

FERNANDO SOR

Javier CHAMIZO

Uno de los motivos que me ha llevado a elegir este tema para nuestra revista es mi convicción de que Fernando Sor ha sido uno de los compositores y guitarristas más conocidos dentro y fuera de nuestras fronteras, pero de los menos estudiados, no sólo en el aspecto biográfico, sino en la cuestión más importante desde el punto de vista artístico: la relación existente como artista de su época, como liberal y posteriormente afrancesado, influencia que se proyecta decisivamente en su personalidad y en su creación musical. Nos hallamos ante un músico con una formación clásica, pero con un espíritu romántico que creó escuela y que influyó con sus obras y su "Método para guitarra"¹ en toda Europa.

Resulta muy significativo, por ejemplo, que el Teatro Bolshoi de Moscú se inaugurase con su obra el ballet "Cendrillon", el 6 de Enero de 1825, como consta en la placa conmemorativa de su fachada. Con motivo de las exequias por la muerte del Zar Alejandro en San Petersburgo, el 26 de Marzo de 1826, se interpretó una "Marcha Fúnebre" compuesta por Sor para instrumentos militares.

Actualmente se celebra en Roma, cada año, uno de los concursos internacionales más relevantes del mundo de la guitarra española, que lleva su nombre, en el que colabora el Ministerio de Asuntos Exteriores Español.

Ante la imposibilidad de recopilar todos los aspectos relacionados con su extensa biografía y numerosas obras, unida a la constante presen-

¹ SOR, F., *Méthode pour la guitare*, Lachevardiere, Paris, 1830.



cia de la música, incluyendo su época como militar, he decidido tratar en este trabajo sobre Fernando Sor, una de las etapas de su vida, es decir, desde su ingreso en el Monasterio de Montserrat hasta su presencia en Andalucía, dándonos la oportunidad de conocer entre otras cuestiones, algunos aspectos de su estancia en Málaga (1804-1808).

DATOS BIOGRÁFICOS

Según consta en la partida de bautismo en la Catedral de Barcelona, descubierta por Baltasar

Saldoni² (1807-1889), compositor y musicólogo español, que en 1830, al crearse el Real Conservatorio de Madrid, fue nombrado profesor de Canto, Fernando Sor va a ser bautizado el 14 de Febrero de 1778.

Sor era hijo de una familia burguesa catalana, próspera y con cierta cultura. Su padre, comerciante de profesión, fue una persona con algunas cualidades para la música, ya que cantaba y tocaba la guitarra como buen aficionado.

Su primer profesor de música, cuando ingresa en la famosa Escolanía de Montserrat, fue D. José Arredondo, nombrado Abad del Monasterio en 1789³. Por lo tanto, Sor comienza su educación musical como escolano en el Monasterio de Montserrat, aproximadamente a la edad de once o doce años, siendo muy sólida su formación y acompañada de un gran conocimiento de las formas y géneros musicales. Pero Sor, de niño ya tocaba la guitarra de su padre, práctica que no interrumpió en Montserrat, siendo admirado por sus condiscípulos y por cuantos le oían:

² SALDONI, B., Diccionario de efemérides de Músicos Españoles, I. Pérez Dubrull, Madrid, 1868, pag. 261-262

³ SALDONI, B., Reseña histórica de la Escolanía de Montserrat, J. Rubio, Madrid, 1856, pag. 59.

"Estando ya en dicho colegio, hacía con la guitarra cosas tan prodigiosas que admiraba a sus condiscípulos y cuantos le oían"⁴.

Y por su valor documental, ya que es el mismo Sor quien lo relata, sobre la vida de los estudiantes de la Escolanía de Montserrat, transcribo sus palabras:

"Nos despertaron a las cuatro de la mañana, era de noche y nos dirigimos a la iglesia antes de las cinco. Yo no había oído más que Salmos desde mi llegada, pero ahora la misa era acompañada por una pequeña orquesta compuesta por violines, violonchelos, contrabajos y oboes, y todos ejecutados por niños de los cuales el mayor podía tener 15 o 16 años.

Durante el ofertorio tocaron la Introducción y el Allegro de una Sinfonía de Haydn en Re; en el momento de la comunión se interpretó el Andante y en el último evangelio el Allegro. Después de la Misa tuvimos unos momentos de recreo, más tarde nos dirigimos a una habitación donde se encontraban varios Clavicordios.

Un hule cubría tres de ellos y encima del hule se hallaban veintiocho panecillos redondos y llanos, cortados por la mitad, formando platos, encima de los cuales había veintiocho tortillas de jamón de igual tamaño, luego dio principio el ensayo de la orquesta, los pupitres fueron colocados y las partituras distribuidas."⁵

A los 16 años Sor abandona Montserrat y se dirige a su Barcelona natal. Su madre, viuda y preocupada por el futuro de sus hijos, decide, aconsejada por los amigos y familiares, que nuestro guitarrista inicie su carrera militar en el Regimiento de Vilafranca, bajo las órdenes del General Vives.

Aunque en aquel tiempo era poco frecuente e incluso incompatible que el hijo de una familia burguesa se dedicara a la música, no obstante, suponía ésta una ocupación honorable dentro del ejército.

⁴ SALDONI, B., Diccionario, I, 1868, pag. 264.

⁵ MENÉNDEZ PIDAL, R., Historia de España XXXI, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, pag. 601-631.

Sor alcanza el grado de teniente, pero el factor determinante de este período, va a ser la gran influencia de otro militar italiano que pertenecía al ejército español.

Al respecto nos comenta Sor en su Método, de una manera explícita, cómo influyó Federico Moretti decisivamente en su carrera musical:

“Escuché uno de sus acompañamientos ejecutados por uno de sus amigos; y tanto la conducción del bajo como las partes armónicas que en él aprecié, me dieron una alta idea de su mérito; lo vi como la antorcha que debía alumbrar el caminar extraviado de los guitarristas”⁶.

Federico Moretti era Brigadier de los ejércitos nacionales, caballero de la nacional y militar Orden de San Hermenegildo, Académico Filarmónico de Bolonia, individuo de varias sociedades y cuerpos literarios, que el 1798 publicó la traducción al castellano de su obra “Principios para tocar la guitarra de seis órdenes”, y en 1821 se publicó su libro “Gramática razonada musical”⁷.

El 25 de Agosto de 1797 se representa en Barcelona la ópera “Il Telémaco nell’Ísola di Calipso”⁸, de Fernando Sor, a la edad de 19 años. El famoso autor de “El Telémaco”, compone sus primeras Seguidillas Boleras, y música para guitarra. Estas primeras ediciones se publicarían en Francia a raíz de su exilio en 1813.

Su primera estancia en Madrid, todavía como oficial del ejército, y precedido de un gran conocimiento como compositor y guitarrista, resultó en principio negativa para Sor, que pretendía ser recibido por el Rey Carlos IV. Encontramos a Luigi Boccherini como compositor de la Corte y a Goya, dedicado en estos momentos a retratar a la familia real.

⁶ SOR, F., *op. cit.*, pag. 3.

⁷ En el libro *La guitarra española*, publicado en 1991, con motivo del V Centenario del descubrimiento de América, aparece como fecha de publicación el libro de F. Moretti, el año 1799, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, aunque el propio Moretti en la introducción de su tratado *Gramática razonada Musical*, publicado en 1821, nos comenta lo siguiente: “En el año de 1798, al publicar la traducción en castellano de mi obra titulada: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes...*”

⁸ SUBIRÁ, J., *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, 1945, pag. 123.

Entre tanto, la Duquesa de Alba, protectora de Goya, decide acoger bajo su protección a Fernando Sor. Tras su muerte, el 23 de Julio de 1800, el Duque de Medinaceli le ofrece un puesto como administrador de sus bienes en Cataluña y regresa a Barcelona, componiendo dos Sinfonías, tres Cuartetos, una Salve, varios Rosarios y numerosos Aires españoles⁹.

SOR EN MÁLAGA (1804-1808)

La vida de Sor en Málaga transcurre vinculada a los ambientes musicales de la ciudad.

Después de una segunda visita a Madrid, Sor va a ser nombrado jefe de una pequeña Administración Real en Andalucía durante los cuatro años que preceden a la invasión del ejército francés.

Su amistad con D. Sebastián Murguía¹⁰, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga, va a ser decisiva, y encontramos a nuestro artista organizando las veladas musicales del recién nombrado Cónsul de los Estados Unidos en España en 1800¹¹.

Además, Sor comenta en su “Método” que, entre los constructores preferidos de guitarra, se encuentran José y Manuel Martínez de Málaga¹².

Entre sus muchas actividades se cree que fue maestro de guitarra del General San Martín, cuando vivían sus padres en Málaga¹³. La obra, el

⁹ LEDHUY, A., et al., *L’Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, Bertini, París, pag. 164.

¹⁰ Vid. MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música andaluza*, Anel, Granada 1985, pag. 252-256.

¹¹ El Cónsul Norteamericano, Willian Kirkpatrick, va a estar en Málaga desde el año 1800 hasta el 1818. En el National Archives and Records Office, Washinton, tomo 217, se conservan sus despachos con el gobierno norteamericano, pero son de tipo comercial y político.

¹² SOR, F., *op. cit.*, pag. 10.

¹³ Al respecto, ver la copia de acta de escritura donde quedan reflejados los diferentes domicilios de los padres en Málaga, a instancia del Exmo. Sr. Gobernador Civil de la provincia y del Sr. Delegado Provincial de la Subsecretaría de Educación Popular (copia simple). Ante D. José Manuel Ávila, Pla. Abogado, Notario por oposición de Málaga. 24 de Julio de 1947. N° 1419. D. Julián Sesmero, en su artículo, “Málaga y los San Martín”, publicado en SUR el 10 de Septiembre de 1995, pag 15, nos comenta sobre el libertador de

Impromptu en el género de bolero, "No tocan las campanas"¹⁴, fechada en Málaga, el 1 de noviembre de 1809, se supone posterior a su estancia en nuestra ciudad, ya que Sor la abandona en 1808.

El compositor malagueño D. Eduardo Ocón, en su obra "Cantos Españoles"¹⁵, incluyó una canción original de Sor "Fuentes son del llanto", que en palabras de Ocón es una

"Canción que sirve de introducción a un himno patriótico, escrito en 1820 probablemente y dedicada a la señorita Doña Setta, por D. Fernando Sor."

La armonización de esta Seguidilla, en un estilo posterior a la época de Sor, nos hace pensar que fue arreglada por Eduardo Ocón, y Sor en 1820 ya no se encontraba en España.

Gonzalo Martín Tenllado, Catedrático de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Málaga, y posteriormente Catedrático de Musicología de la Universidad de Granada, en su libro sobre Eduardo Ocón nos habla de la 1ª edición de la obra "Cantos españoles" y del "Cancionero", dando la relación completa de obras musicales incluidas en este compendio, donde aparecen tres composiciones de Sor: Bolero, atribuidos por unos a Sor y otros al que fuera su amigo y Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga, Sebastián Tadeo Murguía, y una Canción, ambas para canto y piano, y otro Bolero para tres voces y piano.

Añade que Ocón, en los breves datos biográficos que ofrece sobre Sor, nos dice que:

"Como guitarrista y compositor para este instrumento fue, quizás, el primero"¹⁶.

Lo cierto es que Sor siempre dejaba su sello a través de tan inquieta personalidad. Voy a citar, por último, un comentario de B. Saldoni sobre

Argentina, "que recibió clases del música F. Sor".

¹⁴ Esta obra se volvió a editar en Londres en 1819.

¹⁵ OCÓN, E., Cantos Españoles, Breitkopf y Härtel, Leipzig, 1874. pag. 54-55.

¹⁶ MARTÍN TENLLADO, G., Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical, Sèller, Málaga, 1991,

un concierto de Sor en Málaga, no sin antes aclarar algunos datos importantes y aclaratorios: Sor en estos momentos ya no pertenecía al ejército y el Cónsul referido como austriaco era en realidad norteamericano:

"Por los años de 1802 y 1803, en que Sor era oficial del ejército, hallándose de guarnición en Málaga, o muy cerca de esta ciudad, dio el Cónsul de Austria, Sr. Quirpatri un gran concierto, en el que reunió todo lo más elegante y notable que encerraba Málaga, en el cual tocó Sor un solo de contrabajo con variaciones, que dejó admirados y sorprendidos a cuantos le oyeron, e incluso a los músicos que estaban presentes, entre los que se hallaba D. Vicente Ribera, maestro de trompa y música mayor que había sido durante muchos años, y que en aquella noche tocaba el serpentón en la orquesta, siendo dicho Sr. Ribera quien contó el asombro que había causado Sor, al que nos lo ha escrito a nosotros, y cuyo documento conservamos. El primer violín en este concierto lo fue D. Francisco Ibarra, que lo era asimismo de la Catedral de la citada Málaga;..."¹⁷

LA MÚSICA ESPAÑOLA EN EL S. XIX CONCEPTOS HISTÓRICOS FUNDAMENTALES

¿Qué factores van a dificultar la tarea de encontrar una estructura articulada en el estudio de la historia musical española en el x. XIX?

En primer lugar sería conveniente cubrir la laguna historiográfica que hay en todo lo referente a la actividad y creación musical en España. El problema sobre la música se complica al no haber estudios específicos de esta época, y si recurrimos a los tratados generales de la música, encontraremos muchas afirmaciones que no están basadas en una documentación de las fuentes. Esta grave circunstancia, para tratar el estudio de la historia de la música, da lugar al uso de referencias. De esta forma se han ido creando imparablemente, anécdotas y tópicos, que desvirtúan la verdadera dimensión de la realidad, admitiendo más tarde la propia historiografía, datos que en la actualidad se empiezan a cuestionar.

Otra creencia, extendida sobre todo en los historiadores extranjeros, es la pobreza creativa musical y la falta de elementos de originalidad, en el período comprendido entre el declive de la tonadilla escénica hasta la consolidación de los tres pilares básicos de la música española en el s. XX: Enrique Granados, Isaac Albéniz y D. Manuel de Falla.

Esta precaria situación puede superarse poco a poco, realizando una gran esfuerzo en el campo de la investigación para recuperar las obras olvidadas, o a veces perdidas en las bibliotecas, museos, archivos, instituciones privadas, etc., sin olvidar la importancia del apoyo para subvencionar grabaciones del material recuperado por parte de las administraciones públicas. Gracias a estos primeros trabajos, y basándose en las fuentes primarias, se ha comprobado la existencia de auténticas joyas musicales, y un proceso musical fantástico de verdaderos profesionales y aficionados a la música.

No sólo para divertir como fenómeno de las relaciones sociales, me refiero a la música como medio de expresión de nuestra cultura, popular y autóctona. Se ponen de moda los salones privados para ofrecer música de cámara, los cafés, escenarios populares. Se crean sociedades filarmónicas, como la de Málaga, en 1869, revistas de crítica musical, periódicos específicos sobre todo lo relacionado con la actividad musical, y se inicia la construcción de teatros, no solamente en Madrid, sino en el resto de las provincias españolas. Tal vez es el caso de Málaga, donde se reconstruirá un teatro anterior, el teatro de la Merced, reinaugurado en 1862 con el nombre de teatro del Príncipe Alfonso. Tras un incendio se construirá otro de nueva planta, quedando inaugurado con el nombre de Teatro Cervantes, el año 1870¹⁸.

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, tras el Real Decreto del 1 de Octubre de 1849, supuso para Málaga una gran inyección de vida cultural de una ciudad que comenzaba a recoger los frutos de su desarrollo industrial y comercio marítimo¹⁹.

¹⁷ SALDONI, B., Diccionario, I pag. 264.

¹⁸ SARRIÁ MUÑOZ, A., *Breve Historia de Málaga*, San Pancrancio, Málaga, 1995, pag. 94.

El afán de modernidad del s. XX, como fenómeno de ruptura con el pasado, no solamente en España, traerá consigo un deprecio por las creaciones vivas y jugosas del s. XIX, aunque nuestra sociedad en esta época se encuentre sumida en la ignorancia y en una involución política social y económica.

Este período historiográfico en música, denominado Romanticismo, fue muy extenso cronológicamente: Música teatral en sus diferentes manifestaciones, como la zarzuela, ópera, sainete lírico, tonadilla escénica, música sinfónica, coral, religiosa y "el siglo de oro" de la guitarra española.

Sin pretender abarcar la gran cantidad de temas que suscita nuestro s. XIX, no pretendo globalizar en ningún momento temas olvidados o revisados de una manera superficial.

Es probable que mi actitud en algunos momentos sea reivindicativa, para lograr una valoración ecuaníme de las fuentes, cuyo efecto no es otro que defender nuestra desatendida tradición y nuestro pasado musical.

La España del s. XIX se encuentra olvidada por los musicólogos a nivel mundial. Prácticamente no se incluye en ninguna de las grandes monografías del s. XIX debido, entre otras causas, a la visión negativa que tenemos de un siglo complicado desde el punto de vista social, político y económico.

Son muy pocos los estudios monográficos que se han realizado con una visión global de la música en España en el s. XIX²⁰.

España se pone de moda en Europa. Un país lleno de toreros, gitanos, una cultura popular extendida en todas las capas sociales que se proyecta, en sus bailes, sus cantos, con una gran capacidad de sugestión y de estímulo literario musical y pictórico.

Francia, como país vecino, va a tener diferentes vías de entrada de la moda española: la imagen de una España épica y heroica tras la guerra

¹⁹ SARRIÁ MUÑOZ, A., *op. cit.*, pag. 94.

contra Napoleón. La llegada de viajeros franceses, que darán su opinión particular de nuestro país mediante las crónicas de estos viajes, y la cantidad de intelectuales y artistas que tras su exilio, como afrancesados, juegan un papel decisivo como representantes de nuestra cultura.

Escritores como Byron, Madam de Stäel, Victor Hugo, Humboldt, pintores como Monet y Doret, y ejemplos musicales como "Il Trovatore" de Verdi, "Capricho Español" de Rimsky Korsakov, obras de Glinka, Bizet, Franz Liszt, Gevaert, Chabrier, Lalo, consiguen que la presencia de España en el Romanticismo Europeo sea una constante. La música francesa aprovecha "lo español" en sus temas y en el ambiente. Esto contribuye a la revitalización de nuestras canciones y ritmos populares por parte de los compositores galos. París se convierte en un centro de formación y desarrollo de la mayoría de los artistas exiliados.

Uno de nuestros compositores, Sebastián Iradier (1809-1865), protagonizó una anécdota que refleja la calidad creativa de los músicos españoles y el desconocimiento generalizado de nuestra música, por parte de sus colegas extranjeros.

G. Bizet utilizó la habanera "El arreglito", compuesta por S. Iradier, en su famosa ópera "Carmen", suponiendo que era música popular española, pero cuando comprobó la autoría, Bizet reconoció personal y públicamente su deuda con Iradier²¹.

¿Qué ocurre con nuestra producción musical?

Los compositores, ante la situación de inestabilidad, intentan crear un desarrollo musical normalizado con gran abundancia de géneros, consolidándose la zarzuela y las corrientes sinfónicas con cierta dificultad, debido a la influencia de la ópera italiana que provoca un freno evidente para la creación de una ópera nacional, en un ambiente pobre, en el entorno del salón o del café concierto, que en principio puede provocar una imagen peyorativa de estos primeros espacios escénicos. Aún así, no podemos negar que existió un romanticismo rico en aportaciones singu-

²⁰ GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la Música Española*. Siglo XIX, Madrid, Alianza, 1984.

lares, y con una creación específica, en ningún caso menos importante que en los siglos XVII y XVIII.

Este romanticismo hispánico contribuye a que el Lied se transforme en canción, pero en una canción genial, con un teatro lírico singular pero magnífico. La zarzuela barre literalmente la ópera italiana, y la música sinfónica no termina de cuajar. La música religiosa vive una lenta agonía, a la que todavía se dedican muchos músicos.

El entorno social que envuelve el s. XIX se inicia con una época casi de barbarie, y que afecta a los propios músicos, moral y humanamente arruinados, como reflejan los escritos de la época²².

Nos encontramos con una sociedad regida por la venganza y repleta de vergüenzas políticas, que obligan a los compositores y artistas, por motivos políticos. Unos por afrancesados, otros por ser liberales, buscan en el exilio la luz que les falta y la formación que España no podía ofrecerles.

El siglo XIX español, políticamente, es un siglo lleno de cambios y convulsiones que afectará, sin duda, al desarrollo de la cultura en su más amplio sentido: invasión napoleónica, guerras civiles y revoluciones, golpes de estado, seis reyes que gobernarán sin tener en cuenta la realidad de su país, la república, restauración monárquica, varias constituciones, conflictos en las colonias y la pérdida de estas colonias.

Estos hechos van a provocar una situación de crisis entre las relaciones de la música y la sociedad, reflejándose en los siguientes aspectos: la respuesta de la administración sobre las carencias musicales será negativa. No se crean estructuras musicales que permitan una política musical, y la crisis del gran mercado musical que supone la iglesia se acentúa. La primera consecuencia de este desorden provoca un estado deficiente de la educación musical y una receptividad de la música como arte de segunda fila.

²¹ HONEGGER, M., *Diccionario de la Música*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, pag. 548

La música abandona la Universidad convirtiéndose en algo marginal para esta institución, que pierde una tradición casi milenaria. En este orden de cosas nacen los Conservatorios, que tampoco logran asumir el peso cultural ni la presencia social relevante que la sociedad le demanda.

Los Conservatorios se crean sin ayudas institucionales y sin un rumbo específico en los planes de estudio. Son muy numerosas las críticas que tanto intelectuales y músicos de relevancia hacen sobre los centros nuevos de la enseñanza musical:

“El llamado Conservatorio de Música y Declamación es una barabunda música, donde no salen discípulos en el canto, ni aún para coristas”²³.

Felipe Pedrell, otro compositor y pedagogo, musicólogo, comprometido en la recuperación de nuestro pasado musical, en sus escritos y artículos de crítica musical, también deja claro el presente y futuro de los Conservatorios:

“Matriculaos, jóvenes incautos que... al templo de Apolo dirigís vuestros pasos presurosos; matriculaos y acudid en tropel, sobre todo los que antes habéis probado que si no servíais para zapateros ni para peones de albañil, en cambio servíais para músicos, porque os llamaba la música y porque os admitían para ser adiestrados como músicos en los centros en que se cultiva la especialidad del adiestramiento. Matriculaos y veréis... y oleréis si es canela fina eso de pasar el tiempo para adiestrarse en música. Eso sí, dejaos antes la inteligencia en casa, si acaso tenéis una chispita de ella. Después de adiestraros para músicos durante seis, ocho, diez o más años, cuando busquéis en vano la música, no os desesperéis; en el rótulo colocado sobre la puerta del establecimiento queda”²⁴.

²² GUICHOT, J., *Historia general de Andalucía*, VII, Perié, Sevilla, s.a., pag. 179-200-221.

²³ ESPÍN Y GUILLÍN, J., “Los músicos pintados por sí mismo o sea fisiología de músico. De los artistas líricos VI”, *La Iberia Musical y Literaria*, 42, Año II, 29-X-1843.

Al crearse la Sociedad Filarmónica de Málaga, se estaban creando los pilares del futuro Conservatorio de Málaga, que se inauguró el 15 de Enero de 1880²⁵.

Así llegamos al punto clave de esta situación: desde la época de Isabel II, la música desaparece del sistema educativo español como ciencia y como arte, por lo tanto, los políticos e intelectuales y artistas, vivirán ajenos a este fenómeno tan negativo para el desarrollo cultural de un país, que hasta el momento sigue sin revolverse.

El compositor y musicólogo Asenjo Barbieri luchó para que la música se introdujera en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En una carta de su querido amigo Soriano Fuertes a Barbieri, se lamenta de la delicada situación:

“Mucha razón tiene sobre lo que me dice de la canalla musical, y me alegro que piense como yo sobre el particular. ¿Ha leído Vd. el reglamento de Instrucción Pública últimamente publicado en Francia introduciendo la enseñanza musical en las escuelas normales y liceos o universidades?, ¿Comprende Vd. que esto puede ser de un gran adelanto civilizador y de suma utilidad para la profesión musical? ¿No pudiera Vd. interponer su influjo con el Director de Instrucción Pública y que España gozara de este adelanto y el arte se lo deberá a Vd.?”²⁶.

Al comienzo de este siglo se produce una tímida recuperación de esta visión tan negativa entre músicos e intelectuales, que culminará aproximadamente en la mitad de la centuria, con una fuerza que da sentido a esta recuperación: el concepto de nacionalismo.

El nacionalismo, como corriente, se desarrolla a la largo del s. XIX en dos direcciones: a través de unas estructuras musicales, estrechamente ligadas al folklore, y la creación de un drama musical español que frene la invasión de la ópera italiana.

²⁴ PREDRELL, F., *Musicalerías, Selección de artículos escogidos de crítica musical*, (1891-1906), Sempere y Compañía, Valencia, s.a., pag. 198.

²⁵ vid. DEL CAPMO, M., *Historia del Conservatorio de Málaga*, Ed. Sur, Málaga, 1970, pag. 14.

²⁶ CASARES, E., Francisco Asenjo Barbieri: *Documentos sobre música española y epistolario*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, Carta 2955.



JAVIER CHAMIZO

Por eso, el ideal romántico supone la base sobre la que se apoyarán los movimientos nacionalistas que acabarán por convertirse en una manifestación del espíritu musical nacional, llevando paralelamente en plástica y literatura, la corriente que conocemos como historicismo: como modelo de inspiración formal, y recuperación de los valores patrios.

Los historiadores, con un gran esfuerzo, se lanzaron a la labor musicológica para encontrar la génesis de la música española, que diese sentido a sus obras. Quizás exista un argumento no tan importante, pero real: el Nacionalismo como espíritu de "lucha", ante la invasión de estéticas extranjeras y como base para la restauración histórica.

CONCLUSIÓN

El historiador que pretenda relacionar la música del s. XIX español, en un contexto histórico y artístico, se encontrará con serios problemas para poder documentar una época en la que dichas fuentes se encuentran diseminadas, y con datos que a priori se deberían cuestionar mediante un análisis exhaustivo. Las últimas décadas del s. XIX y los comienzos del s. XX suponen el punto más alto en lo referente a la aportación de la música española a nivel internacional. Es un grave problema de continuidad, el que ha sufrido nuestro país, puesto que se inicia un proceso que en teoría pretende un desarrollo y consolidación de la música. Nuestra tradición musical, espléndida durante todo el s. XVIII, experimenta en el tránsito del s. XIX un freno en su evolución parecido a lo que sucede en la transición del s. XIX al XX. Tengamos cuidado con el futuro, porque un país como el nuestro, plagado de intelectuales y artistas a lo largo de su historia tiene, como asignatura pendiente, la música en el más amplio sentido de la palabra, y como una de la bellas artes, debe estar dentro del concepto actual de que la cultura es sinónimo de desarrollo.