

Secularización de los espacios musicales

M^a del Carmen Rodríguez Oliva. *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*

M^a Isabel Osuna Lucena. *Universidad de Sevilla*

“Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha... No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente... Hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por su fiesta más que por sus estadísticas... La música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo”. Jacques Attali¹

Hablar de espacios y escenarios sonoros es realmente una tarea muy compleja y difícil de concretar porque supone abarcar necesidades, intereses y prioridades de toda índole con los que nos adentramos en el impreciso mundo emblemático de las mentalidades, gustos y, en definitiva, una simbiosis de planteamientos sociales de cada momento histórico.

Sin embargo, creemos que es de suma importancia establecer puntos de referencia que nos indiquen los fundamentos específicos que conduzcan a un determinado desarrollo musical y su correspondiente práctica para su difusión. Música para los ‘dioses’, música para las cortes, música para el pueblo... Templos y catedrales; palacios y salones; plazas, corrales, teatros, ‘cafés’,

¹ ATTALI, Jacques: *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. Siglo XXI de México Editores, 1995

cámaras particulares, etc., en definitiva, una actividad musical pública o privada que podemos constatar ininterrumpidamente en el devenir cultural de las distintas etapas históricas y en la que, igualmente, podemos apreciar la supremacía de los distintos contenidos, religiosos o laicos, según unas pautas sociales bien definidas.

Centrándonos en el tema propuesto, es indudable un indiscutible cambio en la producción musical del siglo XIX con respecto a etapas anteriores, fruto de una profunda transformación social que conllevará una evolución sonora en el más amplio sentido de la expresión.

Como indicábamos al principio, somos conscientes de la enorme complejidad y consiguiente extensión de un análisis en profundidad, por lo que, en esta ocasión, vamos a limitarnos a establecer unos parámetros básicos que nos sirvan de referencia para acotar el estudio en torno a la Sevilla decimonónica donde se podrá valorar esa evolución hacia una secularización de los espacios musicales.

1. Breve marco histórico

El siglo XIX con sus luces y sombras es sin duda una de las etapas más apasionantes de la Historia de España. Un siglo tan complejo y decisivo para la modernidad como lleno de contradicciones, encuadrado por un principio bélico (la guerra de la independencia) y un final abrumador (el “desastre” del 98), y trufado por las continuas guerras que marcaron generaciones enteras, supone un periodo de vaivenes continuos entre lo antiguo y lo moderno, entre el absolutismo y la libertad, entre el tradicionalismo y el racionalismo, entre la ciencia y la religión; entre el academicismo y el individualismo, entre lo anquilosado y las nuevas ideas que no terminaron de germinar...

Políticamente se articula en dos etapas muy bien diferenciadas entre la primera mitad y la segunda mitad del siglo y en el trasfondo el nacimiento de una mentalidad burguesa y modernizada que se desarrolla “a medio gas”, cuando no está casi aniquilada o al menos minimizada, y que se traduce en un juego continuo entre la sociedad dominante y la sociedad doblegada. Al decir sociedad nos referimos a economía, costumbres, cultura... en definitiva a una manera de vivir y una manera de convivir.

Dos etapas y dos acontecimientos que van a tener una singular importancia en la Sevilla decimonónica: las desamortizaciones, que tuvieron momentos culminantes en la promovida por Mendizábal, y después la

fomentada por Madoz. Ambas permitieron la nacionalización de una gran suma de bienes cuya venta se constata durante todo el siglo y que serán, en muchos casos, terrenos propicios para las nuevas construcciones sonoras. Indudablemente se tratan de datos relevantes en una Sevilla que estaba asistiendo a la quiebra de su médula, del entramado conventual de la ciudad, de la misión benefactora de la Iglesia que contaba con innumerables instituciones de este tipo, dibujando una nueva modificación del espacio, territorio y sus usos. Sin duda, todo ello representará la desarticulación de una sociedad como la sevillana que deberá encaminarse de forma progresiva hacia una secularización total de su más profunda idiosincrasia.

Todo esto ocurre en un contexto general de una España que fluctúa históricamente por muchos momentos complejos, difíciles y arrebatadores

“Así pues, podemos considerar de una forma global una serie de acontecimientos que se solapan durante todo el siglo, y que sin duda le darán pleno carácter.

Al terminar la Guerra de la Independencia la situación no pudo mejorar. Bajo el reinado de Fernando VII, cuando muere, ha dejado la semilla de las Guerras Carlistas. La Regencia y reinado de Isabel II no se caracterizan precisamente por su tranquilidad. Luego llegan gobiernos provisionales, el breve reinado de Amadeo, la Restauración y termina el siglo con la pérdida de las colonias”²

Ante esas circunstancias políticas se producen otros elementos. Recordemos las expresiones o términos que suelen utilizarse para definir las particularidades del siglo XIX europeo: burguesía, revolución industrial, laicización de costumbres y romanticismo. Factores que requieren ser tenidos en cuenta de forma conjunta y que tuvieron muy distinto desarrollo y repercusión en las distintas regiones del continente europeo.

El caso de España es especialmente singular. Carente de su propia revolución industrial (salvo la industria del textil en Cataluña y algo en el País vasco), realmente más que una revolución se trató de un proceso industrializador dilatado en el tiempo y que tardó en despegar por las continuas guerras internas y externas (latinoamericanas), lo que supuso un estatus

² OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. Y OTROS: “La Música en Sevilla durante 1850-60”. *Laboratorio de Arte* 10, 1997, 505-520.

marcadamente diferenciado para la posición española enmarcada en Europa. Pero precisamente este atraso significó un perfil social muy atractivo para las corrientes culturales europeas que conocemos como romanticismo.

2. La música como función

Es un hecho que la práctica musical siempre ha tenido un fin funcional hasta el siglo XVIII. La música sacra tenía como principal misión solemnizar los ritos litúrgicos e invitar a la devoción con tintes educativos y moralizantes; la música cortesana, ya fuera vocal o instrumental, era utilizada para distraer a la clase noble; y por su parte la música más cercana al pueblo igualmente debía servir para acompañar en la vida cotidiana o subrayar las fiestas y celebraciones. Sólo a partir del siglo XIX, la composición y práctica musical va a comenzar a tener un fin en sí misma, y como tal emprenderá un camino de experimentación y búsqueda de nuevos parámetros que la conducirán, junto con el resto de las artes, hasta las nuevas propuestas técnicas y expresivas del siglo XX.

Y siguiendo el hilo de nuestro planteamiento inicial con respecto al predominio de unas músicas sobre otras en función de los intereses sociales de cada época y, atendiendo a la documentación conservada, se constata que el predominio de la música religiosa hasta el siglo XVIII es evidente, aunque veamos proliferar ampliamente la música escénica desde principios del siglo XVII.

Pero desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX vemos cómo emerge un estamento dominante a raíz de las distintas revoluciones políticas, económicas y sociales, y que precisa nuevas iniciativas en virtud de sus nuevas filosofías y sus nuevos comportamientos: La burguesía y concretamente la burguesía *ilustrada*.

De todos los aspectos que marcaron una transformación evidente en lo que conocemos como civilización occidental, vamos a centrarnos en la incuestionable secularización de las costumbres y la consecuente secularización de las artes, focalizando nuestro interés en la producción musical en sus distintas vertientes: composición, edición, interpretación y consumo. Esto es lo que entendemos como *Secularización de los espacios sonoros*, situándonos en particular en la Sevilla del siglo XIX y, desde una mirada amplia ese proceso de secularización será característica distintiva de la contemporaneidad.

“La música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella, y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia”, J. Attali.

Es indudable que no podemos obviar los vaivenes sociopolíticos y la enorme influencia que tuvieron las continuas desamortizaciones eclesiásticas producidas a lo largo del siglo XIX con las consecuencias innegables para la producción y realización de la música sacra en todas sus vertientes. En este siglo la iglesia inicia un largo período de decadencia que culmina con la destrucción de gran parte de sus riquezas y de sus privilegios en los procesos que fueron articulados por las operaciones secularizadoras de un liberalismo, que se impone como nuevo modelo social a lo largo del diecinueve.

Ya desde la expulsión de los jesuitas en 1767 vemos cómo empiezan a sucederse una serie de medidas y decretos destinados a la expoliación o reestructuración de los centros eclesiásticos, sobre todo a lo que se refiere al clero regular, que van a propiciar la desaparición de instituciones musicales de numerosos conventos y monasterios, aunque en realidad la realización musical en las instituciones correspondientes al clero secular igualmente se verá muy afectada y casi desaparecida debido a las continuas guerras y pronunciamientos³.

Recordemos fechas reveladoras:

Durante la monarquía bonapartista, en 1809 José I ordenó la total supresión de las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales, y la salida en 15 días de todos los religiosos de sus conventos. Más adelante, durante el trienio liberal se sucedieron decretos con similares medidas para paliar las enormes deudas del Estado, medidas que culminarán con las desamortizaciones de Mendizábal en 1834 y 1844.

Sandra Miers escribe:

“En cada una de las etapas desamortizadoras, se intentó poner en práctica una serie de disposiciones legales para garantizar el procedimiento ordenado de la enajenación, por parte del gobierno, de los bienes

³ MYERS BROWN, Sandra: “La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX”, pp. 77-100. *La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Actas del Simposium 6/9-IX-2007. Estudios Superiores del Escorial.

artísticos de los conventos y monasterios suprimidos. Es de precisar que en ninguna de las etapas desamortizadoras se contempló el patrimonio musical de manera específica; nada relacionado con la música fue considerado de valor artístico o científico, como sí lo fueron los cuadros, esculturas, libros y manuscritos. Si en algún momento algún manuscrito musical fuera considerado de suficiente mérito para ser conservado en alguna biblioteca o museo, lo sería exclusivamente por sus miniaturas o iluminaciones, ¡no por su contenido musical!”

Por su parte los objetos relacionados con la música de los conventos suprimidos: libros de coro, sillerías de coro, órganos, etc. fueron considerados como objetos propios del culto. Los Reales decretos de 3 de marzo y de 6 de septiembre de 1809 dictaban que dichos objetos, junto con los vasos sagrados, ornamentos del culto, etc. serían destinados a las iglesias necesitadas, las cuales presentarían listas de acuerdo con sus necesidades. Y así fueron repartidos, aunque no se tenga constancia fiel de todo el procedimiento⁴.

A esto hay que añadir, las disoluciones de las capillas musicales y la dispersión de los músicos eclesiásticos con la consecuencia inmediata de la necesidad de trabajar dando clases o tocando y cantando en cafés para la propia subsistencia. Otra razón para la secularización de los espacios musicales.

Afortunadamente a pesar de los avatares, los archivos musicales de las catedrales se conservaron, con mayor o menor fortuna, y desde hace ya unas décadas están siendo objeto de estudios rigurosos y enriquecedores.

Ciertamente estas circunstancias significaron un cambio de rumbo en cuanto a intereses y prácticas musicales y, aunque siempre se mantuvo una elevada producción musical para acompañar los ritos eclesiásticos, las necesidades musicales se diversificaron ampliamente conforme a los nuevos usos de una nueva sociedad.

La evolución de esos espacios sonoros del siglo XIX se podría ordenar en varios momentos críticos. Un primer período donde persiste incondicionalmente el orden tradicional, las catedrales prácticamente encabezan y se encargan de realizar la música de la ciudad a través de los maestros de capilla que siguen en la misma dinámica desde finales del siglo XVIII, sin cambios sobresalientes, pero ya podemos observar cómo comienzan a desaparecer viejas prácticas musicales.

⁴ MYERS BROWN, Sandra: op. cit., 91

Principalmente porque por la Catedral de Sevilla pasaron algunas de las grandes personalidades musicales más destacadas como fueron Domingo Arquimbau, Hilarión Eslava y el gran organista Buenaventura Iñiguez. Paralelamente a estas permanencias vemos surgir otras circunstancias en las que germinan nuevos fenómenos musicales, desconocidos hasta entonces en la ciudad de Sevilla, como el género chico; el teatro de los bufos; la Escuela Nacional de Música; las sociedades de conciertos. Y además los bailes andaluces; los cafés cantantes; los teatros; la ópera; el piano y las clases particulares; la zarzuela; los conciertos de bandas, etc. nos reflejan todo un mundo artístico melódico disímil. Ciertamente nuevos espacios sonoros que en definitiva irán construyendo otra forma de vivir y proyectando un particular modo en entender e interpretar el mundo.

3. La burguesía y la música

Varios son los temas a tratar al referirnos al desarrollo de la música como divertimento del siglo XIX en Sevilla, si bien debemos hacer un apunte sobre la nueva sociedad emergente. Sin duda creemos que es obligado comenzar deteniéndonos brevemente en el término que mejor la define como es la *burguesía* y su papel en la música.

Ya desde la Edad Media se utilizó el término burguesía para aludir al grupo social compuesto esencialmente por comerciantes, artesanos y personas en general libres, no sometidos a la jurisdicción señorial y que vivía generalmente en las ciudades.

La situación social de este núcleo y su correspondiente influencia fueron evolucionando a través de los siglos y los vaivenes históricos, hasta que, en el siglo XIX, la industrialización y las revoluciones liberales le otorgaron definitivamente el poder económico y político. Más adelante los revolucionarios socialistas y anarquistas cristalizaron su condición y designaron a la burguesía como una clase privilegiada que, frente al proletariado, ostentaba la propiedad de los medios de producción (capital dinerario, máquinas, materias primas, las fábricas, inmuebles urbanos, tierras, etc.).

Sin embargo, la burguesía decimonónica como clase social era muy heterogénea y en ella podríamos diferenciar, por una parte, esa burguesía adinerada que controlaba la banca, el comercio y los altos cargos de la administración del Estado. Se adueñó de muchas tierras procedentes de la iglesia y la nobleza arruinada, transformándose en terrateniente. En ciertos casos, este grupo se erigió como una nueva aristocracia ya fuera uniéndose con la antigua

nobleza, o bien mediante la compra de nuevos títulos. Por otra parte, estaría la conocida como ‘clases medias’, integrada por profesionales de alta cualificación (abogados, ingenieros, intelectuales, miembros de profesiones liberales, etc.), comerciantes, agricultores acomodados, etc. Y por último esos pequeños comerciantes, artesanos, funcionarios de nivel medio-bajo, empleados diversos que irremediamente imitaban las formas de vida de la burguesía más privilegiada. En realidad se encontraban a un paso de la proletarización porque buena parte de los problemas que aquejaron a este colectivo coincidían con los de los trabajadores y finalmente serán los agentes que intervinieron en protestas, demandas y reivindicaciones comunes, como ocurrió durante la Revolución de 1848⁵.

Realmente lo interesante de todo esto es mostrar que esta burguesía va a aglutinar unos valores cada vez más fuertes y efectivamente será la clase más dinámica culturalmente porque estos grupos requirieron, solicitaron y reclamaron distintas manifestaciones musicales en sus correspondientes espacios establecidos para cada ocasión, ya fueran de índole privada o pública. En ese sentido, hemos de resaltar que todos estos datos son reveladores para el análisis de la estructura del público que acudía a aquellas representaciones, así como de la acogida que tuvieron los repertorios presentados. Realmente ese entorno sonoro se desarrollará de manera tan particular, precisamente, por la necesidad que esa misma burguesía tenía de representarse a sí misma, será su lucimiento, serán los verdaderos artífices y protagonistas del siglo XIX.

Y aquí aparece un importante elemento de contribución a la música y que va a vertebrar la mayoría de las manifestaciones musicales de todo tipo:

“La aparición de un público opinante representado en la figura del “amante de la música” –el entendido, el melómano o el diletante, como se les denominó en la época-. Un colectivo que se diferenciaba del tradicional oyente y que fue el creador de una de las diversas comunidades que la esfera pública española. El “amante de la música” es una figura de la Modernidad. Aunque la música tuviera una dimensión pública en la Edad Moderna, en las iglesias, las fiestas, las representaciones teatrales o la ópera, los oyentes de la música no se identificaban a sí mismos como una comunidad. El oyente o incluso el

⁵ <http://www.claseshistoria.com/movimientossociales/burguesia.htm> . (Consultado el 03-10-2019)

antiguo amante de la música dependían del patronazgo, ya fuera cortesano-aristocrático o eclesiástico y, por ello, constituían una minoría aislada. Serían los asistentes regulares a la variedad de eventos musicales que surgieron en diversas partes de Europa desde finales de la Edad Moderna quienes llegarían a reconocerse entre sí y a compartir una identidad de grupo, a cada integrante de aquellos colectivos se les conoció con diferentes nombres en distintos lugares de Europa. En Gran Bretaña se les llamó los music lovers, en Alemania musikfreund, en Francia amateurs de musique y en España, como ya se ha dicho, diletantes en el siglo XIX, y más comúnmente amantes de la música. Un cúmulo de grupos cuya extracción social en sus orígenes desde finales del siglo XVIII procedió de segmentos nobiliarios y burgueses, pero que, en la segunda mitad del XIX, llegaría a integrar a sectores de las clases trabajadoras a través de las asociaciones que promovieron las bandas de música y las agrupaciones corales”.⁶

Para este público sevillano, a partir de 1820, se marca una etapa “*nada continuará igual en Sevilla una vez que el público sufriera los encantos de la dinámica vocal y teatral del Cisne de Pesaro*”⁷. Tras el gran éxito Rossiniano, vendrá Bellini abriendo una etapa más exaltada, después Donizetti y finalmente Verdi. Según información hemerográfica, el gusto del público se decantaba por obras de líneas melódicas más claras, más cantables y fáciles al oído, Rigoletto se estrenó dos años después de su externo y no deja de ser curioso, el estreno de Stiffelio, opera que sólo se estrenó en Barcelona y Sevilla y que se ha representado muy poco, hasta casi nuestra actualidad más inmediata⁸.

En estos “oídos escénicos” también confluirán compositores líricos, Barbieri consiguió afianzar el género de la zarzuela con el gran éxito de *Jugar con fuego* (1851), Gaztambide, Arrieta, Hernando ... con títulos muy representados como *Tramoya, el tío Caniyitas, Buenas noches señor don Simón, el Dominó azul...* Pero también será época de las Veladas, Conciertos, los Cafés,

⁶ CRUZ VALENCIANO, Jesús: “El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación”, *Cuadernos de música iberoamericana* 30, 2017, 57-85, University of Delaware <http://dx.doi.org/10.5209/CMIB.58563> (Consultado el 04-10-2019).

⁷ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1998) 77.

⁸ OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. Y OTROS: *op. cit.*, 505-520. Emilia Cañadas nos ofrece información de la ópera con documentación extraída del periódico el Porvenir.

Rondas callejeras... De gran arraigo fue *el Miserere* de Eslava que supondrá una de las manifestaciones musicales de más éxito. Ciertamente la música llenará la vida cotidiana de esa ciudadanía decimonónica sevillana.

4. Los espacios sonoros: de lo público, de lo privado

El nuevo orden social impulsó el desarrollo de unas nuevas inquietudes y tendencias en nuevos espacios sonoros que significarían el distintivo social de esa emergente sociedad burguesa de la que hemos hablado. Esto por supuesto al margen del mundo eclesiástico en el que a su vez se introdujo un marcado italianismo procedente del mundo laico y los gustos del momento. Es cierto que en épocas anteriores era bastante usual la interrelación entre la creación sacra y profana, sobre todo en los que se refiere a los músicos ejecutantes, pero las líneas divisorias de la composición solían estar bien definidas. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX tuvo lugar una conexión mucho más estrecha entre los músicos eclesiásticos y los laicos con auténticos intercambios de “papeles”, debido por una parte a la disolución de las entidades musicales y la consecuente dispersión de los músicos, como hemos indicado más arriba, y por otra a las malas condiciones laborales de los músicos eclesiásticos que se vieron obligados a componer para el teatro para paliar sus escasos ingresos. Siempre sin olvidar el innegable gusto de la época por los giros italianizantes considerados como signo de modernidad.

Valga como ejemplo significativo el caso de Hilarión Eslava, músico sacro por excelencia, que, debido a la precariedad de su asignación económica, se decidió a componer sus tres óperas italianas: *Il solitario del monte selvaggio* (estrenada en Cádiz en 1841), *La tregua di Ptolemaide* (estrenada en la misma ciudad un año después) y *Pietro il Crudele* (Sevilla, 1843). Más adelante, ya en Madrid, siendo profesor de composición del Conservatorio, fundó, junto con Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Basili, Salas y Saldoni, el grupo *La España Musical* con el objetivo de defender la ópera española.

Hay que decir pues, que las dificultades de la música instrumental en Sevilla fueron transcendentales, ya que, a la necesidad de contar con los músicos de la capilla musical de la Catedral, se unía, como ya hemos visto, la negativa del Cabildo. En ese intercambio de “papeles” hacemos patente que por ejemplo *El Miserere* sería interpretado por cantantes de ópera, de hecho, los aficionados a la ópera esperarían al canto del *Miserere* para conocer las voces que días posteriores debutarían en el teatro de San Fernando. Apuntemos que se

convirtió en costumbre, que, si el tenor había complacido en la ceremonia religiosa, se le recibiese con una sonora ovación nada más salir a escena, puesto que estaba terminantemente prohibido aplaudir en la catedral. Hay que recordar tenores insignes que pasaron por el Miserere: Tamberlik, Stagno, Gayarre, Massini o Losada que llegarán a la ciudad para intervenir en la temporada operística.

5. Los salones y su idiosincrasia: las *reinas*, el piano, las variedades...

Hagamos un breve repaso a la significación social de los *salones*.

A lo largo del siglo XIX, y siguiendo la estela europea y sobre todo francesa, vemos proliferar en España unas reuniones socioculturales de diferentes tipos en numerosos salones de las casas y palacios de la nobleza y de la alta burguesía, normalmente en torno a la figura de una dama anfitriona. Reuniones de un alto nivel de prestigio bien supeditado a la reputación del hombre de la casa o bien promovidas por personalidades relevantes como es el caso de Emilia Pardo Bazán.

En estos *salones*, conocidos principalmente como *salones literarios*, tenían lugar encuentros distintivos de diversa índole y significaban un punto de referencia para valorar el pulso cultural de una ciudad y de una época.

Es evidente el mayor protagonismo de las mujeres que se convertían en auténticas reinas de sus salones y rivalizaban a la hora de aglutinar a lo más desgranado y distinguido de la cultura de su momento. Como señalan Isabel Román y Marta Palenque “Las veladas más notables por la calidad de sus asistentes eran anunciadas y luego reseñadas en las secciones de sociedad de publicaciones tan relevantes como *La Ilustración Española y Americana*, perfecto escaparate de estos encuentros (sobre todo en la capital) durante toda la segunda mitad de la centuria ⁹.

Fueron numerosos los cronistas que recogieron lo acontecido en estos salones, entre los que podemos citar al poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer quien describió para el periódico madrileño *El Contemporáneo* los detalles de los salones en los que las “*damas brillan como contagiadas por las joyas y las sedas*” y recogía la explícita expresión del “*saber recibir*”

⁹ ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y PALENQUE, Marta: *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*. (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008) 29.

“La señora de la casa es en un baile a los concurrentes lo que el general en jefe de un ejército a los soldados: de su rostro depende la alegría del ejército que manda.

Las damas que «saben recibir», pues ésta es la frase en uso, son los verdaderos generales de la sociedad de buen tono, y en estas cualidades pocas o ninguna ventaja a la señora duquesa de Fernán-Núñez, de cuya amabilidad y finura son testigos cuantos concurren a sus brillantes saraos”¹⁰.

Y aquí es casi obligado recordar la conocida e ilustrativa rima del poeta, genial testigo de su época:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!

¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda»!

Rima VII

Lo importante es que, en estos *salones*, aparte del engalanamiento y lucimiento personal con la consiguiente ostentación según la procedencia de los asistentes, en el “saber recibir” estaba implícito el saber escuchar, el saber mirar, el saber opinar, el saber debatir... En efecto, en ellos se discutía sobre los avatares del momento y se reunían numerosas manifestaciones artísticas:

¹⁰ Gustavo Adolfo BÉCQUER escribió varios artículos como periodista cronista y crítico en el periódico madrileño *El Contemporáneo*, editado entre 1860 y 1865. Recogemos estas palabras de su artículo “Revista de salones” editado dentro de su compendio titulado *Crónicas y cuadros*, <https://freeditorial.com/es/books/cronicas-y-cuadros> (Consultado el 05-10-2019)

pintura (en los dibujos de los álbumes) o en la muestra de las consabidas adquisiciones, literatura, música, bailes, etc.

Los *salones*, como focos de cultura y todo lo que conlleva, tuvieron mucha importancia sobre todo en Madrid y en Barcelona, pero también los hubo en Sevilla, ciudad en la que, a lo largo del siglo XIX, vemos emerger numerosos centros culturales al amparo de lo que se conoció como la ‘corte chica’ o ‘corte de los duques de Montpensier’.

Como ejemplo citaremos las reuniones celebradas en la casa de los Lamarque, promovidas tanto por el empresario y escritor José Lamarque de Novoa (1828-1904) como por su esposa Antonia Díaz y Fernández (1827-1892), también escritora y gran intelectual, quienes pertenecían a la oligarquía sevillana y quienes gracias a su desahogo económico pudieron dedicarse a la cultura y al ocio constructivo en el salón de su Alquería del Pilar. Antonia Díaz brilló con luz propia como reina indiscutible en ese entorno elitista y privilegiado en el que reunió a la más relevante intelectualidad de su época, reuniones que vieron su fruto en el *Álbum de Antonia Díaz*, recopilación de poesías, dibujos, retratos...dedicados a ella y a su espléndida personalidad, como, por otra parte, se había convertido en una moda tan habitual ya desde los primeros *salones* parisinos¹¹

Centrándonos en la música, hemos de comenzar reseñando las palabras de Celsa Alonso:

“La música, está presente en los foros de reunión nacidos al ascenso de la burguesía, y fue una actividad importante en las nuevas sociedades burguesas (Ateneos, Academias, Liceos, Institutos, Conservatorios), que contribuyeron a la democratización de la cultura”¹²

Por lo tanto, es importante valorar qué tipo de música y hasta qué punto ésta va a ser un reflejo o incluso va a determinar los gustos musicales de esa época.

“Varios hechos condicionan la actividad musical de los salones: la invasión del italianismo, la influencia de las costumbres francesas, la

¹¹ Véase el interesante y completo estudio de Isabel Román y Marta Palenque: op. cit.

¹² ALONSO, Celsa: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” *Anuario Musical*; Jan 1, 1993, 48, 165.

concepción de las veladas musicales como encuentros sociales, el desconocimiento de gran parte de la música camerística europea, la fortaleza del elemento dramático, y el diletantismo”¹³.

Por su parte, siguiendo los pasos de los grandes salones de la nobleza y la alta burguesía las clases medias reunían en sus casas tertulias en las que se combinaban literatura, música y baile, de manera que la cultura que anteriormente era signo distintivo de la aristocracia va tomando cuerpo como medio de elevar la categoría social de las clases medias, imitando y, en la mayoría de los casos, vulgarizando una actividad cultural que va derivando hacia la cursilería y lo rancio de las manifestaciones artísticas.

Realmente, en estos ambientes, la música no se interpretaba como arte único, es decir la celebración de conciertos formaba parte de un acto social en el que se mezclaban múltiples formas de entretenimiento. La terminología más usada para este tipo de reuniones era *veladas literario-musicales*, pero en realidad eran tertulias destinadas a facilitar las relaciones personales como dar a conocer a jóvenes casaderos, lucir las habilidades musicales o literarias más o menos afortunadas de los anfitriones o allegados, etc. O simplemente estaban destinadas a la pura diversión, juegos de cartas incluidos, sin planteamientos estéticos de ninguna índole.

Concretando más en cuanto repertorio, lo que se califica como *música de salón* en España estaba integrada por un repertorio variado: Los arreglos para canto y piano de piezas dramáticas, generalmente italianas y en la segunda mitad del siglo serán más habituales las reducciones de números famosos de zarzuelas. Por otra parte, destacaban las obras para piano a dos o cuatro manos, normalmente eran obras facilitadas de variaciones, fantasías sobre motivos de óperas o bailes de moda como las mazurkas, los valeses, las polkas, etc., o bien *poutpourris* sobre melodías populares. Otro repertorio lo componían las piezas vocales en castellano, generalmente canciones españolas o andaluzas a las que se unieron las populares habaneras. Y a esto hay que añadir la presencia de pequeñas representaciones teatrales como sainetes o comedias con alguna intervención musical.

A tal efecto en la Biblioteca Nacional de España se conservan y se catalogan gran número de piezas referidas a la *música de salón*. Así vemos que,

¹³ ALONSO, Celsa: op. cit., p.168

según lo conservado, se compusieron o se importaron muchas obras para piano o para voz y piano. Igualmente se compusieron un gran número de obras facilitadas, arreglos para piano, violín, flauta o pequeñas agrupaciones instrumentales¹⁴. Se puede observar cómo se repiten los nombres de los profesionales de “arreglos” y de fantasías “sobre” obras generalmente conocidas por su amplia difusión. Por otra parte, los conservatorios y escuelas de música comenzaron a solicitar de los editores una amplia variedad de obras dedicadas a la enseñanza o conjuntos de ejercicios prácticos de instrumentos determinados¹⁵.

Toda esta riqueza musical emergente, con mayor o menor acierto, significó una nueva vida para compositores, autores literarios, editores, imprentas y calcografías y para los teatros. Poco a poco se fue favoreciendo la defensa de derechos a través de la legislación de propiedad intelectual y la consecuente aparición de nuevos sistemas de gestión.

El piano se impuso, impulsando la aparición de formas musicales breves, a veces sin estructura determinada, provocando las más encendidas críticas entre los entendidos y especialistas. Y junto al piano, toda una práctica musical de dudosa calidad. En 1843, Espín y Guillén (bajo el pseudónimo del maestro Zampa, escribía duramente sobre los “aficionados de segundo grado” que él calificaba de inficionados y que los distinguía perfectamente de los “aficionados de primer grado” de gran prestigio que se habían dado a conocer en los salones de los salones burgueses de la época, como Lema de la Vega, la Montenegro, Campuzano, etc.¹⁶. Sobre los *inficionados* el maestro Zampa decía:

“(…) ¿Cuántos cantantes e instrumentalistas de salón, y aún de teatros, vemos que poseen una magnífica voz, y vez de cantar aúllan? (...) Comencé a oír composiciones originales de los maestros directores; es decir, zurcidos malitísimamente cosidos, de todos los autores, y de todas las óperas modernas. (...) Una señorita tocó al piano unas variaciones, compuestas por uno de los que se llamaban compositores, y que no se le podía sufrir aquella noche de orgulloso que estaba, que baste decir que

¹⁴

<http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/en/Servicios/NormasEstadares/ManualDeCatalogacionDePartituras/Docs/manualpartiturasXIX.pdf> (Consultado el 12 -10-2019)

¹⁵

<http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/en/Servicios/NormasEstadares/ManualDeCatalogacionDePartituras/Docs/manualpartiturasXIX.pdf> (Consultado el 12 -10-2019).

¹⁶ ALONSO, Celsa: op. cit., p. 170

la mano derecha tocaba en sol, y la izquierda acompañaba en la menor... y cuando acabó los aplausos llegaron al último cielo... Filarmónicos: huid siempre del que os diga, yo compongo de afición; canto de afición, toco de afición y soy aficionado ¡tengo más genio que Rossini! Esto es muy bueno para los papás o mamás; pero para una sociedad, ¡qué horror!... ¡qué tormento!... ¡qué destrozo! ...”¹⁷.

Pero junto a esto no podemos pasar por alto la importantísima contribución de los *cuplés para repetir* casi omnipresentes en la mayoría de las veladas y funciones de variedades. Estos cuplés, que se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XX y que presentaban una versificación fácil de cantar y sobre todo fácil de recordar y repetir, se convirtieron en un recurso admirable para la expresión de críticas políticas y sociales, ya que se modificaban en cada lugar de representación con el fin de criticar a determinadas autoridades locales y conseguir ese éxito seguro que proporciona siempre el oír en un escenario los comentarios de las tertulias y de las calles

Y volviendo al piano y centrándonos en Sevilla hemos de apuntar que éste fue uno de los instrumentos más importantes de esta ciudad a mediados del siglo XIX. En ello mucho tuvo que ver el hecho de que en Sevilla uno de los mejores pianistas españoles: el gaditano José Miró, discípulo de Eugenio Gómez, director de la capilla musical de los duques de Montpensier, y la consiguiente influencia que ejerció a través de sus discípulos y de sus conciertos. Lo vemos en una actuación calificada como magistral por los sevillanos el 7 de noviembre de 1842 en el Teatro Principal¹⁸. También se afincó en Sevilla otro gran pianista, el húngaro Oscar de la Cinna, quien ofreció diversos conciertos entre los que destacamos, junto a la orquesta del Teatro San Fernando, el que interpretó el 31 de octubre de 1856, *concierto N° 5 para piano de Beethoven* con éxito rotundo.

Además, Sevilla contó con la presencia de importantes familias dedicadas a la fabricación de pianos con un reconocido prestigio nacional e internacional, como fueron los Sres. Taberner y Cayetano Piazza que estaban tan bien

¹⁷ EL MAESTRO ZAMPA: “los músicos pintados por sí mismos o sea fisiología de músico. Entrega IV. De las pretensiones músicas” *La Iberia Musical y Literaria*, n° 38, 8-X-1843

¹⁸ *La Iberia, Musical y Literatura*. 1842, p. 7

considerados que no solo vendían en España sino también en París, Viena, Milan¹⁹...

6. Teatros y músicas escénicas

Otro caso será el teatro decimonónico, tal vez hallemos en él, uno de esos cambios más radicales, en ese recorrido del Antiguo Régimen/Ilustración, a la Modernidad/Romanticismo, en ese tránsito que va del corral de comedias al civilizado edificio que se construye para la representación teatral, será esa institucionalización del teatro una de las peculiaridades que marcan este siglo XIX.



Fig. 1. Teatro San Fernando

Realmente hay que decir que durante este siglo en Sevilla se había creado el fenómeno de un gran movimiento musical, evidenciado básicamente, por la proliferación de teatros que nacieron a pesar de soportar una censura permanente y con enconados encuentros con el Cabildo. Por cierto, hay que recordar que la mayoría de estos espacios sonoros formaban parte de los bienes desamortizados de la Iglesia, así como otros muchos y valga como ejemplo, sobre el solar que ocupaba el Hospital del Espíritu Santo se construyó el Teatro de San Fernando.

Desde esta nueva perspectiva durante la centuria decimonónica se establecieron en Sevilla un número importante de teatros en torno a los cuales hubo una interesante actividad de tipo escénico. Efectivamente, uno de los primeros fue creado de la mano de Lázaro Calderi y su mujer, Ana Sciomeri,

¹⁹ OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. Y OTROS: op. cit., pp. 505-520. Rosario Gutiérrez Cordero nos ofrece información de misceláneas, con documentación extraída del periódico *El Porvenir*.

cantantes italianos y muy comprometidos con el mundo de las artes y la música. De este modo, inauguraron el primer teatro del que se tiene constancia, el Teatro Cómico, hostilizado a lo largo de toda su trayectoria por una corriente de opinión que amenazaba constantemente su cierre. También será el único que había abierto sus puertas durante el gobierno Bonapartista y se mantuvo con Fernando VII, a partir de entonces feneció y con su demolición en 1833 se clausuró una primera etapa de la historia teatral sevillana.

Sobre las cenizas del Teatro Cómico, los empresarios José Massa y Josefina Julián auspiciado por el marqués de Guadalcazar emprenderán una nueva iniciativa, con el establecimiento del Teatro Principal que competirá con otros nuevos impulsos de usos escénicos de la ciudad.

Esta vitalidad escénica se pone de manifiesto tanto en el extraordinario número de piezas estrenadas y publicadas, como en la aparición de revistas especializadas y en la construcción de nuevos teatros públicos y privados. Realmente esta intensa afición se confirma por el despliegue de una gran nómina de establecimientos de teatros actualmente olvidados como, el de la Misericordia, el Teatro de San Martín, el Teatro de Vista Alegre, el Teatro de la Campana, el Teatro de San Jacinto, el Teatro de Hércules, el Teatro de las Vírgenes, el Cervantes y el Teatro del Duque... todos para una audiencia de entornos populares. Pero en ellos no se veían reflejados los gustos filarmónicos de esa burguesía diferenciadora, quedando reservado para el público con estatus más pretensioso, el denominado Anfiteatro y posteriormente, el Teatro de San Fernando.

El Teatro de San Fernando abrió sus puertas en 1847 con el estreno de la ópera *I Lombardi de Verdi* y se convirtió en el espacio sonoro emblemático de esa incipiente burguesía sevillana que ansiaba una regularidad en las representaciones operísticas en la ciudad. El monumental coliseo neobarroco será uno de los más importantes de la ciudad y se sostendrá en el tiempo adaptándose a las diferentes situaciones hasta el año 1973, que, tras una dejadez total, las piquetas municipales emprendieron su demolición.

En este sentido, habría que decir que el teatro constituye un proyecto de consolidación y afirmación de una imagen cultural de la sociedad sevillana con una proyección, en lo que respecta a la tradición musical, importante, a partir de la cual surgirán nuevos exponentes emblemáticos como los promotores, libretistas, comediógrafos, compositores o escenógrafos... El teatro

posiblemente fue el espectáculo predilecto por los españoles del siglo XIX, independientemente de que éstos pertenecieran a diferentes escalas sociales.

A modo de contraste, en este variopinto mundo del espectáculo, destacaron también las variedades, las zarzuelas, los cafés, los bailes de gitanos, las danzas de taberna, las academias de baile, la sociabilidad de cafés, ateneos, casinos, etc. Así nos encontraremos que en plena simbiosis con los diferentes tipos de actuaciones teatrales convivirán otros géneros como las zarzuelas que recogen, en cierto sentido, aquella tradición cómica que había tenido en el sainete dieciochesco uno de los logros dramáticos más exitosos y representativo del período ilustrado.

La zarzuela en general en este siglo diecinueve se constituye como distintivo de una cultura propia, a partir de una compleja combinación de ingredientes profundamente nacionales y también de contribuciones foráneas. Se puede hablar, dentro de un contexto de apogeo del más puro romanticismo, que este tipo de piezas musicales por su funcionalidad cultural y teatral constituye un género homogéneo. La proporcionalidad de la zarzuela estará integrada por esos elementos propios del diecinueve como serían, el uso de ese entusiasmo por lo ‘costumbrista’, pintoresquistas, coloristas o folclórico; las expresiones del regionalismo español, jergas populares; además de incluir otros modismos referenciales de otros lugares y países como italianos y franceses.

El prestigio de la zarzuela reside básicamente en su música y en sus músicos, pero el gran éxito estará en el esencial aspecto lúdico y festivo de su lenguaje que penetrará profundamente en esa burguesía, más popular, que emerge con una nueva sensibilidad. Llegará el momento de lo sencillo, lo más barato, más castizo en sus temas y tipos; se impone lo más asequible en todos sus códigos²⁰. Será incuestionablemente un “género” rentable por los que quieren favorecer una especie de nivelación de los gustos del patrimonio lírico de uso. Aquí habría que decir, que el fenómeno de la zarzuela ostentaba cierta predilección, adquiriría por un cierto prestigio institucional al amparo de la labor desempeñada por Barbieri que tratara en todo lo posible estimular la presencia de este tipo de teatro lírico.

En este sentido, convendría subrayar que, junto a estos usos de espacios escénicos favorecidos de alguna forma, poblaban los escenarios ciertas tradiciones teatrales que, de la mano del sainete, el baile dramático o la tonadilla

²⁰ OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. y otros: op. cit., pp. 505-520.

escénica, dentro de una amplia gama de posibilidades, conformaban una buena parte del caudal dramático que alternaban en los entreactos. En algunos casos dichas piezas podían, incluso, convertirse en el auténtico centro de la representación y suscitaban cierta expectación y auténticos reclamos.



Fig. 2. Josefa Vargas, Antonio María Esquivel, 1840, Colección del Duque de Alba



Fig. 3. Aurora La Cujíñí. Antonio Chaman, 1862

Un repaso sobre los repertorios en general nos ilustra muy bien sobre el gusto y disfrute del público decimonónico. En principio no sólo tenía cabida la ópera extranjera (tanto francesa como italiana), sino que en el Teatro San Fernando se pudo disfrutar de la mejor dramaturgia de la época con José de Zorrilla; las comedias de Bretón de los Herreros o de Ventura de la Vega. Interpretándose, por supuesto, obras también dramáticas de Echegaray, Víctor Hugo, Pérez Galdós, Ibsen. También *vaudevilles*, la ‘alta comedia’ con Bernard Shaw, Pirandello...”

A partir de los años treinta haría su irrupción el andalucismo teatral, de la mano de figuras admiradas y fascinantes como: la malagueña Pepita Oliva, la apasionante Lola Montes, ‘La Nena’, la trianera Aurora ‘La Cujíñi’, la gaditana Josefa Vargas, la llamada ‘perla de Sevilla’ e internacional Petra Cámara...todas darían cuerpo y forma al baile escénico durante el siglo XIX; tomando el relevo y el testigo de la tonadilla escénica del siglo anterior, con artistas como María Antonia ‘La Caramba’ mencionada como la genio de la tonadilla; una de las grandes estrellas de la escena española en los finales del XVIII, la actriz María del Rosario Fernández ‘La Tirana’ retratada magistralmente en 1799 por Goya, Isabel Jiménez, Angustias Cruz... y compositores como Blas de Laserna y Pablo Esteve.

Asimismo, en los albores del romanticismo más extremo también las gitanas y bandoleros pueblan este tipo de teatro, conformando alrededor de ellos una escenografía perfectamente acorde con la imagen colorista, de fuertes contrastes, que reclamaba la escena del momento. Así consignamos “*títulos como El contrabandista (1841), La feria de Mairena (1843) de Rodríguez Rubí, La fábrica de tabacos de Sevilla (1850) de Sánchez Albarrán o las explícitas piezas Diego Corrientes o el bandido generoso (1850) de José María Gutiérrez de Alba...todas testimonian esta predilección del género por el personaje marginal, aunque provisto ahora de atributos y valores muy positivos de cara a la comunidad de la que se convierten en sus intérpretes más eficaces*”²¹.

7. Los cafés cantantes

Finalmente, y sólo como un apunte, vamos a señalar unos espacios sonoros nacidos en los albores del siglo XIX, cuyo arraigo y desarrollo tuvo importantes consecuencias para el devenir y difusión de una de las expresiones culturales

²¹ CARO BAROJA, J.: “Sobre la formación y el uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore”, en *Ensayos sobre la cultura popular española*. (Madrid, Dosbe, 1979) 89-168.

más significativas para Sevilla y por extensión para la cultura española: el flamenco.

A lo largo del siglo XIX vemos proliferar los llamados ‘cafés cantantes’, aunque se tiene constancia de su existencia desde finales de la anterior centuria. Algunos especialistas consideran estos espacios como auténticas piedras angulares sobre las que se cimientan los inicios y desarrollo del arte flamenco. No es nuestra intención detenernos en este punto y, como indicábamos más arriba, sólo vamos a comentar someramente su localización en Sevilla.

En general fueron locales como pequeños teatros en los que, además de los cantes, toques y bailes flamencos denominados entonces como “*bailes del país y cantos de la tierra*”, se programaban otras expresiones populares. Lo cierto es que eran espectáculos híbridos en los que se alternaban pequeñas piezas dramáticas con danzas y música, con un gran componente de improvisación que servían como entretenimiento, y que fueron frecuentados tanto por el pueblo llano como por personajes relevantes de la elite cultural, tales como Estébanez Calderón, Jacinto Benavente, o George Borrow, entre otros muchos. En realidad, las relaciones sociales entre los distintos estamentos de la ciudad, gremios, profesiones, etc., fueron las que crearon las buenas condiciones para que fructificaran en la ciudad esos ‘cafés cantantes’ que se constituyeron como centros de encuentros de gran importancia.

La bibliografía sobre el mundo flamenco es extensísima, pero en lo que respecta a los cafés y su desarrollo no hay una gran contribución, quizás por ser la música “viva” un arte efímero y mucho más volátil cuando nos asomamos al inmenso y bastante indefinido universo de “lo popular”.

Rocío Plaza Orellana publicó un documentadísimo trabajo titulado *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, del que extraemos el siguiente párrafo:

“Desde el año 1808 los cafés y las fondas habían ido aumentando por la ciudad. Avanzando en el tiempo desde estos primeros locales de la calle Génova y del Turco en 1832 y se contaban en Sevilla de primer orden como “muy decentes y bien situados”, el Café de la Campana, el de San Fernando, el Café Fonda de los Americanos y el de Puerta Jerez, frecuentado por los viajeros que tomaban las diligencias hacia Cádiz y

Madrid. Se sumaban once en total dispuestos entre el Salvador y la Magdalena”²².

Además de los indicados arriba, los más significativos fueron: *el Café Cabeza del turco* (calle Sierpes); *el Café Lombardos* (calle actual Muñoz Olivé); *el Café Teatro Suizo* (tenía salidas por la calle Cuna y la calle Limones); *el Café de los Caajones* (Plaza de la Paja, actual Ponce de León); *Café de las Triperas* (calle Triperas, hoy Velázquez); *Salón de recreo y Café del Burrero* (Calle Tarifa, en la esquina con Amor de Dios)²³

Todos fueron desapareciendo, pero permanecieron vivos en los relatos de los viajeros, sobre todo los ingleses²⁴

Tiranas, Polos, Serranas, Caleseras, Jotas, Rondeñas, Granaínas Sevillanas...Bailes y cantes que conformaban un repertorio abierto para deleite y diversión de los asistentes.



Fig. 3. *Café Suizo*

²² HERRERA DÁVILA, José: *Guía de la ciudad*. Citado en Plaza Orellana, Rocío, *El flamenco y los Románticos Un viaje entre el mito y la realidad*, (Sevilla, Bienal de Arte flamenco, 1991-99) 415.

²³ <https://franconetti-aula-abierta.blogspot.com/2015/12/cafes-cantantes-de-sevilla.html> (Consultado el 16-10-2019)

²⁴ PLAZA ORELLANA: Rocío, op. cit.



Fig. 4. Café del Burrero

8. Coda y conclusión.

Es indudable que el tema tratado en este trabajo es extensísimo y con tal multiplicidad de facetas que lo hacen merecedor de un gran número de estudios monográficos centrados en cada uno de los apartados mencionados. Y, de hecho, así es. Cada vez son más las investigaciones y la consecuente difusión de la compleja y siempre difícil cultura decimonónica. Como apuntábamos al principio, este siglo supone un marcado cambio de rumbo en lo que se refiere a lo que nos referimos como cultura europea u occidental. Nuestro objetivo ha sido establecer unas pautas sobre las que cimentar el giro importantísimo que vivió la producción y desarrollo de la actividad musical de esa época. Desde unos antecedentes de marcados tintes religiosos, constatamos cómo la música, sin abandonar por supuesto los templos, va inclinando sus intereses hacia unas propuestas dominadas por el espectáculo en sí mismo, en público y en privado. Unos intereses dominados por el divertimento que en no pocas ocasiones rozaban la vulgaridad y la inmediatez.

En efecto vemos cómo se conforma una nueva sociedad, fruto de nuevos sistemas estamentales y económicos de los que emerge una creciente clase

social, la burguesía, con unos nuevos planteamientos vitales y con unas inquietudes y singularidades para la que no podemos afirmar con rotundidad si, en el tema que nos ocupa, la demanda cultural propició la oferta o la oferta estimuló a la demanda.

El romanticismo musical llegó a España con mucho retraso, sólo a finales de siglo el nacionalismo tardío de Granados y Albéniz logrará aproximar la música española a las corrientes principales europeas. Ciertamente a lo largo del siglo XIX la corriente italianizante fue la tónica general, tanto en la música instrumental favorecida por la presencia de italianos como Scarlatti y Boccherini en la Corte, como en la vocal en la que reinaba la ópera italiana. Mientras en Centroeuropa se desarrollaba la sinfonía y la música camerística, en España Rossini era recibido en triunfo, en los salones se cantaba en italiano y Beethoven era un perfecto desconocido. Por contra el empeño en encontrar un género operístico nacional hizo prosperar una zarzuela y sobre todo un género chico libres de imitaciones.

La burguesía decimonónica cambió el papel social de la música. Comenzó a tenerse en cuenta al músico como profesional liberal con libertad para poner precio a su trabajo. La música “clásica” deja de ser patrimonio exclusivo de la nobleza y de la Iglesia. Tanto en los teatros, donde las personas que pagaban pasaron a formar el nuevo auditorio de los conciertos públicos como en la música que se realizaba en los salones de la burguesía adinerada, donde el piano es el instrumento rey, se evidenció una “democratización” de este arte. Durante esta etapa existe una fluctuación y diversidad de encuentros sonoros donde todo vale, la representación y la literatura, el cante y el baile, la música de zarzuela y la ópera, el profesional y el aficionado, etc.... pero todos conformarán la esencia del espectáculo.

Pero hemos de reconocer que esta música, realizada por especialistas o por diletantes, se plegó al aplauso a veces demasiado fácil y en realidad la democratización que supuso su práctica y su audición le condujo hacia la dicotomía en la que aún nos encontramos: Una música para *evolucionar* artísticamente y una música para *ser consumida*, más asimilada a la sensiblería que a lo intelectual. Secularización, sí; democratización, sí; amplia difusión, sí; pero... a qué precio.

Y teniendo en cuenta todos estos parámetros y su obligada condensación, no hemos podido pasar de la epidermis y sólo nos hemos asomado a una vista panorámica de la Sevilla musical del XIX, en su vertiente laica, inmersa en una

España convulsa y a su vez integrada en una Europa compleja con sus respectivos conflictos y ramificaciones en ultramar. Siempre teniendo presente que la futilidad esencial de la música y más concretamente la producida y reproducida como espectáculo o puro divertimento la convierten en un patrimonio inmaterial con elementos frágiles, escurridizos y prácticamente imposible de reconstruir. Podremos consignar crónicas, nombres, fechas, repertorios, imágenes, críticas, comentarios, anuncios, informaciones..., pero, al margen de las partituras y las ilustraciones conservadas, solo podremos intuir o vislumbrar toda esa música viva de teatros, salones, bailes y cafés que tanto transmitió en las veladas sevillanas.