

RESUMEN

En torno a los últimos quince años, la perspectiva urbana ha comenzado a forjarse como una sólida tendencia de investigación dentro de la musicología histórica. Frente a los enfoques más asentados que toman un compositor, un repertorio o una institución como objeto de estudio, la musicología urbana ha propuesto poner su foco de atención sobre la ciudad en su conjunto y las interacciones de naturaleza musical, social y económica que acontecen en ella. Este ensayo explica los principales fundamentos metodológicos de esta perspectiva de estudio y su relación con las nociones de centro y periferia que tanta influencia, a veces subliminar, han ejercido en las narraciones musicológicas del mundo ibérico.

Palabras clave: musicología urbana, centro, periferia, España en la Edad Moderna

ABSTRACT

For the last fifteen years or so, the urban perspective within historical musicology has started to become a solid research trend. As opposed to the established views based on composers, repertoires or institution as focus of study, urban musicology has suggested turning the attention to the city and to the interactions of musical, social and economic nature that take place in it. This article explains the main methodological issues of this perspective of study as well as its relation to the notions of centre and periphery, which have been so influential, sometimes in a subliminal way, in the narratives about Iberian music.

Keywords: urban musicology, centre, periphery, Spain in early modern era

Contar la Historia desde la periferia:
Música y ciudad desde la musicología urbana
Pp. 10 a 30

CONTAR LA HISTORIA DESDE LA PERIFERIA: MÚSICA Y CIUDAD DESDE LA MUSICOLOGÍA URBANA¹

*Miguel Ángel Marín**
Universidad de La Rioja
España

INTRODUCCIÓN

La tendencia de estudio centrada en la música desde una perspectiva urbana ha gozado de una cierta presencia en los últimos años en la musicología hispánica.² La llamada “musicología urbana” empieza a acumular sus primeros resultados importantes en la investigación en castellano. En la primera parte de este artículo se debaten algunos de los aspectos metodológicos de la musicología urbana y los principales retos que afronta. La segunda, en cambio, explica en qué medida los objetos de estudio convencionales de la musicología histórica se han visto alterados cuando se aplica esta perspectiva de estudio. Independiente de la musicología urbana, pero relacionado con esta, la tercera parte de este artículo plantea, por último, de qué modo las nociones de centro y periferia, tan frecuentes en la literatura musicológica, pueden seguir siendo útiles para una tradición como la hispánica, tradicionalmente colocada en

¹ Este artículo se basa casi íntegramente en materiales redactados con fines docentes en el marco de mi actividad en la Universidad de La Rioja, así como en las siguientes ponencias: “Other Classicisms, other Centres: Iberian Styles in Late Eighteenth-Century Instrumental Music”, en *49th Royal Musical Association Annual Conference*, Londres, 19-21 de septiembre de 2013; “Global history of music seen from late eighteenth-century Spain” en el Congreso Internacional *Alterity and Universalism in Eighteenth-century Musical Thought*, Oxford, 30 de mayo-1 de junio de 2014; y “Contar la música desde los márgenes: España, el Clasicismo y la noción de centro – periferia”, en el *II Seminario de Investigación en Patrimonio Musical*, Talca, 5-6 de septiembre de 2014. Este artículo se enmarca en el Proyecto de I+D HAR2011-22712 financiado por el MINECO de España.

* Correo electrónico mmarin@march.es Artículo recibido el 8/12/2014 y aceptado por el comité editorial el 12/12/2014.

² Entre las monografías más relevantes aparecidos en los últimos años sobre la España de la Edad Moderna cabe citar: Marín, Miguel Ángel (2002). *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca*. Kassel: Reichenberger. Bombi, Andrea, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores (2005), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia. Bejarano Pellicer, Clara (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Aunque este texto no se ocupará de las

los márgenes de la historia. Por último, es oportuno señalar una limitación que está en la base de este texto. El campo de análisis no es la musicología en su conjunto, sino específicamente la musicología histórica, en particular la centrada en la Edad Moderna. Quedan, por tanto, excluidos los enormes logros de la etnomusicología, a la que además cabe atribuirle el mérito del desarrollo pionero y más consolidado de la perspectiva urbana en el estudio de la música.³

I. CUESTIONES DE MÉTODO

I.1. MUSICOLOGÍA URBANA E HISTORIA URBANA.

Como punto de partida es oportuno señalar que la musicología urbana guarda estrechos paralelismos con la historia urbana, de la que en alguna medida es deudora. En cierto sentido, podría decirse que la musicología urbana se enmarca dentro de una corriente historiográfica más amplia, surgida en la década de 1960 pero sólo difundida masivamente en la década de 1990, que se centra en el estudio de la ciudad y todos los acontecimientos que tienen lugar en ella. Esto es, se engloba dentro de la llamada historia urbana, que tuvo su origen en el mundo académico anglosajón bajo la denominación de *urbanhistory*. Según uno de los historiadores urbanos más veteranos, Richard Rodger, el objeto de estudio de la historia urbana no son los acontecimientos que tienen lugar en la ciudad (tomada como el espacio incidental donde acontecen), sino las interacciones del tejido urbano con sus estructuras culturales, sociales e institucionales. Mientras que geógrafos, historiadores del arte o historiadores sociales se han centrado en aspectos concretos que ocurrían en la ciudad, el historiador urbano es por naturaleza ecléctico, evita la simple suma de visiones parciales —economía, sociedad, arte, etc.— para analizar la interacción de éstas dentro de un espacio único y determinado.⁴ La historia urbana, entonces, surge como una metodología en la que confluyen enfoques variados e investigadores con perfiles distintos.

Que la música tiene una dimensión espacial física y psicológica no es algo nuevo: la música ayuda a estructurar el espacio (el real y el simbólico), a crear un sentido de identidad entre quienes la comparten en la escucha o la

aportaciones realizadas en el ámbito latinoamericano, es prescriptivo citar las recientes aportaciones de Baker, Geoffrey (2008). **Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco**. Durham & Londres, Duke University Press; y Baker, Geoffrey y Tess Knighton, editores (2011). **Music and Urban Society in Colonial Latin America**. Cambridge: University of Cambridge.

³ La introducción a la colección de ensayos Nettle, Bruno (1978). **Eighturban musical cultures. Tradition and change**. Urbana: University of Illinois Press, narra el cambio que se produjo entre los etnomusicológicos durante la década de 1960. Si durante las primeras décadas de este siglo su principal objeto de estudio había sido la música de culturas no occidentales, la migración de africanos, asiáticos y europeos a ciudades norteamericanas originó una situación desconocida por su intensa mezcla e intercambio cultural. Surgieron así nuevos temas de interés como los intercambios entre los diferentes grupos sociales y étnicos en su nuevo contexto urbano o su influencia sobre las comunidades de origen y llegada.

⁴ Rodger, Rodger (1992). "Urban History: prospect and retrospect", *Urban History*, 19: 1, pp. 1-23.

interpretación y también un sentido de exclusión entre quienes no acceden a ella. La música es, por tanto, un medio particularmente eficaz no sólo para crear y organizar el espacio, sino también de crear el tiempo y definir la identidad. Tiene un significado social “porque —como dice Martín Stokes— proporciona significados por los cuales la gente reconoce identidades y lugares, y las fronteras que los separan”.⁵ En este sentido, la música también definía la ciudad durante la Edad Moderna, y permitía en primer término diferenciarla del espacio rural en donde ciertos tipos de música sencillamente no existían. La práctica musical de carácter público y comercial es, en esencia, un fenómeno urbano que sólo puede entenderse en el contexto de las ciudades donde surge.⁶ El surgimiento de los principales cambios en el sistema de producción y consumo que tuvo lugar durante el siglo XVIII (los conciertos públicos, la redes internacionales de distribución y comercialización de la música, el surgimiento del público) están directamente relacionados con las posibilidades del entorno urbano, en un sentido amplio. Pero incluso también es posible llegar a identificar y distinguir unas ciudades de otras. Esto explica que ciertas prácticas interpretativas o géneros aparezcan asociados en la historiografía tradicional a ciudades particulares. Así determinadas construcciones vinculan ciertos estilos o géneros a ciudades concretas, como las formulaciones habituales en los manuales de historia del tipo “policoralidad veneciana” o “sinfonía de Mannheim”. Que estas formulaciones hayan sido cuestionadas o incluso en algún caso debieran ser directamente abandonadas, no excluye su ejemplaridad para mostrar justamente la relación estrecha que ha existido entre géneros o prácticas interpretativas y ciudades, un vínculo que no siempre ha sido reconocido en toda su dimensión.

La musicología urbana debe, por tanto, considerarse no como una disciplina propia, sino como un enfoque de estudio que se centra en un aspecto concreto de esta compleja, plural y rica relación entre música y espacio. De modo más particular, podría decirse que estudia de qué modo el contexto urbano configura y determina los sistemas de producción, consumo y recepción de la música, y viceversa, cómo determinadas maneras de producir, consumir y recibir la música que define a una ciudad. Así, la musicología urbana podría definirse como el estudio de la música y los músicos dentro del contexto urbano en el que operan, entendido que entre la actividad musical en su conjunto y el contexto urbano en que ésta se produce existe una relación interdependiente; es decir, que ambas variables se condicionan mutuamente. Por ejemplo, la actividad compositiva de un músico de la Edad Moderna dependía en alguna medida de la ciudad donde vivía, de las posibilidades laborales que le ofrecía para ser contratado o recibir encargos, y de las opciones para poder conocer

⁵ Stokes, Martin, editor (1997). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford y New York: Berg, p. 7.

⁶ Borsay, Peter (2003). “Music, urban renaissance and space in eighteenth-century England”, *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europa de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Hans Enrich Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner editores. París: Foundation Maison des sciences del’homme, pp. 253-271.

ciertos repertorios o compositores. Todos estos aspectos están condicionados por el perfil urbano, institucional, social, económico y cultural de la ciudad. Y viceversa, el perfil de la ciudad determina, por ejemplo, si puede ser sostenible económica y socialmente una temporada teatral, si ciertos géneros musicales o prácticas interpretativas son concebibles, o si determinados grupos sociales emulan o no ciertos sistemas de patronazgo, por citar algunos ejemplos.

En principio, la musicología urbana no propone tanto nuevos temas de estudio (de hecho, prácticamente ninguno son totalmente novedosos) como nuevas perspectivas para analizar temas más o menos tratados. Problemas y temas tradicionales dentro de la musicología histórica —como son las instituciones, los músicos o los repertorios— son vistos a través del prisma urbano y de la luz distinta que proyecta, y acaban así adquiriendo una imagen nueva y mostrando factores previamente inadvertidos o no suficientemente considerados. Se trata en definitiva de una cuestión de énfasis.

I.2. LA CIUDAD EN LA TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA.

Es evidente que la ciudad no ha estado totalmente ausente de la historiografía musical. De hecho, más bien parece ocurrir lo contrario: la ciudad ha formado parte de la agenda de investigación de formas muy distintas desde el mismo surgimiento de la musicología. Existe una amplia tradición de estudio, que data del siglo XIX en países como Alemania o Francia, centrada en la vida musical en ciudades acometida por aficionados y anticuarios.⁷ Por tanto, el peso de la tradición de la historia local en los estudios sobre música es amplio (aunque no siempre suficientemente considerado). También la historia de la música española cuenta con ejemplos de esta naturaleza.⁸ Como ha sugerido Juan José Carreras, en estos estudios locales españoles se pueden distinguir dos modelos:⁹ el que denomina *restrospectivo*, que parte de la realidad musical desde el presente desde el que se escribe y busca sus raíces y legitimación en el pasado (caso por ejemplo de Lozano y Blasco, ambos músicos profesionales que describen su propio presente y los antecedentes de la vida musical de su ciudad); y el modelo *anticuario*, que no suele incluir panorámicas contemporáneas y prefiere

⁷ Un ejemplo concreto es la colección de facsímiles publicada en los años 70 y 80 bajo el título **La vie musical dans les provinces françaises**. Génova: Minkoff, en la que se incluyeron una veintena de estudios de finales del XIX y principios del XX sobre distintas ciudades francesas.

⁸ Algunos ejemplos son: Chía, Julián de (1886). **La música en Gerona: apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en este ciudad y su comarca desde el año 1380 hasta mediados del siglo XVIII**. Gerona: Imprenta y Librería de Paciano Torres; Lozano, Antonio (1895). **La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza**. Zaragoza: Tipografía de J. Sanz y Navarro; Blasco, Francisco Javier (1896). **La música en Valencia**. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez; Serrano Pineda, Luciano (1907). "La música en Toledo", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 16, pp. 219-243, todos analizados por Juan José Carreras (véase nota siguiente).

⁹ Análisis historiográfico propuesto por Carreras, Juan José (2005). "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", **Música y cultura urbana en la Edad Moderna**. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. Valencia: Universitat de València, pp. 17-52.

contemplar el pasado como algo distante a partir de documentos de archivos (como hacen Chía y Pineda, que eran eruditos e historiadores locales interesados en cuestiones musicales).

La ciudad también ha estado presente en estudios posteriores. En particular, durante la década de 1980, cuando los estudios sobre patronazgo musical en el Renacimiento tuvieron una considerable expansión —sobre todo los centrados en Italia—, la ciudad aparecía en ellos como resultado de la necesidad de contextualizar la música en el tiempo y en el espacio. Pero la presencia de la ciudad en estos trabajos era más un elemento de color situado en el trasfondo que un aspecto que condicionaba directamente la vida musical; funcionaba como pórtico de entrada a un edificio en el que luego solo aparecían el mecenas, los compositores y sus obras. Algo similar ocurrió con la musicología española centrada en la Edad Moderna de las décadas de 1980 y 1990. Entonces vieron la luz multitud de estudios con el título habitual de “La música en la catedral de...”, una tendencia que se ha volatilizado rápidamente en los últimos años, sin duda porque el modelo de estudio imperante estaba ya agotado.¹⁰ En estos trabajos la ciudad, cuando aparecía, era generalmente como referencia marginal y anecdótica al objeto del estudio que era la institución presentada de modo hermético y aislada de su entorno.

I.3. LA MUSICOLOGÍA URBANA FRENTE A LA HISTORIA LOCAL.

Ahora bien, si como hemos visto, la ciudad ha venido formando parte en los estudios musicológicos durante décadas aunque sea de modo marginal, ¿cuáles son las novedades que propugna la musicología urbana?, o dicho de otro modo ¿qué distingue la historia urbana de la historia local cuando estos enfoques los emplea la musicología? El rasgo evidente compartido por ambas perspectivas es justamente que las dos se ocupan de la ciudad, esto es, que centran su atención sobre la actividad musical que acontece en un lugar más o menos concreto y delimitado, reduciendo la escala de observación (un aspecto que las distingue de la historia nacional, la historia general o la historia de un género). Pero el elemento fundamental y determinante que diferencia a la reciente musicología urbana de los estudios locales convencionales es el papel que cada una de ellas le otorga a la ciudad en la configuración de la vida musical que estudian. La ciudad pasa de ser —en el caso de la historia local— el espacio físico en donde tiene lugar la actividad musical que simplemente acota el objeto de estudio, a ser considerada —en el caso de la musicología urbana— un actor que configura y moldea la propia actividad musical. Dicho en otros términos, la ciudad pasa de ser un mero continente a ser parte del contenido. Este es el cambio de énfasis y de perspectiva que permite plantear nuevas interrogantes y proponer nuevas maneras de contar el pasado.

¹⁰ Un análisis de los logros y las carencias en Carreras, Juan José (2010). “El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Miguel Ángel Marín, editor. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 23-56.

II. ENFOQUES Y PERSPECTIVAS DE LA MUSICOLOGÍA URBANA

Esta segunda parte del artículo se ocupa de presentar algunos de los enfoques y perspectivas impulsadas por la musicología urbana dedicada a la Edad Moderna. Como se ha señalado anteriormente, la novedad de esta aproximación de estudio no es tanto proponer nuevos temas de trabajo, sino replantear algunos ya existentes. Es el caso de las investigaciones sobre las instituciones, los repertorios o la vida social de los músicos, temas que han recibido un nuevo impulso, permitiendo plantear nuevos interrogantes. En cambio, otros temas (como el paisaje sonoro) son virtualmente nuevos y están abriendo campos sugerentes y estimulantes.

II.1. INSTITUCIONES MUSICALES.

Por lo general, sólo aquellas instituciones consideradas importantes han recibido atención por parte de la musicología convencional. Una circunstancia que, a decir verdad, se reduce a las catedrales (especialmente en la Europa católica romana, en la que España ciertamente no ha sido una excepción sino más bien lo contrario), las cortes (de modo especial en el caso de Italia y Alemania) y, en menor medida, los teatros de ópera.

El caso de la musicología española resulta, en este sentido, paradigmático. Sila historiografía musical desde finales del XIX hasta la Guerra Civil presenta un panorama parco pero variado en donde la ciudad tenía alguna presencia, desde la década de 1960 se produce una creciente identificación entre historiografía local y monografía catedralicia que se extiende —de modo invariable en sus fundamentos— hasta finales de siglo.¹¹ La catedral ha dominado, sobre cualquier otra institución, la investigación musicológica española dedicada a la música anterior a 1800, una catedral que además era concebida como una institución inmutable, autárquica y desgajada de su entorno urbano que en la mayoría de las monografías está completamente ausente o, en el mejor de los casos, presentado de forma sucinta en la introducción. La catedral era concebida como una isla sonora en medio de una ciudad silenciosa. La clásica monografía de López Calo sobre la catedral de Granada en el siglo XVI publicada en 1963 inauguró lo que podríamos llamar el modelo institucional puro caracterizado, en esencia, por la reconstrucción documental del funcionamiento administrativo de la capilla: los puestos musicales existentes, quienes fueron sus ocupantes y las funciones que tenían.¹² El título recurrente de la mayoría de estos trabajos

¹¹ Carreras, Juan José (2010). "El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia", *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Miguel Ángel Marín, editor. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 23-56.

¹² López Calo, José (1963). *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2 vols.

que le siguieron —“La música en la catedral de...”— no hace sino reforzar la idea de una serie de variaciones sobre un mismo planteamiento idéntico en sus fundamentos. Estas reconstrucciones parten de modo invariable de la propia documentación catedralicia, en particular de las actas capitulares y las fuentes de gestión económica; es decir, la narración se sustenta en la de la propia institución por lo que siempre se acaba por presentar el punto de vista del cabildo. La asunción básica en este planteamiento es la de pensar que este tipo de documentación es “objetiva” en tanto que dice “cómo las cosas fueron realmente”. Esto plantea irremediamente un problema serio de percepción: este tipo de documentación puede ser de interés para el estudio de los órganos de gobierno y el marco legal en el que se inserta la música, pero no es siempre útil para una reconstrucción de la actividad musical en su conjunto ni, mucho menos, para su relación con el entorno urbano.

La utilización de este tipo de fuentes documentales ha llevado a consecuencias de gran alcance al menos en tres ámbitos.¹³ Desde el punto de vista interno, la actividad de los músicos catedralicios ha sido descrita en términos de funciones y competencias prescritas en la documentación legal que describen cómo debían ser las cosas algo que podía (o no) coincidir con lo que realmente ocurría. Por ejemplo, la plantilla oficial de la capilla de música o las competencias y funciones de los músicos que marcan los estatutos no siempre se corresponden con la realidad cotidiana. Por ejemplo, músicos sin puesto estable participaban en las interpretaciones, como ocurre con ciertos miembros del clero, o determinadas obligaciones señaladas en la documentación oficial son incumplidas por los músicos o realizan otras que no están prescritas. Desde el punto de vista global, es igualmente obvio que las relaciones entre catedrales en distintas ciudades fueron estrechas y determinantes para entender ciertas cuestiones como la circulación de repertorios y músicos.

Pero es el punto de vista local, el tercero de los ámbitos, el más relevante para el caso que nos ocupa. Es evidente que las instituciones de una ciudad interactuaban musicalmente en tanto que los músicos participaban asiduamente en celebraciones promovidas por otras instituciones distintas a la que estaban vinculados de forma estable. Los beneficios de la perspectiva urbana en este caso parecen evidentes. El resultado de cambiar el marco de investigación, pasando de *una* institución concreta al conjunto de las instituciones de una ciudad —o, si se prefiere, el estudio de una institución dentro del marco urbano en el que opera— provoca irremediamente un necesario re-examen del grado de participación musical de otras instituciones típicamente urbanas como cofradías, conventos, monasterios e iglesias parroquiales que tradicionalmente habían sido ignoradas debido a su supuesto estatus de centros “menores”. La imagen distorsionada en

¹³ Burgess, Clive y Wathey, Andrew (2000). “Mapping the soundscape: church music in England, 1450-1550”, *Early Music History*, 19, pp. 1-46.

la que estas instituciones menos importantes habían quedado al margen —pero que en los últimos años empiezan a aflorar en las investigaciones— estaba aún más arraigada en la musicología española; combatir esta visión fue precisamente uno de los ejes centrales en mi estudio sobre la vida musical en la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII.¹⁴ Hasta tiempos recientes, la atención prestada a los conventos y monasterios era prácticamente inexistente, mientras que otras instituciones, como las cofradías o los establecimientos militares, permanecen todavía hoy en la penumbra. El caso de las cofradías en particular no deja de encerrar una paradoja: mientras que para la práctica totalidad de los habitantes de la Europa Moderna las cofradías constituían un elemento central en su vida social y religiosa como han mostrado reiteradamente los historiadores, la contribuciones de estas instituciones a la vida musical fue sistemáticamente olvidada en los estudios musicales por el hecho de no tener archivos musicales ni haberse conservado partituras (o eso se creía al menos).¹⁵

Al situar estas instituciones “menores” como cofradías, conventos, monasterios o iglesias parroquiales en su contexto urbano, resultó evidente que la vida musical de las instituciones “mayores” hubiera sido menos ostentosa sin la beneficiosa aportación de otros centros locales a través de la contratación de músicos, el encargo de nuevas obras o la dotación de fundaciones pías. Por ejemplo, los músicos catedralicios participaban en las celebraciones de las cofradías e iglesias, los conventos femeninos contrataban a profesores de música procedentes de la catedral, el maestro de capilla recibía numerosos encargos para componer obras destinadas a la celebración del santo de los patrones y los cofrades financiaban con sus recursos fundaciones pías que permitían el sostenimiento de algunos miembros de la capilla. Todas estas actividades tenían repercusiones vitales en la economía de los músicos; dicho de otro modo, el mapa institucional de una ciudad determina y configura las posibilidades laborales de los músicos, al tiempo que condiciona la actividad de las capillas musicales. Este planteamiento explica que estos centros de actividad musical menos prominentes se estén convirtiendo en el objeto principal de sugerentes investigaciones poniendo de manifiesto que la música en una ciudad no estaba en absoluto limitada a un puñado de instituciones centrales.

¹⁴ Marín, Miguel Ángel. *Music on the margin Urban musical life in eighteenth-century Jaca*. Kassel, Reichenberger, 2002.

¹⁵ Algunos ejemplos recientes en la musicología española que reivindican el papel central de las cofradías para la vida musical y social son: Marín, Miguel Ángel (2002). “Other institutions. Confraternities”, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca*. Kassel: Reichenberger, pp. 157-187. Robledo, Luis (2006). “Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los Esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés”. *Revista de Musicología*, 29:2, pp. 481-519. Morales, Nicolás (2007). *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid: Casa de Velázquez. Bejarano Pellicer, Clara (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 472-489. Merece la pena también recordar el trabajo pionero de Quaranta, Elena (1998). *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musicanellechiese di Venezian el Rinascimento*. Florencia: Leo S. Olschki.

II.2. REPERTORIOS MUSICALES.

La integración de las instituciones pequeñas tradicionalmente ignoradas llevó irremediablemente a considerar su actividad musical dentro de una red institucional local de intercambios. Esta dinámica inter-institucional asume como punto de partida la flexibilidad con la que ciertos músicos participaban en celebraciones distintas a las promovidas por las instituciones para las que trabajaban de modo estable. Por ejemplo, los músicos catedralicios eran frecuentemente contratados para prestar sus servicios ocasionalmente en la fiesta en honor al patrón de una cofradía, en la toma de votos de una monja conventual o como profesor para enseñar a las hijas de la burguesía local. Al tiempo que se movían los músicos dentro del espacio local, también lo hacían con ellos los repertorios musicales, por lo que esta premisa tiene también implicaciones para el estudio de los repertorios musicales.

Estas implicaciones invitan a realizar algunas consideraciones. La primera es que los procesos de formación de archivos y de repertorios sólo son comprensibles si se estudian desde una perspectiva urbana. La dinámica inter-institucional fomentaba la copia y el intercambio de fuentes musicales entre los distintos centros urbanos y facilitaba las peticiones de obras entre los músicos tanto a título institucional como individual. Esta circunstancia puede tener también consecuencias relevantes en la consideración de quienes tiene posibilidad de acceder y conocer las obras. Como consecuencia de esta premisa, la segunda consideración es que el lugar de conservación de las obras no es necesariamente el lugar de interpretación, y por tanto la existencia de una fuente musical en un archivo no debe obligatoriamente interpretarse como un reflejo de su práctica interpretativa o de su vida musical. Es típico el caso de algunos archivos catedralicios donde se conservan un buen número de obras que, como se ha demostrado, nunca fueron interpretadas dentro del recinto catedralicio. El hecho de que se hayan conservado ahí sólo indica que, de un modo u otro, los músicos de la catedral pudieron conocer ese repertorio y que, quizá, lo llegaron a interpretar (o no) en fiestas o celebraciones promovidas por otras instituciones locales distintas a la que conserva el repertorio.¹⁶ La tercera y última consideración es el contexto en el que se interpreta una obra determina su función y el modo en que es percibida por los oyentes. Es esta una asunción que tiene importantes consecuencias para el estudio de la recepción de la música que no es el caso abordar en este contexto.

¹⁶ En este sentido fueron importantes los estudios de Strohm, Reinhard (1985). *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Oxford University Press, y de Bryant, David y Michele Pozzobon (1995). *Musicadevozionecittà. La Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*, Treviso: Fondazione Benetton StudiRicerche. EditriceCanova. Algo similar podría decirse de las arias de óperas italianas conservadas en archivos catedralicios como el de Jaca; véase Marín, Miguel Ángel (2001). "Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca", *Emilio Casares y Álvaro Torrente*, editores. Madrid: ICCMU, vol. 1, pp. 375-401.

II.3. EL MÚSICO EN SOCIEDAD.

El tercer tema de estudio, que podríamos englobar como el músico en sociedad, es quizá el menos novedoso de todos, en tanto que la sociología y la historia social de la música vienen desde hace años planteando la necesidad de estudiar al músico no sólo como un individuo independiente, sino más bien como un elemento integrado dentro de una comunidad, de un grupo social, en definitiva, dentro de una sociedad. Es un lugar común recordar que el músico está condicionado por su entorno social que irremediablemente le impone ciertas constricciones y determinadas posibilidades a distintos niveles. En este sentido, la deuda de la musicología con los *Annales* y la antropología urbana es evidente, pues como en tantos otros aspectos, muchas de las cuestiones y planteamientos aplicados en musicología han sido tomados de estas disciplinas. Por esto, la novedad de la musicología urbana en este sentido puede resultar menos evidente.

La pregunta central desde una perspectiva urbana aplicada a este tema es el estudio del “modo de vida” de los músicos, de cómo se integran en el tejido social y urbano de la ciudad, y en qué medida esta integración determina su vida social, profesional, religiosa o incluso musical. De este planteamiento se derivan una serie de cuestiones. Un ejemplo, como propuso ya la prosopografía, son las redes de contactos personales que establecen los músicos con miembros tanto de su profesión como de otras: cómo las establecen (a través de la familia, de los colegas, de los vecinos), en qué espacios físicos y sociales (espacios de socialización) y a través de qué conductos (el caso de la cofradías, por ejemplo, se agrupan distintos grupos sociales por oficios, vecindad, origen social o origen nacional). En última instancia, la cuestión es interrogarse acerca de cómo estas redes influyen en sus carreras y sus posibilidades de promoción. También cabe preguntarse sobre la integración de los músicos en el tejido urbano a través del estudio de lugares de residencia: donde vivían, con quienes, en qué zona dentro de la ciudad, quiénes eran sus vecinos y, en general, qué implicaciones sociales y culturales tenía vivir en determinadas áreas de la ciudad y qué percepción social y autopercepción se derivada de ello. El origen étnico, cultural y nacional de los músicos, que tan estimulante ha sido para la etnomusicología, es una derivaba de esta aplicación.¹⁷ Trascendiendo el espacio exclusivamente social para adentrarse en el terreno económico, las relaciones comerciales motivadas en torno a la práctica musical es otra dimensión importante de este planteamiento. Lo que podríamos denominar el mercado de la música es, de

¹⁷ Las aportaciones en España más importantes en este campo han sido las monografías de Morales, Nicolás (2007). *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid: Casa de Velázquez; y de Bejarano Pellicer, Clara (2013). *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

hecho, un fenómeno esencialmente urbano que aparece vinculado a los dos enfoques anteriores.¹⁸

II.4. EL “PAISAJE SONORO”.

En tiempos muy recientes entre algunos historiadores se ha despertado una cierta sensibilidad hacia el ruido y el sonido en las ciudades del Antiguo Régimen y de todas sus implicaciones: sistema semiótico que actuaba como fuente de información, creación de espacios e identidades; guía para la localización temporal y espacial. El sonido no sólo era algo físico, sino también cultural y, por tanto, susceptible de ser interpretado.¹⁹ Pero a la musicología no le interesa tanto esta faceta —más propia del historiador de la cultura— como determinar el papel que la música en sus distintos grados de elaboración jugaba en todo este proceso complejo.

Desde la aparición de la historia urbana en la década de 1960, han surgido una multitud de estudios sobre la vida cultural, ceremonial y musical de las ciudades. Estos trabajos han proporcionado una cantidad importante de documentos y análisis sobre cómo los habitantes experimentaban y percibían tanto las celebraciones extraordinarias (fiestas, procesiones) como la vida ordinaria. Sin embargo, la inmensa mayoría de estas narración es rara vez tienen presente el sonido, en un sentido amplio, que envolvía la vida urbana. Como resultado, se ha creado una imagen de ciudades silenciosas al tiempo que no se ha considerado suficientemente el poderoso sentido de la música y el ruido como partes integrantes e indispensables de la ciudad.

En un intento por remediar esta imagen, algunos trabajos intentaron describir el “paisaje sonoro” (“soundscape”) de una ciudad del pasado: ¿qué tipos de ruidos escucharíamos si pudiéramos pasear por una ciudad europea de la Edad Moderna?, y sobre todo, ¿qué significado tenían estos “ruidos” para sus habitantes? Desde que la influencia antropológica se dejó sentir sobre la investigación histórica, muchos estudiosos se han esforzado por interpretar el pasado tal y como lo percibieron sus protagonistas, desde sus propias categorías mentales, en vez de explicarlo desde nuestra concepción moderna necesariamente alejada. En términos musicales, la cuestión entonces es cómo interpretaban y percibían los ruidos urbanos los habitantes de las ciudades. Un ejemplo de particular interés son los toques de campanas procedentes de las torres de las iglesias. Las horas, los días y las estaciones en las ciudades del antiguo régimen estaban marcados por las campanas que llegaban a todos los rincones de la ciudad. Pero estos toques (como hasta hace poco seguía

¹⁸ Las implicaciones del estudio del mercado de la música se abordan sucintamente en la tercera parte de este artículo más abajo, en este sentido.

¹⁹ Garrioch, David (2003). “Sounds of the city: the soundscape of early modern European towns”, *Urban History*, 30:1, pp. 5-25.

ocurriendo en los pueblos pequeños) también anunciaban los días de fiestas, el comienzo de la misa mayor, el peligro del fuego, la muerte de un conciudadano y todos los muchos acontecimientos significativos. Cada mensaje se transmitía con un toque diferente conocido y decodificado por los locales.

Una fascinante y cautivadora descripción del paisaje sonoro de una ciudad medieval es el capítulo introductorio del ya citado libro de Strohm sobre Brujas con el sugerente título de “Townscape — Soundscape”.²⁰ Este planteamiento, como ha explicado con agudeza Tim Carter,²¹ presenta irremediamente un problema metodológico importante: ¿de qué fuentes disponemos para hacer un estudio de estas características?. Los vestigios escritos que tenemos del pasado rara vez informan sobre este aspecto; este tipo de música nunca llegó a escribirse (aunque algunas obras escritas imitan, por ejemplo, los toques de clarines de los pregoneros) ni tampoco hay documentos que recojan estas prácticas. Es necesario, pues, hacer una lectura creativa e imaginaria, entre líneas, de los escasos documentos que lejanamente pueden arrojar luz sobre este tema, al tiempo que recurrir a otras fuentes escasamente utilizadas hasta la fecha.

Sin lugar a dudas, el principal beneficio de este enfoque, que todavía precisa mayor desarrollo, es que ha permitido a la musicología liberarse de la concepción restrictiva según la cual la historia de la música equivale a la historia de los textos, esto es, de las partituras. La introducción del sonido como un elemento más de la historia de la música no sólo enriquece nuestra comprensión del pasado, sino que, igualmente importante, nos acerca a la vida en las ciudades del pasado y a obtener una imagen más completa sobre la experiencia urbana de sus habitantes rescatando parcialmente un sonido que será para siempre irrecuperable.

II.5. EL “PROBLEMA” DE LAS FUENTES.

La metodología urbana, como hemos visto, se enfrenta con frecuencia al problema de qué fuentes documentales pueden ser útiles no sólo para aquellos trabajos relacionados con la recreación del paisaje sonoro de las ciudades, sino para prácticamente todos los temas presentados en esta sección. Para la musicología urbana el documento musical, esto es, la partitura, tiene sólo un valor relativo como elemento para la reconstrucción de la vida musical de una ciudad. Esto no quiere decir que las partituras sean innecesarias, sino

²⁰ Con razón y a pesar de otros trabajos anteriores, el elogiado libro de Strohm, Reinhard (1985). **Music in late medieval Bruges**. Oxford: Oxford University Press, ha sido considerado por muchos como un inevitable punto de partida historiográfico para el establecimiento de la musicología urbana en general y del paisaje sonoro como interés investigador en particular.

²¹ Carter, Tim (2005). “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”, **Música y cultura urbana en la Edad Moderna**. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. Valencia, Universitat de València, pp. 53-68.

simplemente que no pueden ayudar a contestar muchos de los interrogantes que este tipo de aproximación plantea. De hecho, en ocasiones lo realmente importante para el historiador de la música no es tanto la música que se interpretó en una determinada ocasión, sino el hecho en sí de la interpretación y la percepción por parte del auditorio, un elemento que enlaza con la teoría de la recepción. Por tanto, el musicólogo queda ante el problema de determinar si los tipos de fuentes documentales que normalmente se han utilizando siguen siendo válidas y si, además, existen otras potencialmente de utilidad.

Los trabajos relacionados con las instituciones son, quizá, los menos problemáticos en este sentido ya que éstas, por su naturaleza, crean todo tipo de documentos sobre su funcionamiento específicamente destinados a su conservación. Éste es el origen práctico de los archivos institucionales. Un caso paradigmático son los archivos de las catedrales y las iglesias, muchas de las cuales siguen activas en nuestros días. La situación opuesta son las instituciones cuyos archivos existieron pero acabaron desapareciendo cuando se desintegró la institución, como ocurrió, por ejemplo, con las cofradías, los conventos y los monasterios.

Sin embargo, incluso en aquellos casos en que ha sobrevivido la documentación de estas instituciones, son necesarias ciertas precauciones para su interpretación. La creación de un documento suele llevar implícitas unas motivaciones que, por supuesto, rara vez coinciden con los deseos de los investigadores actuales. Además, el contenido suele estar determinado por las habilidades, conocimientos e intereses de quien crea el documento. Escribanos, secretarios y demás cargos similares tenían por costumbre seguir las convenciones estilísticas cuando escribían los documentos, repitiendo encabezamientos, fórmulas de presentación e incluso la sintaxis y el léxico. Hay, pues, una “retórica de la descripción” cuyo propósito es más ajustarse a un tipo de documentos que presentar la información. Por último, el conocimiento musical de aquellos que confeccionaban los documentos era, en la inmensa mayoría de los casos, muy limitado, con obvias carencias técnicas e interpretativas para expresar adecuadamente lo que percibían, si es que, en el mejor de los casos, esa fuera su intención. La interpretación de un documento debe siempre venir precedida por algunas reflexiones como quién creó el documento y qué intereses podía tener, con qué finalidad se creó y a quién estaba dirigido.

Por lo demás, es necesario ampliar el tipo de fuentes que normalmente ha venido consultando el musicólogo; nuevos interrogantes en la investigación suelen estar acompañados por la utilización de nuevos tipos de documentación. Por ejemplo, la forma más eficaz de localizar las viviendas de los músicos y saber la composición de sus familias son los censos de población, un documento tradicionalmente más propio de historiadores que de musicólogos. Para periodos anteriores de mediados del siglo XVIII, los escasos censos conocidos suelen ser

incompletos o imprecisos, a pesar de cual siempre ofrecen información que rara vez se puede encontrar en otras fuentes. En la misma línea habría que enmarcar los catastros y otras series documentales similares con fines administrativos donde se recogen las propiedades de cada individuo o los pagos de impuestos. Algo similar ocurre con los testamentos, que además de enumerar las posesiones del difunto, quizá con más fiabilidad que los catastros, también contienen los herederos designados. Al ser estos, por lo general, personas muy cercanas sentimentalmente al finado, estos documentos permite reconstruir los lazos afectivos y emocionales, uno de los aspectos tan fascinantes como oscuros de la vida de los músicos.

III. LAS NOCIONES DE CENTRO Y PERIFERIA

La consideración de una ciudad y de las interacciones musicales que acontecen en ella como objeto de estudio ha llevado a plantear, en paralelo, la relaciones entre unas ciudades y otras. Un planteamiento que evoca, de forma inevitable, el uso de las nociones de centro y periferia.

Al igual que tantos otros planteamientos metodológicos, ambas etiquetas han sido empleadas en musicología por influencia de la historia del arte y de la cultura.²² Y lo han hecho condicionando de un modo extraordinario, a veces subliminal, nuestra visión de la historia de la música en España y, de modo más amplio, del mundo ibérico.

Conviene empezar recordando que los conceptos de centro y periferia son mutuamente interdependientes. Como los dos lados opuestos de una misma moneda, uno no puede existir sin el otro. Y mantienen, además, una relación asimétrica de dependencia, en tanto que la fortaleza del centro es directamente proporcional a la debilidad de su respectiva periferia. Estas nociones opuestas, al tiempo que complementarias, han sido empleadas de forma algo desproporcionada por los historiadores. Mientras que los centros han sido enfatizados, las periferias han sido marginadas, olvidando que aquéllos solo pueden existir en tanto que también existen éstas. Y pasando, además, por alto que las ciudades medianas y pequeñas constituían la inmensa mayoría de los núcleos urbanos en Europa poblada por un número importante de habitantes. ¿Qué clase de música podían escuchar los habitantes de las ciudades pequeñas?, ¿participaban éstas del repertorio interpretado y compuesto en y para las ciudades grandes? Éstos son algunos de los interrogantes que la investigación inmediata debe afrontar. En opinión de Reinhard Strohm, este planteamiento

²² Burke, Peter (1992), *History and social theory*. Cambridge: Polity Press; Burke, Peter (2002). *Historia social del conocimiento De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós. Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg (1994). "Centre and periphery", *History of Italian Art*, Peter Burke, editor. Cambridge: Polity Press, vol. 1. Estas referencias Buena parte de lo que sigue en esta sección procede de estas referencias bibliográficas.

crítico no implica que las nociones de centro y periferia tengan que ser abandonadas, sino que deben ser usadas con precaución, reconsiderando la relación entre ambas y las connotaciones negativas asociadas a la periferia.²³

Puede decirse que en términos puramente geográficos, la periferia solo remite a la distancia que existe hasta un centro. En este sentido, la periferia es sinónimo de un cierto retraso temporal en el desarrollo artístico. Pero esta visión es más complicada, en tanto que cualquier novedad acaba transformándose cuando se recibe en la periferia, a veces dando lugar a algo nuevo. Al mismo tiempo, las distancias en tiempo se fueron acortaron conforme se introdujeron mejoras en la comunicación a lo largo de la Edad Moderna y, de este modo, las periferias empezaron a serlo cada vez menos. La progresiva aceleración del tiempo histórico ha alcanzado su máxima expresión en el mundo globalizado actual, en el que la cuestión de dónde se sitúa la periferia resulta particularmente confusa (o quizá carente de sentido).

El problema no es tanto el modelo centro-periferia como tal, sino los juicios de valor que subyacen en este modelo. Los centros son generalmente entendidos como ejemplares, como modelos a imitar, en tanto que tendemos a asumir que fueron más innovadores frente a unas periferias supuestamente conservadoras. La vinculación con los conceptos de cambio y continuidad, otros dos términos cruciales generalmente empleados en la literatura musical, han sido recurrentemente asociados de forma explícita o implícita con el centro y con la periferia respectivamente. La tendencia ha sido la de enfatizar el cambio y marginar la continuidad.

Un caso ilustrativo que permite mostrar esta aproximación enraizada en la investigación es la obra de Luigi Boccherini. Mientras que al final del siglo XVIII su música de cámara, en particular los cuartetos y los quintetos, era tenida por los contemporáneos como obras ejemplares de talla análoga a la de Joseph Haydn, la posteridad la ha relegado a una posición relativamente marginal que solo en los tiempos más recientes está comenzando a cambiar. Esta visión tiene mucho que ver con la posición tradicionalmente periférica asignada a los compositores activos en España (y también en otros países) en relación al modelo vienés de (supuesta) perfección. Durante décadas, se ha aceptado que el estilo del Clasicismo está representado en su máxima expresión por los estándares compositivos vieneses de este periodo, tomado como un estilo ejemplar que funcionó como modelo para toda la música europea del momento. Las convenciones basadas en las prácticas vienesas (del centro) eran tomadas como baremo de medida y evaluación; los diferentes patrones encontrados en

²³ Strohm, Reinhard (1992). "Centre and periphery: mainstream and provincial music", *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Tess Knighton y David Fallows, editores. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., pp. 55-60.

otras partes que no se ajustaban a este modelo (la periferia) eran así percibidos como intentos fallidos, anomalías o incomprensiones que se desviaban de la norma.²⁴

La cuestión clave aquí es si puede existir otro modelo historiográfico y si no tendríamos una mejor comprensión de este fenómeno si explicamos la música de los autores de este periodo activos en España en términos de, digamos, multicentros. ¿Qué pasaría si fomentamos una visión que pudiera aceptar de forma natural la coexistencia al final del siglo XVIII de diferentes “Clasicismos”, diferentes prácticas compositivas, tal y como los mismos teóricos de la época hicieron en sus escritos? En palabras, otra vez, de Reinhard Strohm, “cada tradición merece estudiarse en sus propios términos y el baremos estilísticos de la música de los centros alejados no tiene necesariamente siempre que ser el del centro”.²⁵

Por otra parte, el siglo XVIII fue testigo de una intensificación de las relaciones comerciales a través de fronteras y países, provocando el establecimiento, quizá por primera vez en la historia, de una red musical verdaderamente internacional. El Madrid de finales del siglo XVIII puede ser un buen caso para ilustrar esta idea. La ciudad formó parte en alguna medida en esta red internacional de música. Aunque todavía necesitamos más investigación para descubrir los canales y contactos particulares a través de los cuales circularon las obras, en los últimos años se ha podido documentar la conexión entre editores parisinos (Vérnier, La Chevardière), venecianos (Marescalchi) y vieneses (Artaria, Traeg) con libreros madrileños (Del Castillo, Sancha) que permitía la venta en Madrid con sorprendente rapidez de obras recién publicadas en distintas ciudades europeas.²⁶ No hay duda de que la recepción de esta música tuvo consecuencias determinantes tanto en las expectativas de los oyentes como en la práctica compositiva e interpretativa de los músicos profesionales.

El desarrollo de estas expansivas redes comerciales creó potentes canales de difusión, pero también incentivaron una mayor centralización en tanto que

²⁴ Webster, James (1991). *Haydn's "Farewell" Symphony and the idea of Classical style. Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 335-365. Marín, Miguel Ángel (2014) “Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España”, *Historia de la Música En España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*, vol. 5. José Máximo Leza, editor. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 484-500.

²⁵ Strohm, Reinhard (1992). “Centre and periphery: mainstream and provincial music”, *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Tess Knighton y David Fallows, editores. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., p. 57.

²⁶ Jones, David Wyn (2000). “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid”, *La música en España en el siglo XVIII*. Malcom Boyd y Juan José Carreras, editores. Edición española de José Máximo Leza. Madrid: Cambridge University Press, pp. 145-165. Marín, Miguel Ángel (2005). “Music-selling in Boccherini's Madrid”, *Early Music*, 33:2, pp. 165-177. Gosálvez, José Carlos (2014). “Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid” *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó, editores. Kassel: Reichenberger, pp. 215-258. Rasch, Rasch (2014), “Four Madrilean first editions of works by Luigi Boccherini?”, *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó, editores. Kassel: Reichenberger, pp. 259-300.

unos pocos centros de distribución de música, de instrumentos o de intérpretes, incrementaron su influencia sobre el resto. Esta tendencia hacia la centralización también resultó en una cierta homogenización estilística, y como resultado las periferias empezaron a perder sus elementos distintivos, un proceso que no ha cesado hasta la actualidad y que, podríamos decir, sigue aún en acción. De este modo, los estilos compositivos nacionales claramente vigentes al comienzo del siglo XVIII se transformaron en una especie de estilo internacional, si bien con muchas variantes que son, precisamente, las que dibujaban el panorama rico que el musicólogo interesado en los espacios marginales debe tratar de desvelar. Para terminar de hacer más complejo este escueto panorama, es conveniente recordar que, además, los centros y las periferias no son fijos e inamovibles, sino flexibles y fluidos. En otras palabras, dependen mucho de la escala de observación, como puede ilustrarse con el caso del mundo ibérico. La historiografía musical de los siglos XVII y XVIII está articulada en torno a unos ejes situados en países y ciudades concretos de la Europa continental que determinan los centros y sus periferias. Esta visión es resultado tanto de la perspectiva de quienes escriben la historia como de la escala de observación del fenómeno. Sin embargo, al ampliar el espacio de análisis en el que opera la diseminación musical, estableciendo como límites geográficos los propios de la época, el perímetro del mapa resultante contrasta de forma notable con el establecido. Con esta operación se evidencia la necesidad de, si no reubicar los centros y las periferias, al menos matizarlos. La España de la Edad Moderna observada desde una perspectiva que tenga en cuenta las colonias, se revela como un notable centro de creación y distribución de música y como núcleo de un vasto espacio en el que tenían lugar continuos procesos de influencia e intercambios musicales en espacios culturales contrastados y entre gentes de distintas etnias y lenguas.²⁷

Podría decirse, para concluir, que no tiene sentido refutar que la historia hace bien en reconocer y recompensar la innovación. Pero esto no exige ni implica necesariamente contar la historia solo desde el punto de vista del centro, cuyo estatus además no está siempre claramente definido. Tiene más sentido poder contar la historia desde múltiples puntos de vista. El que ha sido tradicionalmente visto como un espacio fronterizo y marginal puede erigirse en un lugar privilegiado para observar ciertos fenómenos. La historia de la música tendría progresivamente que dejar de ser la historia de un número de centros, cada uno de los cuales tiene sus propios rasgos innovadores en materia de estilo o composición, para convertirse en una historia de muchos lugares, que interactúan y se interrelacionan.

²⁷ Este argumento, condensado en este párrafo, aparece más desarrollado en Marín, Miguel Ángel (2004). "La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural", *Concierto barroco. Estudios sobre música, historia cultural y dramaturgia*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 163-172.

Bibliografía

- Baker, Geoffrey (2008). **Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco**. Durham & Londres, Duke University Press.
- Baker, Geoffrey y Tess Knighton, editores (2011). **Music and Urban Society in Colonial Latin America**. Cambridge: University of Cambridge.
- Bejarano Pellicer, Clara (2013). **El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro**. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Blasco, Francisco Javier (1896). **La música en Valencia**. Alicante: Imprenta de Sirvent y Sánchez.
- Bryant, David y Michele Pozzobon (1995). **Musica devozione città. La Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento, Treviso**: Fondazione Benetton Studi Ricerche. Editrice Canova.
- Bombi, Andrea, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores (2005). **Música y cultura urbana en la Edad Moderna**. Valencia: Universidad de Valencia.
- Borsay, Peter (2003). "Music, urban renaissance and space in eighteenth-century England". **Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europa de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)**. Hans Enrich Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner editores. París: Foundation Maison des sciences del'homme, pp. 253-271.
- Burgess, Clive y Wathey, Andrew (2000). "Mapping the soundscape: church music in England, 1450-1550". **Early Music History**, 19, pp. 1-46.
- Burke, Peter (1992), **History and social theory**. Cambridge: Polity Press.
- _____ (2002). **Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot**. Barcelona: Paidós.
- Carter, Tim (2005). "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana", **Música y cultura urbana en la Edad Moderna**. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. Valencia, Universidad de Valencia.
- Carreras, Juan José (2005). "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", **Música y cultura urbana en la Edad Moderna**. Andrea

Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. Valencia: Universidad de Valencia.

_____ (2010). "El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia", *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Miguel Ángel Marín, editor. Logroño: Universidad de La Rioja.

Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg (1994). "Centre and periphery", **History of Italian Art**, Peter Burke, editor. Cambridge: Polity Press, vol. 1.

Chía, Julián de (1886). **La música en Gerona: apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380 hasta mediados del siglo XVIII**. Gerona: Imprenta y Librería de Paciano Torres.

Garrioch, David (2003). "Sounds of the city: the soundscape of early modern European towns", **Urban History**. Cambridge: Cambridge University Press.

Gosálvez, José Carlos (2014). "Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid", *Instrumental music in late eighteenth-century Spain. Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó*, editores. Kassel: Reichenberger, pp. 215-258.

Jones, David Wyn (2000). "Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid", **La música en España en el siglo XVIII. Malcom Boyd y Juan José Carreras**, editores. Edición española de José Máximo Leza. Madrid: Cambridge University Press.

López Calo, José (1963). **La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI**. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2 vols.

Lozano, Antonio (1895). **La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza**. Zaragoza: Tip. De Julián Sanz y Navarro.

Marín, Miguel Ángel (2002). **Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca**. Kassel: Reichenberger.

_____ (2001). "Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca", **Ópera en España e Hispanoamérica**. Emilio Casares y Álvaro Torrente, editores. Madrid: ICCMU, vol. 1.

- _____ (2014) "Joseph Haydn y el Clasicismo vienés en España", **Historia de la Música En España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII**, vol. 5. José Máximo Leza, editor. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2005). "Music-selling in Boccherini's Madrid", *Early Music*. Oxford: Oxford University Press. 33:2.
- _____ (2004). "La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural", **Concierto barroco. Estudios sobre música, historia cultural y dramaturgia**. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, editores. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Morales, Nicolás (2007). **L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)**. Madrid. Madrid: Casa de Velázquez.
- Nettl, Bruno (1978). **Eight urban musical cultures. Tradition and change**. Baltimore-Mariland: Urbana, University of Illinois Press.
- Quaranta, Elena (1998). **Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento**. Florencia: Leo S. Olschki.
- Rasch, Rasch (2014), "Four Madrilean first editions of works by Luigi Boccherini?" **Instrumental music in late eighteenth-century Spain**. Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó, editores. Kassel: Reichenberger.
- Robledo, Luis (2006). "Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los Esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés". *Revista de Musicología*.
- Rodger, Rodger (1992). "Urban History: prospect and retrospect", *Urban History*, Vol.19, número 1.
- Serrano Pineda, Luciano (1907). "La música en Toledo", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Número.16.
- Stokes, Martin (1997). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Oxford y New York: Berg.
- Strohm, Reinhard (1985). **Music in late medieval Bruges**. Oxford: Oxford University Press.
- Webster, James (1991). Haydn's "Farewell" Symphony and the idea of Classical style. **Through-composition and cyclic integration in his instrumental music**. Cambridge: Cambridge University Press.