obra de Varela Ortega y se han sistematizado, de forma que se hayan podido categorizar las diversas alusiones a composiciones concretas. Desde ese reconocimiento, se ha llevado a cabo un trabajo de corte musicológico y relacional, para cotejar las afirmaciones expresadas por el autor con otras venidas de la ciencia musicológica, para apoyar o refutar sus tesis. Finalmente, se ha organizado el material en secciones conducentes a interpretar y aprehender la gran cantidad de información acometida, quedando, por tanto, configurados los apartados que serán expuestos en la discusión.

4. DISCUSIÓN

4.1. LA ESTANDARIZACIÓN DE LA PERSONALIDAD ESPAÑOLA

Las finalidades de las aportaciones musicales de Varela Ortega pueden agruparse en diferentes ámbitos, los cuales definirían la labor de implementación histórica de un carácter español asociado a su música y sus gentes. La labor de lectura y descifrado de los elementos musicales abordados nos conducen a las categorías que se muestran en los siguientes subapartados. Estas contingencias delimitan no tanto las intenciones sino los resultados de la composición musical desde el extranjero, teniendo en el foco el contexto español. Por tanto, se entiende cómo la aplicación musical foránea sirve a las causas de plasmar los rasgos básicos de la sociedad española (especialmente la mujer), acotar los elementos autóctonos españoles a un imaginado folklore andaluz y mostrar la evolución de la música occidental en relación con las melodías populares españolas. En todo caso, dado que Varela otorga mayor importancia a la primera de las dimensiones (así se muestra por la abundancia

de sus citas), nos extenderemos más en este primer apartado dedicado a las particularidades asociadas a la mujer española.

4.1.1. Como identificación del sustrato nacional y el estereotipo sobre la mujer

Beethoven y Bizet son, sin duda, los compositores más referenciados en la obra que es objeto de estudio. La aparición de la música de Georges Bizet en *España. Un relato...* es tan significativa como la de Beethoven, lo cual no deja de ser llamativo si tenemos en cuenta el peso de la producción artística de uno y otro. Sin embargo, la particularidad de las aportaciones del músico francés se basa en la reiteración de *Carmen*, como prototipo de españolidad en diferentes ámbitos. Antes de analizar la gran importancia de los estereotipos ligados a la ópera de Bizet, conviene caracterizar la relevancia y complejidad de *Carmen* en el contexto musical del siglo XIX. Como indica Frisch (2018, p. 197): “tal vez no haya ninguna ópera de finales de siglo XX que mejor refleje el atractivo popular, la mezcla estratégica de estilos y el compromiso con cuestiones de identidad social y étnica”. Esta complejidad, en principio, no resultaba previsible, puesto que su estreno en la *Opéra-Comique* se planteaba con una característica convencional de la época: una protagonista femenina fuerte e independiente (Frisch, 2018, p. 198), lo cual no hacía esperar la repercusión posterior.

Bizet forma parte del elenco de artistas que, desde Francia, ilustrarían la expresión vital “auténtica” de los españoles (Varela Ortega, 2019, p. 838), con sus errores y carencias:

Bizet, quizá, siguiendo la estela del *Volkgeist* de Herder, trata de captar la emoción de los supuestos sentimientos (musicales) más profundos y auténticos del “pueblo español”. Aunque a veces confunda lo popular anónimo con la creación culta: por ejemplo, cuando el compositor francés incluye en su obra la habanera “El arreglito”, considerándola un acorde eminentemente popular, lo que, en realidad, era una composición de Sebastián de Iradier Salaverri, nacido en Álava y trasformada en francés en la famosísima aria *El amor es un pájaro rebelde* (Varela Ortega, 2019, p. 839).

Carl Dahlhaus, especializado en música decimonónica, explicaba, acerca del concepto de autenticidad en este ámbito lo siguiente:

El objeto de análisis debería ser menos el contexto original del que procede, que el artificial en el que se integra, un análisis que opera historiográficamente, es decir, que persiga el significado estético y ateniende a la historia de la composición de dicho fenómeno en el siglo XIX, en lugar de perderse en una etnografía aplicada que no es capaz de otra cosa que de constatar diversos grados de falsificación de los constructos o estilos citados (Dahlhaus, 2014, p. 291).

Sobre el uso por parte de Bizet de la habanera *El arreglito* como algo popular que otorgaba una sonoridad “española” (teniendo en cuenta que era una pieza original de Iradier), el análisis del estereotipo puede ir más allá de lo que indica Varela Ortega. En realidad, no estamos sólo ante una oposición entre lo popular y lo culto, Celsa Alonso explica con detalle el proceso de transculturación en el que un aire de danza procedente de Cuba es asimilado en España (sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX) gracias a su presencia en las canciones de concierto y, sobre todo, en la zarzuela. Con ello, lo que en origen era exótico se convierte en castizo y lleva a “españolizar” de tal forma la Habanera que en manos de Bizet (y de otros compositores, mayoritariamente franceses) se convierte en parte de un estereotipo musical (Alonso González, 2010, pp. 98-99). Por consiguiente, cobra especial relevancia que el origen de esta ilustración de la alteridad venga del país vecino, ya que no se trata de un elemento casual, sino que ahonda en las representaciones mentales que los hechos históricos de los siglos XVIII y XIX proyectaron sobre la población española, sus características y peculiaridades.

Como señalamos, en torno al siglo romántico, la creación de una imagen exótica de España por parte de Francia ha sido ampliamente estudiada. En el caso de la música, su aportación a esta imagen fue de amplio espectro, en cuanto a la amplitud cronológica y a su desarrollo. En lo referente a la cronología, en el siglo XVIII el baile español estaba teniendo un gran éxito en París, complementado, ya en el XIX, con la música de compositores e intérpretes de gran aceptación en la capital francesa, un hecho que recoge el propio Valera Ortega. Sin embargo, este no refleja otros aspectos fundamentales en la proyección de una sonoridad española (cabría decir, andaluza) originada en Francia. En esta dirección, la propia Celsa Alonso aporta la relevante presencia de temas españoles en la ópera francesa o, en sentido contrario, la

importante influencia de la ópera cómica del país vecino en la zarzuela, el producto lírico español más significativo del siglo XIX. A ello añade que la creación del flamenco como producto cultural comercial e híbrido se produce precisamente en París. En este contexto introduce el impacto causado por *Carmen* de Bizet y su surgimiento como culminación de un proceso cultural en el que se fue consolidando, especialmente a partir de 1878, la imagen de una España musical, esenciada en Andalucía o, al menos, la Andalucía “inventada” desde el exterior (Alonso González, 2010, pp. 84-88).

El embrujo que de la idea de la mujer española irradiaba era un potente reclamo para compositores, tanto en lo musical, como veremos para el caso de Bizet, como en lo personal, en el caso de Liszt (Varela Ortega, 2019, p. 755). Es en este aspecto donde emerge con fuerza el personaje de Carmen como fuente de patrones idealizados.

De esta forma, no es novedoso que, tras el dibujo de lo español a través de estos contextos, se llegase a la estandarización de los elementos idealizados y su irradiación a lo largo y ancho del mundo. “Una batalla perdida”, como lo define el propio Varela Ortega (2019, p. 764) al referirse una vez más a *Carmen*, no deja de ser un reflejo de un procedimiento cuya eficacia ha sido probada durante siglos. Esta composición plantea cómo el cuño de Bizet se estampa sin fisuras en el imaginario colectivo mundial sobre lo español:

Así pues, la Carmen de la leyenda, exótica y semioriental, gitana y cigarrera, arrebatadora e indómita, libre e infernal, se impuso implacable. Y, con ella, arrastró una imagen salvaje y excéntrica de España; sobre todo, de una España casi huérfana (en la versión de Bizet) del contrapunto del cristiano viejo (Varela Ortega, 2019, pp. 765-766).

Por su parte, Leon Plantinga incide en la caracterización psicológica de la Carmen que presenta Bizet y la contrapone con otras heroínas de la ópera francesa de la época como *Manon* de Massenet. De hecho, la arrolladora y atractiva personalidad de la cigarrera ya impactó ampliamente en los espectadores de la época, como resume el propio Plantinga en una frase breve pero muy significativa: “...cautivaba al público de la época al mismo tiempo que lo anonadaba” (Plantinga, 1984, p. 362). El musicólogo americano señala los rasgos musicales “españoles” que

contribuyen a transmitir esa personalidad, pero, a la vez, indica que la ópera de Bizet constituye un ejemplo muy evidente de la influencia italiana, lo que contribuye a matizar esa afirmación de *Carmen* como prototipo de música española creada por un compositor extranjero. A ello, añade la aparente contradicción entre la búsqueda del exotismo basado en la música española y, a la vez, la constatación de un argumento basado en el realismo y que, de alguna manera, prefigura un movimiento musical tan potente a posteriori como el verismo italiano (Plantinga, 1984, pp. 363-374).

Profundizando en la psicología de la Carmen de Bizet y dejando atrás su condición de estereotipo español, José Luis Téllez señala un rasgo que la define mucho más que los aspectos de carácter ligados a su cliché y que Varela señalaba en la cita anterior: Carmen es una mujer libre en cuanto a su elección amorosa y esa libertad es asumida con todas las consecuencias que comporta (Téllez, 2002, p. 97). Esa potestad para escoger a sus amantes (la libertad económica le permite no depender de nadie) le lleva incluso a cambiar de vida y, finalmente, a la muerte violenta (Téllez, 2002, p. 97). Dicha madurez otorga al personaje una “modernidad” que ha llevado a ser reivindicada como objeto de estudio por parte de la musicología feminista (Frisch, 2018, p. 201). Este último enfoque no implica descartar su papel como estereotipo “exótico” (tal y como la refleja Varela Ortega) sino que, más bien, enriquece aún más su análisis.

A lo anterior se puede añadir otra mirada reciente que proporciona San Martín Arbide (2020): la existencia de dos focos geográficos marcados tanto en la novela de Merimée como en la ópera de Bizet. Así, *Carmen* como producto literario-musical no sólo refleja o proyecta el sur de España, también el norte, del que procede el navarro Don José. Es decir, dos entornos geográfico-culturales totalmente opuestos. De hecho, en el sur de España la recepción de *Carmen* estuvo jalonada de críticas al libreto debidas, precisamente, a una visión de Andalucía excesivamente tópica. Ello coincidía con una reivindicación de la cultura propia andaluza por parte de escritores y críticos de esa región. Resulta muy reveladora la referencia que San Martín realiza a la zarzuela paródica *Carmela*, creada a raíz del éxito de la ópera, en la que esa oposición

psicológica marcada por el distinto origen geográfica se reconvierte: la protagonista femenina es de Madrid y el masculino procede de Galicia (San Martín, 2020, 323-324). Mientras que en el extranjero *Carmen* simboliza el sur, es decir, Andalucía o, lo que es lo mismo, España; en el norte, el mensaje de la ópera se percibió de forma diferente. Allí, fue uno de los primeros lugares en los que se destacó que, en realidad, la famosa “Habanera” procedía de Latinoamérica y, sobre todo, que Merimée quiso mostrar en su novela dos culturas opuestas, pero de origen ancestral: la gitana de Andalucía y la vasca.

A su vez, *Carmen* tuvo una recepción totalmente diferente en un País Vasco en pleno contexto reivindicativo de su cultura nacional, literaria y también musical. A diferencia de Andalucía, ello se tradujo en una serie de zarzuelas y, sobre todo, óperas de temática vasca. A esta dualidad geográfica, San Martín añade otra fundamental: por un lado, la novela, en la que Merimée utiliza a Don José como una especie de reflejo suyo; es decir, un personaje que viene del norte y descubre Andalucía. Por otro, el libreto de la ópera, que se decanta claramente por el pintoresquismo andaluz y que provocará, entre otros muchos elementos, la identificación de Andalucía con España. Como concluye San Martín, la idea monolítica de una España identificada con el estereotipo andaluz no se correspondía con la realidad de un país con unas realidades regionales cada vez más propias y pujantes (San Martín, 2020, 331-332).

Qué duda cabe que la proyección del estereotipo (Mackie, 1973) favorece que se atribuyan una serie de características estampadas con gran efectividad a la piel de la mujer española, al margen de procedencia geográfica dentro del país, carácter u otros condicionantes. La “arrebataadora e indómita” no deja de ser un modelo de plasmación social. Ahora bien, el elemento religioso y espiritual, vinculado a las tradiciones españolas, siempre está latente. En este sentido, en torno a lo español, el tratamiento de este estereotipo racial es paralelo al misticismo, como se derivó de planteamientos antropológicos como los de Pitt-Rivers (1971), quien se encargó de testimoniar cómo la imagen construida puede virar hacia el extremo del honor y la vergüenza, lo que en el discurso de Varela Ortega podría identificarse con el guerrillero bandolero

y la apasionada gitana (Varela Ortega, 2019, p. 750). En suma, si se pretende la búsqueda de condicionantes autóctonos con el suficiente ahínco, se pueden hallar e incluso relacionar estos últimos con elementos musicales precedentes, de forma que el exotismo y la sensualidad convivan con la mística y el recato.

Por otro lado, el apartado abierto por Varela Ortega titulado “Mujeres heroicas: Leonora frente a Carmen, Beethoven frente a Bizet”, no acaba siendo una contraposición estilística musical, sino, más bien, una constatación de diversos caracteres que bien podrían ser achacados a mujeres de cualquier nacionalidad:

Carmen no solo representa la perdición del hombre como *femme fatal*, en su psicología felina, indómita e independiente; implica, además, la *femina fortis*: una amenaza, un reto a la estabilidad masculina. [...] El contrapunto a este estereotipo del español indomable, ejemplificado en una mujer depredadora sexual, trágica, amenazante y violenta, se encontraba desde hacía tiempo formulado en una ópera no menos célebre e igualmente ambientada en Sevilla, *Fidelio* (1805), de Ludwig van Beethoven. En ella, una mujer tan decidida como Carmen, Leonora, audaz e inteligente está determinada a realizar una acción peligrosa, muy alejada también de los cánones de la muchacha débil, sometida y pasiva, hasta el punto de disfrazarse de hombre y actuar como un revolucionario bajo el pseudónimo de “Fidelio”. La diferencia residía en que Leonora no es una gitana, sexualmente promiscua o caprichosa, sino que se encarna en una española de inquebrantable lealtad a su esposo, Florestán, al que rescata del presidio para iniciar juntos una sublevación contra la tiranía (Varela Ortega, 2019: 748).

El autor refleja el manido contraste de ambos personajes de manera acertada, si bien omite el hecho de que este tipo de estandarizaciones no son alumbradas, en el plano musical, en el Romanticismo, sino que sus orígenes, al menos, podemos buscarlos en las centurias precedentes. Quizá Varela Ortega podría haber establecido una comparación entre dos semblanzas femeninas estereotipadas sin necesidad de recurrir a *Fidelio*: dentro de *Carmen* se puede encontrar la contraposición entre la protagonista femenina y el de Micaela. Además de la caracterización reflejada en el libreto (la mujer libre frente a la que representa los valores familiares y tradicionales), el tratamiento musical de Micaela es el prototípico de la ópera cómica de Francia (Plantinga, 1985, p. 362) con un gran monólogo en el Acto III que presenta una elaboración melódica

en el viejo estilo, frente a la novedad que supone la línea de canto de Carmen (Téllez, 2002, p. 98). A ello se añade la voz que Bizet exige a la intérprete de la cigarrera: una mezzosoprano con un registro amplio de graves y agudos, en suma, una voz nueva para un personaje que aporta nuevos matices (Téllez, 2002, p. 102).

En cuanto a *Fidelio*, el estereotipo musical español se reduce a la mínima expresión; es decir, el lugar de la acción es Sevilla, al igual que *Carmen*. Por lo demás, la base utilizada por Beethoven es la ópera-rescate, de origen francés, a la que dota de una expresión personal tamizada por la influencia del *singspiel* alemán (Plantinga, 1992, p. 58). De hecho, una de las grandes aportaciones de *Fidelio* es mostrar la permanencia de la tradición combinada con la innovación propia del compositor. Utilizando las significativas palabras de Leibowitz (1990, p. 89): “Así, en el umbral mismo del siglo XIX, *Fidelio* aparece, por una parte, como representante del siglo XVIII, y por otra, como la primera expresión, bastante precisa, de lo que sería el arte de Weber, Verdi y Wagner”.

Esta dualidad en la plasmación de la personalidad de la mujer española se puede hallar igualmente en algunas de las más representadas óperas mozartianas con argumento en España, especialmente *Don Giovanni*. En esta ópera, el rango de caracteres femeninos es amplio, y en el abanico de situaciones en que se desenvuelven se hallan evidencias a partes iguales de honor y ligereza, sin reparar en que ambos extremos son propios de la condición humana, no de una nacionalidad. Se destaca, por tanto, que Leonora y Carmen son extremos complementarios y anteriores a Beethoven o Bizet, cuando los marcos de representación de la alteridad eran Oriente y la lejana (aunque no geográficamente) España.

4.1.2. Como ubicación del sustrato nacional en torno a Andalucía

La ciudad de Sevilla se implantó en el imaginario colectivo como capital y núcleo de la salvaguarda del sustrato español construido, consumado pues a partir de obras como la de Bizet (Varela Ortega, 2019, p. 820). Todo ello se vio favorecido por las modas que extrapolaban las características de este lugar concreto al resto de España:

Como baremo del cambio de gustos musicales merece la pena contrastar las opiniones de Boccherini, apenas unas décadas atrás contra la “barbarie” musical indígena (no obstante, el predominio absoluto de la ópera italiana en España), frente a la crítica de Glinka, en cambio, contra la preponderancia del *belcantismo* en los auditorios [...]. Según el compositor ruso, la moda extranjera estaba bloqueando la aparición de una escuela auténticamente española. Dentro de esta moda española, el “andalucismo musical” es precisamente el que tiene más impacto en el mundo musical europeo, hasta el punto de que la tendencia orientalista acaba identificándose con Andalucía (Varela Ortega, 2019, p. 839).

Además, la aceptación del todo por la parte viene de la asimilación de unos patrones musicales desarrollados por músicos españoles (Varela Ortega, 2019, p. 839) que fueron generalizados por otros compositores desde fuera de estas fronteras, de forma que la puesta en marcha del estereotipo estaba garantizada, a pesar de que se produjera una reacción interna por matizar estos elementos (Varela Ortega, 2019, p. 1024). Esas afirmaciones de Varela pueden ser complementadas con una frase de gran interés que aporta Alonso González: “Puede admitirse que esa Andalucía/España de laboratorio no sólo era una construcción destinada a satisfacer a los extranjeros, también a nosotros mismos” (2010, p. 91). Alonso amplía este argumento señalando la participación de algunos músicos españoles en la creación del estereotipo musical nacional. Entre otras razones, varios de esos compositores (como Manuel García o Falla) residían en el extranjero y trataban de proyectar sus obras no sólo en el mercado español, sino internacional (Alonso González, 2010, p. 91).

En todo caso, es necesario poner de manifiesto que Sevilla como capital y Andalucía como entorno general no son un marco nuevo de implementación de clichés. Si bien es cierto que, como indica Varela Ortega (2019, p. 785), puede darse por válida la idea de que “toda España es Andalucía” en el periodo romántico, no es menos cierto que en otra aseveración del autor (Varela Ortega, 2019, p. 775), la que nos remite a la España oriental y exótica, podemos hallar las claves interpretativas de cómo este contexto fue, con anterioridad al momento histórico que él destaca, campo de estereotipos y vaguedades (tanto artísticas en general como musicales en particular).

En efecto, no es casual sino causal que las celebérrimas adaptaciones a la escena dramática musical de las obras del parisino Pierre–Augustin Caron Beaumarchais tuvieran como entorno de aplicación Sevilla y Andalucía, o que la retahíla de personajes belcantistas hallase acomodo en un indeterminado aire característico del sur de Europa. La búsqueda de un lugar de estampación de etiquetas tenía que poseer una serie de características como la lejanía (física como era el caso de Turquía u Oriente, escenarios muy en boga durante el siglo XVIII) o mental, como sucediera con la propia España, objetivada como una entelequia perfectamente engrasada para situaciones rocambolescas o exóticas, donde juegos revolucionarios como los apuntados, por ejemplo, en *Las bodas de Fígaro* (por seguir con Beaumarchais y la genial composición mozartiana de 1786), quedasen en ejercicios de funambulismo sobre un contexto irreal, el español, y por tanto inofensivo para una Europa a las puertas de la Revolución Francesa.

4.1.3. Como constatación del uso y evolución de los aires populares españoles

La utilización interesada del folklore musical para categorizar estigmas en torno a la nacionalidad es algo constante en la historia de la música. Varela Ortega se percata de cómo, en la producción musical beethoveniana, aquellos que poseían poder de mecenazgo eran capaces de menoscabar la intención musical del genio de Bonn en este aspecto concreto, labor bastante complicada por lo que se ha transmitido historiográficamente acerca del carácter intelectual del músico alemán: “[...] Y el duque, como ‘el general invicto’, acreedor nada menos de una sinfonía de Beethoven (*Wellington Sieg uder Die Schlacht bei Vitoria*, en donde el genial compositor alemán, significativamente, evita toda referencia musical popular española)” (Varela Ortega, 2019, p. 706).

La motivación dada a esta ausencia de *couleur locale* vendría otorgada por el carácter prerromántico de la composición beethoveniana, lo cual evitaría que la irrupción de las tendencias que revalorizarán el potencial de las fuentes orales para la música, algo más tardías (Varela Ortega, 2019, p. 842) y, en el caso español, significativamente posteriores. En realidad, lo que menos le interesaba a Beethoven era la referencia

musical al lugar donde se había desarrollado la batalla de Vitoria. Su intención era celebrar la derrota de Napoleón con una “pieza de batalla”, tipo de obra de moda en la época y que conectó con la euforia que dicha derrota provocó en Viena. De hecho, constituyó uno de los grandes éxitos de la carrera del compositor de *Fidelio*. Sin embargo, la aportación musical de un creador de la envergadura de Beethoven resulta mínima. Plantinga la resume con estas clarificadoras frases: “La *Sinfonía de Batalla* es (tal vez intencionadamente por parte de Beethoven) un absurdo musical: una especie de *pout-pourri* de música de batalla, canciones patrióticas e incluso una contrafacta casi fugada de la melodía de *God Save the King*” (1992, p. 66). Quizá el mayor mérito de esta “pequeñez” (en denominación de Plantinga) fue permitir que se retomaran con éxito las interpretaciones de la *Séptima Sinfonía* y la recuperación de *Fidelio*.

Sin embargo, esta inclinación al uso del folklore musical como vehículo de estandarización del otro es más que común. En este sentido, los trasvases de música popular a culta son una constante en la historia de la tradición occidental, pero pueden considerarse especialmente notorios en el caso español. Por tanto, independientemente de la identificación de su origen (Olarte Martínez, 2000), es evidente que esta práctica es constante y puede encontrarse reflejada en la historiografía musical europea.

Una de las aportaciones más interesantes del libro de Varela Ortega es el modo en que se sirve del contexto histórico para forjar, desde el plano musical, la utilización de algunas obras venidas desde el resto de Europa y, lo que resulta más importante, su evolución hacia unos modelos musicales que, en Europa, hacen cambiar el uso que se produce en las melodías de inspiración popular, especialmente en su tratamiento orquestal:

En el periodo de 1816 a 1818, Beethoven precisamente ya ha compuesto tres canciones sobre cadencias españolas: *La tirana se embarca* (tararilla española), *Una paloma blanca* (bolero) y *Como una mariposa* (bolero). Las composiciones del “pueblo” adquieren una envergadura sinfónica, convertida en un movimiento imparable, con Franz Liszt: *La romanésca* (1832), *El contrabandista* (1836), *Capricho sobre el tema de la jota aragonesa* (1845); Chopin: *Bolero* (1833); Berlioz: *Zaide*

(1845); Camille Saint-Saens: *Capricho andaluz* (1875); Emmanuel Chabrier: *España* (1833); Nicolai Rimski-Korsakov: *Capricho español* (1887), ya en una corriente que abandona el Romanticismo y se adentra en la música orquestal de comienzos del siglo XX (Varela Ortega, 2019, pp. 842-843).

De entre los compositores citados por Varela Ortega, Franz Liszt merece una atención especial. Tal y como ha investigado Antonio Simón (2011), la creación de varias obras relacionadas con España no se limita al uso del folklore. El compositor húngaro basa algunas obras en piezas preexistentes de compositores de la época como Francisco Salas o Félix Máximo López. Asimismo, algunas de sus variaciones sobre temas folklóricos surgieron de la praxis interpretativa. En efecto, en la extensa gira llevada a cabo en España entre 1844 y 1845, Liszt ofrecía improvisaciones sobre temas que pedía el público. Muchos de ellos eran melodías de origen popular que los propios espectadores aportaban o que el propio autor conoció durante su gira, como los fandangos o la Jota Aragonesa. Todos estos rasgos pueden ser observados en piezas como *Romancero Espagnol*, *Feuille Morte* o la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen*. Ello transmite el gran nivel de implicación de un compositor en la cultura musical de un país a la hora de crear sus propias piezas musicales.

4.2. LA ESPAÑA MUSICADA E IMAGINADA

Tras lo expuesto, no se puede aseverar que el constructo “España”, como compendio de ideas preconcebidas y no siempre analizadas, haya sido un marco estéril para la música. Todo lo contrario, son muchas las aportaciones en todo tiempo y lugar que han hecho engrosar las asunciones que han alimentado este marco conceptual. Sin embargo, es precisamente esta circunstancia la que se remarca: no existe siempre un interés real del músico por acercarse de manera fehaciente a la realidad (no solo musical, sino también social) del país que está siendo plasmado. Así, por ejemplo, el propio Varela Ortega (2019, p. 813), en este plano musical, recuerda el desinterés de Chopin hacia la sociedad circundante en su retiro en las Islas Baleares, de forma que el estereotipo musical sirve como modo de distanciamiento y, sobre todo, de plasmación a través de la composición. Ahora bien, no se debe al azar la

elección de España para la representación de una serie de patrones musicales que se reiterarán hasta la saciedad. En torno a la idealización de España surgen una serie de caracteres delineados a partir de preconcepciones, debido a que se trata de un territorio abonado a este tipo de representaciones, fundamentalmente por dos circunstancias: por un lado, la meramente musical, es decir, la legitimación que se tiene para categorizar a España desde el resto de Europa, especialmente desde su supuesta inferioridad del plano musical, mientras que, por otro lado, los elementos extramusicales, apoyados por investigaciones que objetivaron “lo español” como un campo de estudio de características peculiares (Montoya Rubio, 2006, p. 50).

Con todo, en los siglos XVIII y XIX el repertorio musical localizado en este constructo existe, y se entrecruza con aspectos estilísticos y luchas de poder. Recordemos, por ejemplo, cómo Varela Ortega (2019, p. 838) relataba la aparición de tendencias opuestas como las de Glinka o Boccherini (contra y pro-italianista) en la música española como elemento de propagación o freno de los caracteres hispanos desde el contenido musical. De acuerdo con esto último, es común que de la producción de Boccherini se exalten los ritmos hispanos o los instrumentos autóctonos cuando, en realidad, su obra fue más profunda y sus predilecciones musicales más complejas. Se destaca, por tanto, ese intento de presa de contención del músico de Lucca frente a la tendencia a lo popular:

El caso es que, al folklore musical español, antes y después del Romanticismo, le ocurrió como a las corridas. Boccherini quería imponer el bel canto y la música de Mozart, desterrando la “barbarie” indígena, pero se encontró con que los amigos extranjeros de su patrocinadora, la condesa de Osuna, como William Beckford, tomaba clase de fandango y bolero [...]. En la percepción de esa cultura popular no dejaron de tener un peso sustancial, desde la época romántica, las singularidades musicales de la población, al margen de cualquier música filarmónica culta (Varela Ortega, 2019, pp. 842-843).

Por todo ello, los aspectos vitales y meramente musicales de Boccherini redundan en la idea de que este es un eslabón trascendente para entender la predilección por la música tradicional española, pese a que su propia presencia y labor musical estuviera destinada, justamente, a introducir otros aires más en boga en el resto de Europa. En ese sentido,

en la obra de Varela encontramos cómo desde el mecenazgo y sin tener esa pretensión, existen claves interpretativas sobre el acercamiento de Boccherini a la música popular a pesar de sostenerse el discurso de su falta de interés por dicho mundo sonoro.

Sin embargo, el caso de Glinka permite una mayor matización que no se limite a su postura contra el dominio de la música italiana. El músico ruso tenía un auténtico interés por la música española, lo que le llevó a preparar su estancia en el país (desarrollada entre la primavera de 1845 y la de 1847) estudiando previamente el folklore y el propio idioma. Al poco tiempo de su llegada, pudo comprobar el italianismo musical imperante y comenzó un proceso de inmersión en las músicas y danzas populares españolas. Dicho proceso fue desarrollado en varias provincias españolas (tanto castellanas como andaluzas) en las que se relacionó, de forma significativa, con informantes del pueblo (taberneros, muleros...) y con intérpretes (cantaos y cantaoras, guitarristas...) que le transmitían las melodías más populares que él iba transcribiendo, conociendo también a bailarinas y bailarines que le permitieron profundizar en el fandango y otras danzas.

A partir de este conocimiento cabal de esta música popular, surgieron dos piezas sinfónicas muy destacables: el *Capricho brillante sobre la Jota Aragonesa* (también llamada *Obertura española n.º 1*) y *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*. Su calidad no sólo destaca en la producción de Glinka sino que abrieron el camino a piezas de características similares de autores rusos de la importancia de Rimski-Korsakov (*Capricho español*) o Chaikovsky (*Capricho italiano*) (Orlova, 1996, pp. 11-12).

Por otro lado, el carácter utilitario de la obra artística queda reflejado en la perspectiva que se tiene en torno a ella en función del periodo histórico. De este modo, se constata cómo, dependiendo de la coyuntura histórica, el paradigma tan comentado de Carmen deja de ser el de la mujer embriagadora y misteriosa, ardiente y proactiva. Ello es destacado por Varela Ortega para evidenciar la evolución de los pareceres y, en nuestra opinión, enfatiza el modo en que los momentos históricos pueden modelar la óptica en torno a obras artísticas específicas. Como está siendo argumentado, de manera general, la objetivación de

“España” como concepto lleno de vaguedades, sirve para representar en música muchas de cargas ideológicas estereotipadas. En determinados momentos, la obra de Varela Ortega hace más patente esta estandarización, especialmente cuando esta consciencia de la imagen construida apela a la profusión en la composición musical extranjera –Gevaert, Liszt, Rimski–Korsakov, Glinka...– con especial incidencia en la producción francesa –Bizet, Ravel, Chopin, Debussy, Lalo, Chabrier...– (Varela Ortega, 2019, p. 838). Lo realmente significativo es que, desde las tesis desarrolladas en la obra examinada, es en el elemento artístico, más concretamente en el musical, donde descansa gran parte de la implantación de la imagen en torno a la figura de España.

De acuerdo con lo expuesto, si nos remitimos, por ejemplo, al modo de apelar a la ópera *Don Carlo*, de Verdi (Varela Ortega, 2019, p. 911) – compositor, por cierto, ya analizado por Said (2004) para rescatar los procesos ideológicos de dominación cultural, en este caso en torno a la ópera *Aida*–, podremos apuntar claramente algunos de los mecanismos habituales en estos efectivos procesos de fijación de la alteridad, no resultando complejo asociar rasgos característicos a lo español, incluso cuando la propia experiencia directa pudiera desmentirlos. Más allá de la proyección internacional de la Leyenda Negra que, tal y como indica Varela Ortega, supuso *Don Carlo*, Verdi trató de caracterizar de forma cuidadosa este argumento español con algunos elementos musicales propios. Aquí observamos la maestría del compositor a la hora de combinar la caracterización individual de los personajes y el contexto general sociopolítico:

Lo decisivo no es el grado en que se demuestra un “auténtico” exotismo, sino más bien la función que cumple como desviación legítima de una norma estética y relativa a la técnica compositiva de la música europea en conexión con una ópera o un poema sinfónico (Dahlhaus, 2014, p. 291).

Un ejemplo de tratamiento musical de un personaje es la *Canción del velo*, que canta la Princesa de Éboli en el segundo acto, cuyo texto hace referencia al mundo “orientalista” de la Granada medieval. El uso de un compás que lleva a pensar en un bolero o recursos como las vocalizaciones o floreos cromáticos, nos trasladan a una música aflamencada.

En realidad, era de nuevo una “visión francesa” de la música española que tiene su lógica pensando en el origen francés de la ópera *Don Carlos*, cuya versión original francesa era un encargo de la Ópera de París. De hecho, en esa versión original del estreno aparecía un número de baile en el tercer acto que también incluía sonoridades musicales españolas (Sánchez, 2014, pp. 225-228).

Así, el potencial de lo sonoro como elemento de fijación es enorme (Hormigos, 2010). De este modo, el prototípico discurso generalista y universalizante tendente al exotismo, que se advierte desde la propia psicología social (Montalbán Peregrín y Bravo Sanz, 2000), no deja de ser un elemento fundamental de funcionamiento a través de la obra musical que actúa a través de la activación de determinados rasgos atribuidos, de manera más o menos arbitraria, a un colectivo. Varela Ortega delata expectativas creadas que se retroalimentan y que nos hacen observar improntas características en deícticas posturas en torno a la música, así como rasgos de verdad que, de facto, no son más que aspectos frecuentemente ilusorios. Lo destacable en este proceso es que se basan en una evidente falta de neutralidad y que, comúnmente, se activan con celeridad y esconden un menoscabo en la capacidad de representación propia. Esta argumentación nos conduciría a la dialéctica que define los discursos, ya que no se nutre tanto de hablar “del otro” como, en realidad, de hacerlo “por él”, atribuyendo y fijando los caracteres de la alteridad por medio de la música generada fuera de las fronteras españolas. La dificultad para despojarse de estos clichés, como es sabido, es realmente compleja, tanto como la efectividad del consenso que suelen adquirir.

5. CONCLUSIONES

“Entre la realidad de la imagen y los hechos” es la frase que remata la portada del estudio de Varela Ortega. De hecho, las referencias musicales halladas en el extenso volumen inciden, precisamente, en esa representación sonora como identificación del carácter tácito de un pueblo, no tanto como garante fidedigno de realidad. En este sentido, escasas excepciones, como pueda ser la ilustración beethoveniana de

batallas en la Guerra de la Independencia Española, sirven para que una obra musical se presente en el texto como testimonio de un acontecimiento histórico concreto. Es, por tanto, la fijación representacional lo que otorga a los escritos y obras musicales un carácter fundamental para el entendimiento de unas peculiaridades supuestas asociadas a esta nación.

Los aspectos en los cuales se sustenta esta generación de estereotipos, especialmente a partir del siglo XVIII si tomamos como referencia la obra estudiada, son aquellos que apelan directamente a la ausencia de una semántica directa a partir de la música, que se apoya en aspectos que delimitan la visión que se tiene de la alteridad. Perspectivas ya aludidas como las de Hormigos (2010) sirven para mostrar los porqués que nos llevan a considerar el elemento sonoro como enclave decisivo de la adquisición de significados con carácter histórico, por ejemplo, el hecho de que la música sea un fenómeno que se entienda solo desde la interacción social, que responda a los intereses de la sociedad que lo genera, que sea muestra de la evolución de las propias expectativas del ser humano, que su capacidad para expresar –por sus propias limitaciones– vaya más allá, introduciéndose en el mundo de lo simbólico y que, en definitiva, no se pueda extraer una obra musical de la sociedad que la generó sin despojarla de su significado e intención primordial.

Por tanto, si el libro de Varela Ortega estudia con amplitud y profundidad los estereotipos en la historia de España es sumamente interesante entender que dicho análisis incluye una serie de sugerencias musicales que alcanzan su significado completo a la luz de la abundante información social y cultural que aporta, con especial incidencia en la parte artística. En este artículo hemos pretendido confirmar y matizar sus aportaciones desde un ámbito musical, sin dejar de lado el peso de otras circunstancias contextuales. Con ello, además de reconocer el interés de Varela Ortega por incluir la música dentro de su ambicioso y clarificador estudio, han podido ser señalados los ámbitos musicales que han derivado en la conformación de unos estereotipos que, por definición, no se amoldan a la realidad, pero sí han servido para forjar relaciones reales basadas en dicha ilusión.

6. REFERENCIAS

- Alonso González, C. (2010). En el espejo de “Los otros”: Andalucismo, Exotismo e Hispanismo. En C. Alonso (coord.) *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 83-103). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Anónimo (2019). Todas las caras de España. *El Cultural*, 27-12-2019, 16.
- Anónimo (2019). El mejor libro del año. *ABC Cultural*, 28-12- 2019, 6.
- Carrasco, A. (2019). Letras. España. Un relato de grandeza y odio. *El Cultural*, 15-11-2019, 24.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Akal.
- Durán Durán, M. A. y Montalbán Peregrín, F. M. (2000). Prejuicio y discriminación. En J. Canto Ortiz y L. Gómez Jacinto (coord.), *Psicología social* (pp. 211-220). Pirámide.
- Frisch, W. (2018). *La música en el siglo XIX*. Akal.
- Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades sociales a través del sonido. *Comunicar*, 34(17), 91-98. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>
- Leibowitz, R. (1990). *Historia de la ópera*. Taurus.
- Mackie, M. (1973). Arriving at Truth by Definition Case of Stereotype Inaccuracy. *Social Problems*, 20, 431-447. <https://doi.org/10.1525/sp.1973.20.4.03a00040>
- Montoya Rubio, J. C. (2006). Mozart en España. Imaginación y construcción de la alteridad a través de la ópera. *Gazeto Internacia de Antropologio*, 1, 46-60.
- Olarte Martínez, M. M. (2000). Elementos de tradición oral en la música española: ¿populares o cultos? En E. Banús Irusta (Ed.) *Actas del V Congreso Cultura Europea* (pp. 847-858). Aranzadi.
- Orlova, A. (1996). Glinka en España. En A. Álvarez Cañibano (Ed.) *Los Papeles Españoles de Glinka* (pp. 10-11). Comunidad de Madrid-Centro de Documentación Musical.
- Pitt-Rivers, J. (1971). *Los hombres de la sierra*. Grijalbo.
- Plantinga, L. (1992). *La música romántica*. Akal.
- Said, E. W. (2004). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.

- San Martín Arbide, L. (2020). Carmen at Home: Between Andalusia and the Basque Provinces, 1845 to 1936. En R. Langham-Smith y C. Rowden (Eds.). *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage* (pp. 320-334). Cambridge University Press.
- Sánchez Sánchez, V. (2014). *Verdi y España*. Akal.
- Simón Montiel, A. (2011). The Genesis of Liszt's Spanish Works. *Liszt Society Journal*, 36, 71-96. <https://bit.ly/3leCcsF>
- Téllez, J. L. (2002). Un círculo en la arena. En VV.AA. *Carmen. Libreto* (pp. 96-107). Teatro Real.
- Varela Ortega, J. (2019). *España. Un relato de grandeza y odio. Entre la realidad de la imagen y la de los hechos*. Planeta.