



Paulino Capdepón Verdú, Juan José Pastor Comín (eds.): *Beethoven desde España. Estudios interdisciplinares y recepción musical*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2021, 642 páginas, ISBN 978-84-18534-72-0

Teresa Cascudo García-Villaraco (ed.): *Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, Comares, 2021, XII + 397 páginas, ISBN 978-84-1369-052-0

En la secuencia de conmemoraciones de Ludwig van Beethoven (1770-1827) el año 2020 quedará como la fiesta que no fue, con la casi totalidad de los conciertos en memoria del 250º aniversario de su nacimiento anulados a causa de la pandemia de Covid-19. Los historiadores de la música padecieron la situación con archivos cerrados y coloquios suspendidos, junto a otras desgracias menos específicas. Sin embargo, pese a la crisis, los estudios sobre la recepción de Beethoven en España y Portugal se han beneficiado con la conmemoración. Algunos rasgos de la presencia de Beethoven en la vida musical española ya eran conocidos, en particular gracias a un artículo de Judith Etzion de 1998 y a la reciente síntesis de Juan José Carreras en *La música en España en el siglo XIX*. Pero la salida de dos libros que suman más de mil páginas sobre el tema, escritas por treinta y ocho colegas de distintas universidades de ambos países, representa un cambio de escala. El primero fue dirigido por Teresa Cascudo desde la Universidad de La Rioja, y el segundo por Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín, de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El volumen editado por Cascudo se titula *Un Beethoven ibérico*, y en el subtítulo subraya el concepto de *transfert culturel* teorizado por Michel Es-pagne, como un contrapunto de historia social transnacional a la hermenéutica textual de la estética de la recepción. Tras sendos capítulos de Michael Cristoforidis y Peter Tregear, sobre la percepción de la política española por Beethoven y su entorno, y de Marie Winkelmüller-Urechia, sobre la influencia beethoveniana en el uso de la forma sonata por Juan Crisóstomo de Arriaga, el libro despliega un recorrido cronológico basado sobre todo en fuentes de prensa. Ese relato sugiere que, más allá de la solitaria ejecución de una sinfonía no identificada en Cádiz en 1807, la música de Beethoven se difunde en España a comienzos del siglo XIX mediante las “bibliotecas de la élite”, estudiadas por Carolina Queipo, Lluís Bertran y Judith Ortega, empezando por las del rey violinista Carlos IV. A la vez, en su capítulo sobre la transformación del compositor alemán en una “celebridad”, Cascudo observa que, como parte de una fascinación duradera

por la vida cultural francesa, “antes de 1829 encontr[a]mos a Beethoven recurrentemente vinculado con entornos antiabsolutistas –liberales y, en algunos casos, con lazos con la masonería–” (p. 80).

La presencia pública de Beethoven en la vida de conciertos sinfónicos de las grandes ciudades peninsulares crece en forma paulatina y se acelera en el último cuarto del siglo XIX, como lo documentan Jaume Carbonell y Xosé Aviñoa para Barcelona y María Belén Vargas Liñán para Granada. Algo similar ocurre con los recitales para piano, estudiados por Eduardo Chávarri Alonso, y también con los conciertos de música de cámara, principalmente los cuartetos de cuerda, que analizan Beatriz Hernández Polo en Madrid y Helder Sá en Oporto. El estreno de la *Novena Sinfonía* en Madrid en 1882 y en Barcelona en 1900, el de *Fidelio* en Madrid en 1893 indican que la instalación de las obras de Beethoven en España (no hay datos equivalentes para Portugal) fue más bien tardía comparada con otros países europeos, pero no al punto de constituir una anomalía histórica.

Frente a una figura romántica vuelta lugar común de masas, Elena Torres Clemente explora las reticencias de Manuel de Falla, cuya búsqueda nacionalista de una “nueva identidad latina” tendía a hacer del maestro de Bonn, al unísono con otros compositores europeos de su generación, una suerte de espantapájaros antimoderno. El punto de inflexión de la primera parte del libro es la sección “Las conmemoraciones de 1927”, documentadas por Mariana Calado en Lisboa y por María Palacios en Madrid, que como en otras partes del mundo ensalzan sobre todo un genio cosmopolita, pacifista y ecuménico. A partir de ese momento, el énfasis pasa de la historia social a la vida política, con estudios dedicados a la Primera República portuguesa (Luís M. Santos), al movimiento anarquista de Entreguerras (Maruxa Baliñas Pérez), a los escritos beethovenianos del comunista y antinazi exiliado Otto Mayer-Serra (Diego Alonso), al proselitismo beethoveniano de Ataúlfo Argenta en el marco de la política cultural franquista (Jesús Ferrer Cayón), y a la inserción reciente de Beethoven en el “autorrelato fundacional de la democracia española”, según la frase de Marina Hervás, a causa de la ejecución en 2018 de la *Novena Sinfonía* en un concierto por los cuarenta años de la Constitución. El recorrido se cierra con un estudio de Ismael Peñaranda Gómez y Daniel Lloret Andreo sobre “Beethoven digital”, que a partir de un corpus de reseñas discográficas de los primeros CDs en los años 1980, concluye que ante el paso a “la posmodernidad del mundo digital y de la neófita democracia española”, la crítica prefirió rescatar “al Beethoven perteneciente a la tradición conservadora” (p. 376).

El libro de Capdepón Verdú y Pastor Comín propone otra versión del mismo recorrido histórico, pero reducido a su vertiente española. A modo de preámbulo, tras una introducción de los compiladores, el “Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Constantin Floros”, eminencia de la musicología alemana, elogia en Beethoven “el proclamador del principio de esperanza”, y señala que “Romain

Rolland tenía razón cuando lo denominó el más ‘masculino’ [sic] de los músicos” (p. 21). El relato comienza verdaderamente en tiempos del compositor, con un análisis de lo español en *Fidelio* (Victoriano Pérez Mancilla) y en las canciones populares del WoO 158 (Nieves Pascual León), para luego avanzar cronológicamente con la recepción. Tras la detallada reconstrucción de Oriol Brugarolas Bonet de los conciertos en Barcelona entre 1840 y 1880, el estudio de Francisco Manuel López Gómez “Las sinfonías de Beethoven en España (1840-1903)” se destaca tanto por su riqueza empírica como por la observación, discutible pero interesante, de que “el verdadero interés filarmónico era el mostrado por la clase media culta de la sociedad madrileña”, y no por “las oligarquías” (p. 313). Esa crónica halla un útil complemento en el estudio de José Luis de la Fuente Charfolé sobre la práctica guitarrística de fines del siglo XIX, cuando las obras beethovenianas transcritas por Fernando Tárrega se vuelven “habituales” en los conciertos (p. 269), y una frondosa prolongación en la “Presencia y recepción de Beethoven en la Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936)”, de José M. García Laborda. La secuencia es lineal hasta el Centenario de 1927, el tema de un artículo de Capdepón Verdú centrado esta vez en la Orquesta Sinfónica de Madrid, y basado en una extensa documentación e iconografía.

A partir de allí, el libro cambia de lógica para privilegiar lo “interdisciplinar”, una etiqueta que busca arrimar a la historia cultural de la música los trabajos de especialistas de las artes visuales, el cine y la literatura, a menudo sin relación con la recepción española del compositor. Pedro V. Salido López estudia la iconografía beethoveniana en general —incluyendo eso sí la mención de un monumento del español Victorio Macho que no llegó a realizarse—, mientras que Virginia Sánchez Rodríguez hace un exhaustivo relevamiento de la música de Beethoven en el cine del “desarrollismo” franquista. En el último capítulo, Pastor Comín analiza la figura de Beethoven en los escritos de André Gide, Marcel Proust, James Weldon Johnson, Thomas Mann y otros, retomando el tema de su libro reciente, también publicado por editorial Tirant, *Y la música se hizo verbo*. A ese conjunto pertenece además la reflexión de Luis Antonio González Marín sobre “Beethoven históricamente informado”, el único texto de toda esta historia de la recepción en haber sido producido por un actor musical de esa misma recepción, quien evoca su experiencia como director de la agrupación Los Músicos de Su Alteza al ejecutar con instrumentos antiguos, en Zaragoza en diciembre de 2020, la *Cantata fúnebre por la muerte del emperador José II*.

Los dos libros son en varios sentidos complementarios el uno del otro, y los especialistas hallarán sin duda en ambos muchos datos y reflexiones de interés, como así también bastantes redundancias, sin duda inevitables. Sin embargo, hay que decir que el libro de Cascudo publicado por la editorial Comares se distingue por un trabajo de edición más cuidado y más riguroso, tanto desde el

punto de vista material como por la supervisión del contenido científico. Por cierto, resulta sorprendente que nadie haya advertido en la editorial Tirant errores como el anuncio, en tapa y en el interior del libro, de una serie de “estudios interdisciplinarios” (*sic*); o que se hayan dejado pasar las inexistentes “trágicas circunstancias” de la muerte de Karl, el sobrino de Beethoven, una probable confusión con su intento de suicidio (p. 621).

Dicho esto, un “Beethoven ibérico” no es lo mismo que un “Beethoven desde España”, por lo que cabe preguntarse si los títulos reflejan una divergencia en los modos de concebir su objeto. El volumen editado por Cascudo parece exorcizar, mediante el recurso retórico a lo ibérico y la inclusión de la recepción portuguesa, el nacionalismo metodológico que, en cambio, Capdepón Verdú y Pastor Comín reivindican abiertamente. En este Beethoven visto exclusivamente “desde España”, el estudio de Pérez Mancilla sobre *Fidelio* ilustra cómo el énfasis en lo nacional puede volverse un problema metodológico. Como se sabe, la acción de la obra transcurre en una prisión situada “a pocas leguas de Sevilla” en un tiempo indeterminado, lo cual para su autor Jean-Nicolas Bouilly era sobre todo una manera de no situarla en Francia durante la Revolución. Pero como Joseph Sonnleithner, el primer libretista de Beethoven, declaró una vez que la acción se situaba en el siglo XVI y que Pizarro se parecía a Pedrarias, en una carta al censor que buscaba minimizar su significado político para el contexto vienesés contemporáneo, el autor se despacha con dieciocho páginas sobre la vida musical en Sevilla en el siglo XVI, sin relación con el tema del libro. Asimismo, en su profuso estudio sobre la figura literaria de Coriolano, Antonio Ezquerro Esteban le dedica otras dieciocho páginas a Francisco Andreu (1786-1853), un compositor y sacerdote catalán cuyo único vínculo con Beethoven parece haber sido el escribir una obra sobre el mismo tema. En otro orden de cosas, Nieves Pascual León opone en su texto sobre las canciones populares españolas de Beethoven los “esbozos de un torpe folklorismo” que ve en esas partituras a lo que ella llama el “verdadero carácter popular” (p. 87), retomando así sin distancia crítica un viejo tópico de los nacionalismos románticos.

A su vez, la figura de un “Beethoven ibérico” entendida como el producto de transferencias culturales sugiere que la recepción del compositor en España y Portugal incluye rasgos que la distinguen de las representaciones dominantes en otros países u otras regiones del mundo. Aun si Cascudo precisa que lo ibérico se refiere tan solo a la región geográfica “al sur de los Pirineos”, esa idea tiene cierto arraigo en la historiografía sobre los imaginarios nacionales de la música. En su libro *Beethoven in France*, publicado en 1942 en Estados Unidos, Leo Schrade impulsó la teoría de que en el siglo XIX tomó forma un “Beethoven francés”, diferente de un “Beethoven alemán” que para él era una evidencia o un pleonismo, y caracterizado por su asociación con el ideario de la Revolución de 1789. La palabra clave era *Bild*, la “imagen francesa”, título de

la primera versión de su texto, publicada en alemán antes de partir al exilio. Y de hecho, abundantes fuentes muestran cómo en Francia y en Alemania durante todo el siglo XIX y buena parte del XX diferentes actores, dentro y fuera del ambiente musical, asociaron a Beethoven con sus respectivos imaginarios nacionales y nacionalistas. En cambio, nada de ello parece haber existido en Inglaterra, aún si la música de Beethoven estaba tan presente en los conciertos de Londres como en los de París o Berlín. Y tampoco ninguno de los dos libros aquí reseñados aporta muchos materiales que abonen la tesis de una “imagen ibérica” de Beethoven, en el sentido de Schrade. Como lo recuerda Cascudo, la noción de transferencia cultural implica “la resignificación de objetos culturales consecuencia de su circulación” e incluso su “metamorfosis” (p. 3), pero cabe preguntarse hasta dónde eso vale en este caso.

En general, en la prensa española y portuguesa prevalece la idea transnacional de un compositor genial vuelto símbolo de la Música con mayúscula, o de la alta cultura, o —según un crítico decimonónico mordaz y despectivo— de la “música sabia”, sin asociación con identidades locales. El estudio de Carbonell y Aviñoa sobre el catalanismo, por ejemplo, no cita ningún documento que asocie a Beethoven con la cultura catalana, salvo la traducción al catalán de los versos de Schiller. Durante el Centenario de 1927, apunta María Palacios, el crítico Adolfo Salazar escribe que “por su tez morena, su áspero cabello, en perpetua pugna con el peine, su carácter indómito y concentrado, el pequeño Beethoven, cuyos orígenes flamencos eran conocidos, tenía el remoquete de ‘el español’”, y finge preguntarse si fue por ello que “en *Fidelio* cantó la fidelidad de la mujer española” (cit. p. 249); pero no parece que esa viñeta racializada haya tenido mucha circulación. Jesús Ferrer Cayón cita a Federico Sopena evocando los conciertos de Ataúlfo Argenta en Santander en 1953 como la “cumbre de la asimilación en hispánico [*sic*] del gran estilo europeo”, pero la definición que da Sopena de lo hispánico es simplemente “lo recio, el ‘temperamento’” (cit. p. 315), evidenciando la dificultad de darle sustento empírico a sus premisas ideológicas. De hecho, es probable que el aporte más característico de “los españoles” a la recepción de Beethoven haya sido la *Canción de la alegría* de Miguel Ríos, estudiada en *Un Beethoven ibérico* por Diego García Peinazo, ese hit pop de 1969 que en su momento la revista *Ritmo* celebró como la prueba de que “la canción española de calidad sigue triunfando en el mundo” (cit. p. 346) —eso sí, dejando para otra vez la pregunta de si en su versión inglesa *Song of Joy*, la “canción española” compuesta por el alemán Beethoven y arreglada por el argentino Waldo de los Ríos seguía siendo tal—.

Al fin de cuentas, más allá de los matices señalados, ambos volúmenes difieren menos en su tratamiento de la cuestión nacional que en su actitud ante la cuestión de género, que el libro de Cascudo tematiza con insistencia, y que en cambio está completamente ausente del de Capdepón Verdú y Pastor Comín —salvo, si se quiere, la frase de Floros ya citada—. Eso ocurre en sintonía con el

índice estrictamente paritario de *Un Beethoven ibérico*, frente a los once hombres y las dos mujeres que participan en *Beethoven desde España*. Así es como, por ejemplo, en el primer libro Eduardo Chávarri Alonso enfatiza el contraste en la percepción de los críticos entre un Beethoven “masculino” y un Chopin “para señoritas”; Beatriz Hernández Polo titula su estudio sobre el Cuarteto Francés poniendo entre comillas para criticarla la frase misógina de un crítico, “La música de Beethoven no es un arte femenino”; y María Palacios habla de “música sinfónica y masculinidad” en su capítulo sobre el Centenario de 1927, interesándose al pasar por la “perspectiva homoerótica” de Adolfo Salazar sobre la vida amorosa del compositor (p. 250). Por cierto, fue el francés Romain Rolland quien en *Les grandes époques créatrices* escribió que “Beethoven es el más viril de los compositores”, en un texto que la investigadora norteamericana Sanna Pederson citó hace ya más de veinte años, así que la crítica de la masculinidad en Beethoven no refleja ningún rasgo nacional. Pero dado que los estudios de recepción forman parte de la recepción, desde una perspectiva transnacional la insistencia colectiva de *Un Beethoven ibérico* en incluir el género en la recepción no está lejos de constituir, provisoriamente, una suerte de singularidad local.

Esteban Buch

<https://orcid.org/0000-0002-7134-5204>

buch@ehess.fr

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris