

Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ
Ascensión MAZUELA-ÁNGUITA
Juan José PASTOR-COMÍN
(eds.)



Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2022

Musicología en transición

Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ
Ascensión MAZUELA-ÁNGUITA
Juan José PASTOR-COMÍN
(eds.)



Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2022

EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel.: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2022

Sección I: Ediciones digitales, n.º 4

© de los textos: sus autores

© coordinación y edición: Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguila y Juan José Pastor-Comín

© asistencia editorial: Pablo Infante-Amate

I.S.B.N.: 978-84-86878-95-5

Depósito legal: M-27203-2022

Maquetación: Imprenta Taravilla, S.L. (Madrid)

Motivo de cubierta: Forma D.G. (Oviedo)

La Sociedad Española de Musicología desea expresar su agradecimiento a las siguientes instituciones por su contribución al desarrollo de este proyecto: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Jaén, Ayuntamiento de Úbeda, Ayuntamiento de Baeza y Diputación Provincial de Jaén.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra».

ÍNDICE

Javier MARÍN-LÓPEZ: Prefacio.....	13
-----------------------------------	----

BLOQUE I

COLECCIONES, FUENTES Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ y Javier SASTRE GONZÁLEZ: Cuestiones editoriales: codificando los tropos logógenos del Kyrie	19
José Benjamín GONZÁLEZ GOMIS: Nuevas fuentes para el estudio sonoro y performativo del rito hispano: iglesias rupestres y campanas altomedievales	45
Giuseppe FIORENTINO: Contrapunto improvisado y liturgia en la España de finales del Renacimiento: el <i>Directorio de coro</i> de Juan Pérez	63
Rosa ISUSI-FAGOAGA: Una extraordinaria colección de libros de polifonía en Valencia: de la catalogación a la transferencia	85
María SANHUESA FONSECA: Documentación musical en San Isidoro el Real (Oviedo): clave, encrucijada y confluencia de los músicos catedralicios.....	111
Josefa MONTERO GARCÍA: De gallegos y portugueses: villancicos de personajes en la Catedral de Salamanca	125
Sandra MYERS BROWN: Reconstruyendo el sonido del salón francés. <i>Romances, ballades, nocturnes y boléros espagnols</i>	149
Juan Lorenzo JORQUERA: El libro de música del Colegio de Santa Ana de Angol (Chile)	175
Esther BURGOS BORDONAU: Géneros musicales predominantes en algunas colecciones españolas de rollos de pianola	183
Álvaro FLORES COLETO y Candela TORMO VALPUESTA: «Desearía conocerlo para [d]escribirle»: la metodología en la identificación de las autoridades en la correspondencia de Manuel de Falla	195
Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO: El <i>Mapa del patrimonio musical en España</i> , una herramienta pionera al servicio de la investigación musicológica	207
Juan RUIZ JIMÉNEZ e Ignacio José LIZARÁN RUS: Análisis de impacto cuantitativo de la plataforma digital <i>Paisajes Sonoros Históricos</i> (2015-2021)	219

BLOQUE II

MÚSICA Y TEATRO: REPERTORIOS, ESPACIOS, FUNCIONES

Claudio RAMÍREZ URIBE: Lo «negro» en un villancico novohispano del siglo XVII: ¿imaginario del teatro del Siglo de Oro o espejo de realidad?	237
Javier GÁNDARA FEIJÓO: Disputas sobre el teatro musical en Galicia a finales de la Edad Moderna	257
María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ y Ramón SOBRINO SÁNCHEZ: La llegada del mito romántico de Escocia a Madrid a través de <i>Elena e Malvina</i> (1829), melodrama de Ramón Carnicer.....	273
Olga ZIMOROY CHEMODUROVA: Un nuevo e importante manuscrito de la ópera <i>Ruslán y Liudmila</i> de M. I. Glinka en la Biblioteca Nacional de España.....	299
Jonathan MALLADA ÁLVAREZ: Relatos olvidados por la historiografía: la «intrahistoria» del Teatro Apolo de Madrid (1886-1894) a través de las fuentes hemerográficas digitales	311
Andrea GARCÍA TORRES: El impacto de la industria de la grabación en el género chico: cuestiones de interpretación, rentabilidad y canon.....	321
Carlos BLANCO RUIZ: El teatro lírico de Eliseo Pinedo, ejemplo del fin de una época	335
Javier JURADO LUQUE: Identidad y contexto en la zarzuela galega. El caso de <i>Minñatos de Vran</i> de José Fernández Vide	353
Rebeca GONZÁLEZ BARRIUSO: Estrenos de zarzuela en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid: convergencia musical y literaria.....	375
Jorge GIL ZULUETA: De <i>Los cuatro jinetes del apocalipsis</i> a <i>Caligari</i> pasando por <i>Nosferatu</i> . El arte del acompañamiento musical para un cine «mudo» de ayer y hoy	393
Carmen NOHEDA TIRADO: Espacios para la creación operística española: por una ópera contemporánea nómada.....	405

BLOQUE III

DANZAS, BAILES Y BALLETS:
CREACIÓN, ESTILIZACIÓN, RECONSTRUCCIÓN

Gracia María GIL MARTÍN: Música y bailes en el Círculo de Recreo de Valladolid, 1844-1890	425
Alícia DAUFÍ MUÑOZ: «Multas impuestas á varios profesores por faltas á los bailes». Aproximación económica a los bailes de máscaras del Gran Teatre del Liceu en los siglos XIX y XX.....	437
Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: La reconstrucción coreográfica: fuentes, procesos, opciones	449
Tatiana STEPÁNOVA: Reconstrucción, restauración o reinterpretación: <i>Fígaro, o la precaución inútil</i> (1815) de José Barbieri.....	465

Guadalupe MERA FELIPE: El paso de «La madrileña», de solo a <i>padedú</i> . Reconstrucción y transmisión de una pieza estrenada en 1850 en el Teatro del Circo de Madrid.....	473
Ana ALBERDI ALONSO: En busca de la <i>Suite Argentina</i> de Antonia Mercé «La Argentina»	493
Atenea FERNÁNDEZ HIGUERO: Bailar ante las cámaras: el uso del cine en las reconstrucciones coreográficas a partir de la película <i>Nosotros somos así</i> (1937)	519
Raquel ALARCÓN SAGUAR: Análisis y reconstrucción coreográfica de «Los panaderos» de Julián Arcas coreografiados por Vicente Escudero (1942)	529
Juan Francisco MURCIA GALIÁN: La (re)construcción del repertorio de bailes por la Sección Femenina de Murcia: el caso de «El Zángano»	545
Fuensanta ROS ABELLÁN: La vuelta a la escena de obras coreográficas en el Ballet Nacional de España.....	563

BLOQUE IV

EL INSTRUMENTARIO MUSICAL: ENFOQUES ORGANOLÓGICOS, REPERTORIOS Y PRÁCTICAS

María Dolores NAVARRO DE LA COBA: Arqueo-organología andalusí: silbatos y tambores descubiertos en yacimientos andaluces. Referencias en tratados e iconografía musical	573
José Ignacio PALACIOS SANZ: Nuevas aportaciones para el estudio de la organería en Castilla a través del taller de Manuel Marín (<i>ca.</i> 1564-1630).....	595
Sara BALLESTEROS ÁLVAREZ: La viola en los cuartetos de cuerda españoles del siglo XVIII ..	619
Elena AGUILAR GASULLA: La música para tecla en la Basílica Arciprestal Santa María la Mayor de Morella (siglos XVIII-XX)	629
José Gabriel GUAITA GABALDÓN: El arraigo del piano en Valencia: el <i>Cuaderno de música para pianoforte</i> (1805) de Francisco Ximeno.....	655
Eduardo CHÁVARRI ALONSO: El auge del recital para piano en España a finales del siglo XIX y principios del XX	677
Berta MORENO MORENO: Aportación a la práctica interpretativa de la música para órgano de Jesús Guridi: el «Preludio» para órgano hammond de la <i>Escuela Española de Órgano</i>	689
Torcuato TEJADA TAUSTE: El <i>Trío-Fantasía</i> (1937) de Arturo Dúo Vital (1901-1964): hacia una reconstrucción desde los borradores manuscritos	713
Tazuko NAITO: Estudio de <i>L'expressió per a l'interpretació al piano</i> de Frederic Mompou...	733
Jorge RUIZ PRECIADO: Los guiones de Radio Barcelona como fuente para el estudio de la guitarra (1925-1939)	747
Julio GUILLÉN NAVARRO: «Tiene boca y sabe hablar»: un proyecto de revalorización de la guitarra tradicional a través del audiovisual	765

BLOQUE V

MÚSICAS TRADICIONALES, MÚSICAS POPULARES
Y ENSEÑANZA MUSICAL

Silveria PASCUAL MORENILLA: Estudio multidisciplinar de un aerófono moche.....	787
Daniel Nicolás ROMÁN RODRÍGUEZ: «Toquíos y entonaciones a lo divino»: organología y literatura en el «canto a lo poeta»	805
Adelaida SAGARRA GAMAZO y M. ^a Isabel GEJO-SANTOS: Viejas fichas, datos nuevos. Mujeres informantes y recopiladoras en el fichero boricua de Federico de Onís.....	823
Anna EMILOVA SIVOVA: Carlos Montoya y su <i>Saeta</i> en los Estados Unidos: un mundo por descubrir	853
Isaac TELLO SÁNCHEZ: <i>Impresiones hurdanas</i> para piano. Etnomusicología, composición, análisis y didáctica de la improvisación	861
Maria Antònia PUJOL I SUBIRÀ: La música y los instrumentos tradicionales y populares en Cataluña: ¿qué, cómo y dónde se enseña y se aprende en la actualidad?	885
Adriana Cristina GARCÍA GARCÍA: Origen y expansión de la Sociedad Didáctico-Musical ...	909
Javier GONZÁLEZ MARTÍN: Pedagogía musical y musicología: la Asamblea Nacional de Educación Musical de 1961	935
Nilo Jesús GARCÍA ARMAS: Recuperación de partituras de las primeras piezas orquestales con aires gallegos del siglo XIX. Estudios de caso: muiñeira <i>Alfonsina</i> y <i>La muiñeira del ferrocarril gallego</i> de Canuto Berea	951
Yurima BLANCO GARCÍA: Recuperación de fuentes y repertorios para la enseñanza de la música: tradición y «Música Nueva» en Cuba (1960-1971)	965

BLOQUE VI

APROXIMACIONES TEÓRICAS Y MIRADAS ANALÍTICAS

Santiago GALÁN GÓMEZ: «Armónicos y aritméticos»: <i>renovatio</i> de la teoría musical en la Salamanca del siglo XV	987
Amaya S. GARCÍA PÉREZ y Nicolas ANDLAUER: Las <i>Additiones</i> de Francisco de Salinas. Campanas y temperamento mesotónico en un documento inédito	997
Cory MCKAY y María Elena CUENCA RODRÍGUEZ: Influencias musicales en las misas y motetes de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero: una aproximación estadística.....	1031
Águeda PEDRERO-ENCABO: <i>Ecos de la Arcadia</i> : tópicos en la <i>Sonata en Mi menor</i> de Manuel Blasco de Nebra (1750-1784)	1053
Luis LÓPEZ RUIZ: Préstamos musicales entre el templo, el teatro y la corte: el caso de la cantata sacra <i>Il trionfo</i> de José Lidón	1079

Ana CALONGE CONDE: Erotismo, identidad y exotismo: tópicos de danza en un título de género chico.....	1105
Sara RAMOS CONTIOSO: La reiteración estructural en la música: la pervivencia de la chacona como modelo creativo en la segunda mitad del siglo XX	1125
Carlos VILLAR-TABOADA: Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta	1149
Ernesto DONOSO COLLADO: «Acústicas virtuales» en Marc-André Dalbavie: hacia una conquista <i>poiética</i> del espacio	1175
Pablo VEGAS FERNÁNDEZ: Acercamiento a la inclusión del concepto de materialidad en el análisis musical: estudio del primer movimiento de la <i>Sonata de fuego</i> de Tomás Marco	1191
Fernando RAÑA BARREIRO: Aproximación al repertorio flautístico de Salvador Brotons. Análisis estilístico de la <i>Sonata n.º 1, op. 21</i> y <i>Capriccio Brillante, op. 5</i>	1211
Valentín BENAVIDES GARCÍA: El lamento como <i>pathosformel</i> superviviente en <i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i> (2001) de José María Sánchez-Verdú.....	1229
Mikel DÍAZ-EMPARANZA: Ludonarrativas musicales: perspectivas de análisis sobre tópicos y tropos en los videojuegos	1249

BLOQUE VII

ITINERARIOS CRUZADOS: BIOGRAFÍAS, HISTORIOGRAFÍA Y CRÍTICA

Soterraña AGUIRRE RINCÓN: En busca de <i>auctoritas</i> : transferencias entre autor, mecenas y lector(a) en <i>Silva de sirenas</i>	1265
Juan José PASTOR-COMÍN: Identidad y fuentes musicales de un polígrafo desconocido: Juan Salvador de Arellano.....	1289
Andrés DÍAZ PAZOS: Sobre la identidad del organista Fray Bartolomé de Olagüe	1311
Minerva MARTÍNEZ MORÁN: Convergencias sociales y culturales en los cafés del León decimonónico: música y ocio en una capital de la periferia peninsular	1329
Nuria BLANCO ÁLVAREZ: El legado de Manuel Fernández Caballero.....	1355
María Jesús VIRUEL ARBÁIZAR: Rafael Salguero Rodríguez (1870-1925), más allá del magisterio de capilla de la Catedral de Granada: una recreación del personaje mediante la crítica mirada de la prensa	1371
Leslie FREITAS DE TORRES: Un breve acercamiento al legado musical de Luis Taibo García (1877-1945).....	1391
José Pascual HERNÁNDEZ FARINÓS: Manuel Palau en París: una experiencia artística y de aprendizaje en los años veinte y treinta	1411

María NAGORE FERRER: Hacia una definición de Generación del 14 musical en el contexto de la Edad de Plata de la cultura española.....	1423
José María MOURE MORENO: La estética sonora del cine experimental chileno: (1957-1965): una aproximación.....	1445
Irene del Carmen CHICHARRO MARTÍNEZ: Aproximación a la crítica musical en la estela de la Transición española: Jesús Arias y el <i>Diario de Granada</i> (1982-1986).....	1463
Isaac Diego GARCÍA FERNÁNDEZ: Arte sonoro latinoamericano en la escena actual de Nueva York: algunas reflexiones sobre identidad.....	1477

BLOQUE VIII

TESIS DOCTORALES

José María DIAGO JIMÉNEZ: El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla: aspectos contextuales, históricos y filosóficos. Fundamentos clásicos y patristicos	1493
Elena AGUILAR GASULLA: La música en la Basílica Arciprestal de Morella	1497
María José IGLESIAS PASTÉN: Práctica y cultura musical en Valencia en el siglo XVII.....	1503
José Manuel GIL DE GÁLVEZ: El violín en la España del siglo XVIII desde Giacomo Facco a Felipe Libón: evolución histórico-artística y pedagógica	1509
Miriam GÓMEZ MORÁN: La práctica interpretativa de Franz Liszt en su obra para piano a través de los testimonios de sus alumnos. Un estudio teórico y experimental.....	1517
Andrea GARCÍA TORRES: Problemáticas y discursos del género chico: biografía cultural en torno al teatro musical de Manuel Nieto (1844-1915).....	1523
Dácil GONZÁLEZ MESA: La biblioteca personal de Manuel de Falla: historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor.....	1531
Maria Antònia PUJOL i SUBIRÀ: La enseñanza y el aprendizaje de la música tradicional y popular en Cataluña: un análisis pedagógico y psicosocial	1537

EROTISMO, IDENTIDAD Y EXOTISMO: TÓPICOS DE DANZA EN UN TÍTULO DE GÉNERO CHICO

Ana CALONGE CONDE
Universidad de Valladolid
ORCID iD: 0000-0001-8384-4679

RESUMEN: *El libretista José Jackson Veyán y los compositores Tomás Mateo y Arturo Saco del Valle fueron los autores de Del Pisuerga... Peces, un título de género chico creado para su estreno en el Teatro Zorrilla de Valladolid en octubre de 1910. En este propósito cómico-lírico-bailable, los tópicos de danza ejercen, además de un papel articulador, una función semiótica de primera importancia. Perteneciente al subgénero teatral de la revista, esta obra se construye a base de una serie de situaciones cómicas que sirven de excusa dramática para la introducción de números musicales y bailables. Además de otros tópicos aislados y recursos intertextuales, este trabajo se centra en los tópicos de danza. En función de la procedencia, y de manera genérica, se ha diferenciado entre tópicos de danza de referentes internacionales (marcha, vals, polca) o de impronta localista (chotis, jota, tango). La presencia de estos ritmos en las partituras de teatro musical popular español entronca con una tradición compositiva avalada y perpetuada por la misma praxis espectacular. En este caso particular, los tópicos desempeñan una evidente función como elementos evocadores de identidad, tanto nacional como local. Además de esta apreciación, más o menos canónica de las danzas en función de su adscripción geográfica y consideración social, el análisis de la obra ha revelado que el uso de determinados ritmos de baile popular está íntimamente relacionado con el erotismo característico de algunos números musicales. En definitiva, el diálogo entre tópicos de danza y cuestiones históricas y socioculturales hace emerger una red de significados que pueden ser comprendidos en términos de exotismo, identidad y erotismo.*

PALABRAS CLAVE: tópicos de danza, género chico, erotismo, identidad, exotismo.

EROTICISM, IDENTITY AND EXOTISM: DANCE TOPICS IN A GÉNERO CHICO TITLE

ABSTRACT: The dramatist José Jackson Veyán and the composers Tomás Mateo and Arturo Saco del Valle were the authors of *Del Pisuerga... Peces*, a title of *género chico* created for its premiere at the Teatro Zorrilla in Valladolid in October 1910. In this *propósito cómico-lírico-bailable* dance topics have—in addition to an articulating role—a semiotic function of prime importance. Belonging to the theatrical subgenre *revista*, this work is built around comic situations that serve as dramaturgical excuse for the introduction of musical and dance numbers. In addition to other isolated topics and intertextual resources, this contribution focuses on dance topics. Depending on the origin, and in a generic way, it has been differentiated between dance topics of international (march, waltz, polka) or local references (chotis, jota, tango). The presence of these rhythms in the scores of popular Spanish musical theatre connects with a compositional tradition endorsed and perpetuated by the same spectacular praxis. In this case, the

topics play an obvious role as evocative elements of identity, both national and local. In addition to this more or less canonical appreciation of the dances based on their geographical affiliation and social consideration, the analysis of the work has revealed that the use of certain popular dance rhythms is closely related to the characteristic eroticism of some musical numbers. In short, the dialogue between dance topics and historical and sociocultural issues brings out a network of meanings that can be understood in terms of exoticism, identity, and eroticism.

KEYWORDS: dance topics, *género chico*, erotism, identity, exoticism.

INTRODUCCIÓN

Al igual que en el resto de las Humanidades, y ya en las últimas décadas del siglo pasado, la irrupción del discurso posmoderno hizo tambalear los cimientos metodológicos de la musicología. La corriente historiográfica que se fraguó al calor de la «nueva historia cultural» fagocitó diferentes métodos historiográficos y objetos de estudio, que coincidían en situar el aspecto cultural en el punto de mira. Este «giro cultural» implicaba poner especial énfasis en el estudio de lo cotidiano, de comunidades pequeñas, de clases sociales tradicionalmente marginadas, olvidadas o, directamente, silenciadas. El estudio del lenguaje ostentó entonces un papel decisivo, evidenciando así una relación dialógica entre lenguaje y realidad social, no tan interesado por las formulaciones ideológicas expresadas, como por las no explícitas. En definitiva, la historia cultural requería adoptar una perspectiva procesual e interdisciplinar del objeto de estudio a través de modelos permeables difícilmente definibles¹.

En musicología, estos presupuestos teóricos, renovadores y reaccionarios, se consolidaron en la denominada New Musicology, la cual adoptó con relativa rapidez el ensanchamiento de miras necesario para reconsiderar su objeto de estudio, la música. McClary, por ejemplo, pensó en la música como un «medium que participa de la formación social al influir en la forma en que percibimos nuestros sentimientos, nuestros cuerpos, nuestros deseos, nuestras mismas subjetividades –incluso cuando lo hace de manera subrepticia, sin que la mayoría de nosotros sepamos cómo»². Sin embargo, los analistas estructurales de la música se resistieron al cambio de paradigma y no es hasta comienzos del siglo XXI cuando, como afirma Villar-Taboada, se puede hablar de una verdadera superación:

Así, se ha operado la sustitución del anterior paradigma epistemológico moderno o formalista, que entendía la música como una manifestación autónoma de relaciones estructurales abstractas, por un nuevo paradigma, postmoderno o de naturaleza contextualista, donde la música ya no es considerada solo un fenómeno concreto [...], sino que ve también reconocida su capacidad para presentarse como un fenómeno simbólico³.

¹ IGLESIAS, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid, CSIC, 2017, p. 24.

² McCLARY, Susan. «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music». *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Philip Brett, Thomas Gary C. y Elizabeth Wood (eds.). Nueva York, Routledge, 1994, pp. 205-233: 211-212: «I insist on treating it as a medium that participates in social formation by influencing the ways we perceive our feelings, our bodies, our desires, our very subjectivities –even if it does so surreptitiously, without most of us knowing how». Si no se indica lo contrario, todas las traducciones son de la autora.

³ VILLAR-TABOADA, Carlos. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 261-281: 264.

De esta forma se llegó a la conclusión de que el análisis musical no podía justificarse en sí mismo ni podía ser autónomo ni independiente sino que, volviendo a los postulados de la historia cultural, debía realizarse desde una óptica relacional que implicase modificar tanto la forma como la trama del análisis, con un enfoque contextualizador y disciplinariamente inclusivo.

En la introducción al libro de ensayos *The Sense of Music* de Monelle, Hatten señaló que el autor había «modelado un nuevo tipo de práctica semiótica discursiva, impulsada por problemas teóricos, pero no limitada por los puntos ciegos de una única posición teórica»⁴. La semiótica aplicada al objeto musical empezó a fraguarse desde los años noventa del siglo pasado a pasos inseguros que aún arrastraban el peso de una tradición estructuralista de espíritu positivista de la que, como afirma López Cano, resultó difícil desprenderse⁵. Algunos estudiosos como Nattiez y Molino propusieron una semiología tripartita basada en la concepción triádica del signo de Charles Pierce por la que se distinguen tres niveles de análisis: *poiético*, *estésico* y neutro o inmanente. Si bien este planteamiento teórico tuvo su importancia y una buena acogida por parte de la academia, el tercer nivel de análisis relativo a lo neutro, a lo inmanente, denota una peligrosa ingenuidad que se reviste de lo contrario al avalar la continuidad de una «musicología tradicional obnubilada aún con la idea de alcanzar una “objetividad” rigurosa»⁶. Una idea que se daba de bruces con los principios más básicos propugnados por los enfoques metodológicos de base marxista e inspirados por el giro cultural y lingüístico de aspiración contextualista. La semiótica musical, por tanto, se desarrolló en diversos frentes, dando lugar a trabajos que priorizaron el carácter pragmático de la música como lenguaje, a estudios que se asentaban sobre las ciencias cognitivas y otros que retomaban la estela estructuralista. Como puede intuirse con este sucinto repaso, el consenso en esta rama de la musicología brilla por su ausencia. Sin embargo, dicha casuística, lejos de consolidarse como un obstáculo insalvable e invalidado, la convierte en objeto de discusión académica. Un hecho más infrecuente de lo que, según mi parecer, sería deseable para la «buena salud» de la disciplina que nos concierne.

Este artículo proporciona una aproximación, en clave de tópicos, al texto musical de un propósito cómico-lírico-bailable de comienzos del siglo XX. El concepto «texto musical» aquí es comprendido en los términos en que lo hace Monelle «en el sentido de que “no es la partitura, no es la interpretación, no es una intención”; su espacio o existencia es definida por el “universo de textos” o, en otras palabras, por la “intertextualidad”»⁷.

⁴ HATTEN, Robert. «Foreword». *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Raymond Monelle. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. xi-xiii: xiii: «Raymond Monelle has modeled a new kind of semiotic discursive practice, driven by theoretical problems but not constrained by the blind spots of a single theoretical position».

⁵ LÓPEZ CANO, Rubén. «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual». *Cuicuilco*, 9, 25 (2002), pp. 1-40: 1.

⁶ LÓPEZ CANO, R. «Entre el giro lingüístico...», p. 2.

⁷ HOOPER, Giles. «A Sign of the Times: Semiotics in Anglo-American Musicology». *Twentieth-Century Music*, 9 (2012), pp. 161-176: 171-172: «in the sense that it is “not the score, not a performance, not an intention”; its space or existence is defined by the “universe of texts” or, in other words, by “intertextuality”».

1. INTERTEXTUALIDAD, COMPETENCIA Y TÓPICOS

La noción de intertextualidad planteada por Julia Kristeva desde el ámbito literario se basaba en el dialogismo batjiano para proponer una concepción tridimensional, entendiendo al texto como un «cruce de superficies textuales» en el que dialogan el emisor (escritor), el destinatario y el contexto⁸.

[Esa interrelación] implica la inserción de la historia en el texto y del texto en la historia, es decir, aborda la relación entre el texto y contexto. Kristeva no caracteriza la estructura, la forma, la función y el significado como rasgos inmanentes del discurso, sino como resultados de un proceso dinámico de producción y recepción de aquel⁹.

En el ámbito musicológico destaca la aportación de Robert Hatten, quien acota «el regreso infinito de la intertextualidad radical» de Kristeva, especificando dos tipos de contexto: del estilo (conjunto de reglas compositivas que rigen en la obra) y la estrategia (manifestaciones particulares que aportan individualidad al mismo tiempo que la condiciona)¹⁰. Como afirma Guerrero, la principal crítica a esta propuesta radica en que se desconoce en quién reside la responsabilidad de advertir esas relaciones intertextuales: «los sujetos se han tornado invisibles en este análisis y así, la intertextualidad habría de ser característica inmanente de la obra en tanto objeto y distinto de los sujetos intervinientes»¹¹.

En este sentido, conviene traer a colación la propuesta de Gérard Genette, nuevamente desde el ámbito de la literatura, por la que entendía la intertextualidad como la «presencia efectiva de un texto en otro»¹² mediante la cita, el plagio o la alusión. De esta forma, la intertextualidad quedaba circunscrita a un ámbito de actuación menor, porque dejaba fuera a «todos aquellos textos en los que no se identifican sus antecesores»¹³. El uso que hace Omar Corrado de la intertextualidad está en parte relacionado con la de Genette. Corrado diferencia entre una intertextualidad intrasemiótica para referirse a la que se produce únicamente mediante el uso de las propiedades del lenguaje, e intertextualidad intersemiótica para aludir a la generada por las «relaciones con otros discursos»¹⁴.

En relativa consonancia con la anterior, se encuentra la propuesta de López Cano, por la que distingue hasta cinco tipologías de intertextualidad: cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión¹⁵. Sin embargo, años más tarde este mismo autor aporta una definición de intertextualidad, que poco tiene que ver con sus anteriores propuestas, entendida como la habilidad

⁸ KRISTEVA, Julia. «Batjín, la palabra, el diálogo y la novela». *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, Casa de las Américas, 1997 [1967], pp. 1-24: 2.

⁹ GUERRERO, Juliana. «La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 73-93: 75.

¹⁰ HATTEN, R. «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales». *Criterios*, 32 (1994), pp. 211-219: 212.

¹¹ GUERRERO, J. «La música abordada...», p. 77.

¹² GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

¹³ GUERRERO, J. «La música abordada...», p. 76.

¹⁴ CORRADO, Omar. «Posibilidades intertextuales del dispositivo musical». *Migraciones de sentido: tres enfoques sobre lo intertextual*. Raquel Kreichman, Omar Corrado y Jorge Malachevski (eds.). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1992, pp. 33-51: 34.

¹⁵ LÓPEZ CANO, R. «Música e intertextualidad». *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 104 (2007), pp. 30-36.

cognitiva del oyente, al margen de la visión de los autores de la música, para identificar relaciones de semejanza entre piezas¹⁶.

En cualquier caso, hablar de intertextualidad implica referirse a la competencia. Robert Hatten utilizó esta noción para referirse a la «habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones, tipos, correlaciones, y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo»¹⁷. Gino Stefani en 1998 definió la competencia musical como la «capacidad de producir sentido mediante y/o entorno a la música» y la articuló en base a cinco niveles de codificación que abarcaban desde las prácticas más generales del individuo como ser social, hasta particularidades específicas de este como consumidor de música. El semiólogo Ugo Volli propuso que la competencia podía «ser concebida, al menos en parte, como una serie de representaciones mentales esquemáticas (o a manera de guiones) de naturaleza seminarrativa que los miembros de una cultura determinada han elaborado sobre la base de experiencias repetidas»¹⁸.

La presente investigación se adscribe, en parte, a la propuesta de Juliana Guerrero por la que plantea una alternativa para la semiología musical consistente en aunar la noción de intertextualidad de John Fiske¹⁹ (como un conjunto pre-saberes culturales que se activan ante determinado estímulo y condicionan de alguna forma al lector/oyente) y la de Steven Feld²⁰ (por la que entiende la música como una práctica, y al oyente como un «ser situado social e históricamente»²¹). Es decir, se conjuga la capacidad intertextual de la música –concebida desde una perspectiva práctica/procesual– dentro de la cual el oyente ocupa un puesto particularmente destacado.

Como había adelantado al principio de este texto, uno de los objetivos de este artículo consiste en identificar los tópicos de danza presentes en la partitura del susodicho propósito cómico-lírico-bailable. Por esta razón, procedo a apuntar algunas de las propuestas que se han hecho con relación a los tópicos como estrategia intertextual de la música. La problemática sobre su definición estuvo servida prácticamente desde que, en primera instancia, Ratner recuperase el concepto de tópico para utilizarlo en su ya clásico libro *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Entendió los tópicos como sujetos del discurso musical²², como signos asociados con diversos sentimientos y afectos que podían materializarse en una obra completa o en pequeños extractos que, a su vez, podían coexistir con otros tópicos diferentes. La propuesta que Ratner hace para identificar y clasificar los tópicos musicales resulta confusa a consecuencia de la mezcla de parámetros que utiliza para su categorización, y, por tanto, desde un punto de vista lógico (filosófico) la formulación es, hasta cierto punto, poco congruente. Las aportaciones tanto de Allanbrook como de Agawu siguieron los principios establecidos por Ratner. Allanbrook entendió los tópicos como gestos musicales

¹⁶ LÓPEZ CANO, R. *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona, Musikeon, 2018.

¹⁷ HATTEN, R. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 288: «the internalized (possibly tacit) cognitive ability of a listener to understand and apply stylistic principles, constraints, types, correlations, and strategies of interpretation to the understanding of musical works in that style».

¹⁸ LÓPEZ CANO, R. «Entre el giro lingüístico...», p. 11.

¹⁹ FISKE, John. *Television Culture*. Londres, Routledge, 1987.

²⁰ FELD, Steven. «Communication, Music, and Speech About Music». *Music Grooves*. Chicago, Chicago University Press, 1994, pp. 77-95.

²¹ GUERRERO, J. «La música abordada...», pp. 79-80.

²² RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York, Schirmer Books, 1980, p. 9.

expresivos y familiares para el oyente que evocan significados extramusicales. Cabe destacar que la producción de esta autora, dedicada al análisis de obras escénico-musicales con especial énfasis en los tópicos de danza y sus implicaciones en términos de clase social²³, ha sido de particular interés para esta investigación que, a fin de cuentas, se centra en un apropiado cómico-lírico-bailable, es decir, en un título de género chico musical.

Agawu, por su parte, propuso considerar los tópicos como signos que contienen «un significante (una determinada disposición de dimensiones musicales) y un significado (una unidad estilística convencional, a menudo, pero no siempre referencial en calidad)»²⁴. Agawu propone un modelo semiótico basado en el concepto de signo que Umberto Eco proporcionó desde el ámbito literario²⁵. En su más reciente publicación titulada *Music as Discourse*, el autor, que ya había esbozado en su anterior libro una tentativa tópica para la música del romanticismo, aquí la aborda de lleno:

Si los tópicos son lugares comunes incorporados a los discursos musicales y reconocibles por los miembros de una comunidad interpretativa en vez de códigos secretos para ser manipulados en privado, entonces la transición hacia el periodo romántico puede ser entendida no como un reemplazo sino como una incorporación del protocolo clásico a un conjunto todavía más variado de discursos románticos²⁶.

Por último, he de hacer mención especial al denso volumen editado por Danuta Mirka, en el que se recogen algunas ideas importantes que, lejos de resultar originales (pues ya habían sido ampliamente defendidas con anterioridad por estudiosos de la semiótica musical), sientan las bases para todas las aportaciones contenidas en la publicación en lo relativo al pretendido afán contextualizador del que se desprende la necesidad de ir más allá del somero reconocimiento de los tópicos en la partitura²⁷. El interés del libro para esta publicación es doble, dado que en él se presta especial atención tanto a los tópicos que emergen del ámbito teatral²⁸ como a los tópicos de danza²⁹.

²³ ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

²⁴ AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 49: «They consist of a signifier (a certain disposition of musical dimensions) and a signified (a conventional stylistic unit, often but not always referential in quality)».

²⁵ «El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo: fuente – emisor – canal – mensaje – destinatario [...] Desde el punto de vista del que estamos hablando, el mensaje equivale al signo. En realidad, un mensaje puede ser (y casi siempre es) la organización compleja de muchos signos». ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona, Labor, 1976, pp. 21-22.

²⁶ AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 43: «If topics are commonplaces incorporated into musical discourses and recognizable by members of an interpretive community rather than secret codes to be manipulated privately, then the transition into the Romantic period may be understood not as a replacement but as the incorporation of classic protocol into a still more variegated set of Romantic discourses».

²⁷ MIRKA, Danuta. «Introduction». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 1-57.

²⁸ HUNTER, Mary. «Topics and Opera Buffa», *Ibid.*, pp. 61-89; SISMAN, Elaine. «Symphonies and the Public Display of Topics», *Ibid.*, pp. 90-117.

²⁹ ZBIKOWSKI, Lawrence M. «Music and Dance in the Ancien Régime». *Ibid.*, pp. 143-163; MCKEE, Eric. «Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century», *Ibid.*, pp. 164-193.

Hatten, por su parte, se ha referido a los tópicos como fragmentos musicales que generan relaciones tanto con estilos como con géneros y otros significados expresivos³⁰. En palabras de Villar-Taboada, este autor se basa en «la teoría lingüística, para tejer correlaciones entre oposiciones musicales (estructurales) y oposiciones culturales (expresivas)»³¹. Es decir, Hatten recupera y contempla la posibilidad de que el tópico ostente una función retórica a través del tropo, entendido este como la conjunción de tópicos yuxtapuestos³².

En buena medida relacionado con el anterior, Monelle considera a los tópicos como signos con contenido semiótico adquirido a través de un proceso indexical, de manera que distingue entre lo que denomina como «tópico icono-indexical» y «tópico índice-indexical»³³. En el primero, el signo remite al objeto a través de una asociación icónica que, al mismo tiempo, dirige a otro significado al que se llega por un proceso indexical, mientras en el segundo, el signo funciona como una ocurrencia particular (*token*) perteneciente a un estilo (*type*) que apela a toda una serie de características a través «de una sinécdoque *pars pro toto*»³⁴, es decir, de una asociación por la que se considera una parte como el todo.

En esta investigación la reflexión en torno a los tópicos de danza identificados en la partitura la llevo a cabo teniendo en cuenta tanto el punto de vista del autor (que hace un uso deliberado de determinados ritmos de danza) como del oyente (capaz de reconocerlos aun desconociendo los pormenores de la partitura). Estas danzas están conformadas por una serie de características que funcionan como gestos musicales familiares capaces de activar toda una serie de pre-saberes colectivos en los oyentes. La partitura aquí abordada está compuesta en su mayoría por números vocales e instrumentales, por lo que es también decisivo el papel que juega el texto literario como un factor más, susceptible de análisis y necesario, para una completa reflexión acerca de los pormenores semióticos que desencadenan los tópicos de danza.

2. DEL PISUERGA... PECES, UN ESTRENO HECHO «A MEDIDA»³⁵

La compañía lírica de Manuel Velasco, que se disponía a realizar su temporada en el Teatro Zorrilla de Valladolid en octubre de 1910, encargó la creación de una obra al libretista José Jackson Veyán (1852-1935), y a los compositores Tomás Mateo (1875-1937) y Arturo Saco del Valle (1869-1932). Jackson Veyán, además de trabajar como jefe de telégrafos en Valladolid, fue un periodista y prolijo dramaturgo dedicado al formato de los teatros por horas, es decir, al género chico (con y sin música). Mateo trabajó como director de la Banda de Isabel II, una de las agrupaciones de mayor recorrido y actividad musical de la localidad. Por último, Saco de Valle fue también cono-

³⁰ HATTEN, R. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 2.

³¹ VILLAR-TABOADA, C. «Del significado a la identidad...», p. 267.

³² HATTEN, R. *Interpreting Musical Gestures...*, pp. 2-3: «the interpretative synthesis of, for example, otherwise contradictory topics that are juxtaposed in a single functional location or rhetorical moment».

³³ MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 14-19.

³⁴ LÓPEZ CANO, R. «Entre el giro lingüístico...», p. 24.

³⁵ Originalmente fue estrenada con el título *Aquí y en Valladolid* (expresión de la época utilizada para ratificar una afirmación; ej.: esto es así, aquí y en Valladolid). Sin embargo, los autores la registraron en la Sociedad de Autores Españoles en 1912 con el nombre *Del Pisuerga... Peces*.

cido del público local por haber acudido en numerosas ocasiones a los estrenos de sus obras, bien como espectador, bien como maestro de orquesta. En estos años, Saco del Valle ya se había hecho un nombre dentro del ambiente teatral con algunos títulos exitosos como *La Indiana* (cuyo libreto, por cierto, pertenece también a Jackson Veyán), *El traje misterioso* o *Mari-Nieves* y otros sonados fracasos como *De polo a polo*, *La tierruca* o *La neurastenia de Satanás*. Este compositor desarrolló su labor profesional también como director de banda y como maestro de orquesta en representaciones líricas. Su intervención más reseñable en este sentido fue la sustitución que realizó en 1911 en el Teatro Real. Por una indisposición del maestro Marinuzzi, Saco del Valle tuvo que hacerse cargo de la dirección del *Tristán e Isolda* en el último momento y sin poder realizar ni siquiera un ensayo previo.

El estreno de *Del Pisuerga... Peces* tuvo lugar el 13 de octubre de 1910 y se hizo por todo lo alto, contando no solo con un numeroso elenco de artistas, sino con un considerable despliegue de medios tanto en lo relativo a vestuario, como a escenografía y decorados. De hecho, se contó con cuatro decoraciones originales (o telones de fondo) que fueron encargadas a los escenógrafos locales Pedro y Alejandro Sánchez (padre e hijo respectivamente).

En cuanto termine su breve temporada en el lindo teatro de la Acera la compañía de Lara, comenzará á actuar otra de zarzuela, bajo la dirección del primer actor don Manuel Velasco y el maestro don Antonio G. Cátala. En ella figuran las tiples Rosario Pacheco, Caridad Alvarez y María Piquer y el primer actor don Antonio Martels. El elenco, por orden alfabético, es el siguiente: Actrices. –Caridad Alvarez, Emilia Calvera, Micaela Cano, María Castillo, María Checa, Carmen García, Rosario Pacheco, María Piquer, Clotilde Romero y Consuelo Vicente. Actores. –Santiago Benito, José Bóchalo, Luis Calvo, César Delgado, Juan Galán, Narciso Ibáñez, Joaquín Jimeno, Antonio Martels, Teodoro Merino, Luis Quilez, José Soriano y Manuel Velasco. 26 coristas de uno y otro sexo. Maestro de coros, don José Zangróniz; apuntadores, don Fernando Cabezalí y don Moisés Casado; maquinista, Julio García, mueblista, hijo viuda de Moratilla; guardarropa, Mariano Gallejo; peluquero, Primo Hernández; electricistas, Miguel y Carreño; pintores escenógrafos, Pedro y Alejandro Sánchez y Manuel del Puerto; archivo, Sociedad de autores españoles; sastrería, Juan Vila³⁶.

En la presentación se contó también con la intervención de Saco del Valle como maestro concertador de una orquesta que fue ampliada para la ocasión con ocho profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid. El diario de mayor importancia y recorrido de la localidad, *El Norte de Castilla*, calificó a la obra como un éxito absoluto consolidado por un teatro abarrotado de público que, a lo largo de la representación, dio numerosas muestras de aprobación tanto a la obra como a los autores, presentes en el evento³⁷.

Por si el título no diese suficientes pistas sobre la ambientación local de la obra, los cuadros que componen el acto remiten a localizaciones familiares para el público como la Acera de San Francisco (desde donde se accedía al Teatro Zorrilla), la orilla del río Pisuerga o el Campo Grande. Aunque de momento no se ha hallado el libreto, gracias a la crítica y consiguientes reseñas hemerográficas, se sabe que se trataba de una «revista local», es decir, una obra sin un hilo argumental *sensu stricto*, compuesta por un conjunto de situaciones más o menos independientes que generaban la excusa para que se sucediesen las distintas intervenciones musicales. La partitura del propósito se compone de un preludio, ocho números vocales y un breve final instrumental (Tabla 1). Además de un evidente papel articulador, dada la orgánica misma del propósito, las danzas en esta obra ostentan un papel

³⁶ «Teatro de Zorrilla. Compañía de Zarzuela». *El Norte de Castilla*, n.º 19651 (8 de octubre de 1910), p. 2.

³⁷ FLORIDOR. «Los teatros. Zorrilla». *El Norte de Castilla*, n.º 19657 (14 de octubre de 1910), p. 3.

semiótico de primer orden. Razones por las cuales resulta pertinente realizar una lectura que vaya más allá de una vaga apreciación amparada en la asiduidad de dichos ritmos en el repertorio de género chico como modelos heredados de prácticas musicales anteriores y perpetuados hasta convertirlos en una suerte de lugares comunes. En este caso, la aplicación semiótica de los tópicos permite un acercamiento plural y procesual en el que dialogan partitura, libreto y contexto.

3. REFERENTES INTERNACIONALES Y LOCALISMOS: TÓPICOS DE DANZA EN UN APROÓSITO CÓMICO-LÍRICO-BAILABLE

La presencia de ritmos de danza en este tipo de repertorios no resulta excepcional; de hecho, tampoco es ninguna novedad apuntar el papel estructurador que ostentan en obras de estas características la presencia de números «bailables». Sin embargo, en esta investigación me propongo identificar las motivaciones (hasta cierto punto aprehensibles) de los autores al componer como lo hicieron y, sobre todo, los términos en los que el público hubo de recibir esa información músico-textual contenida en la susodicha partitura³⁸. En esta aproximación, se lleva a cabo una lectura reflexiva sobre aquellos condicionantes e implicaciones de orden sociocultural e histórico que se desprenden de la utilización de dichos tópicos y de su identificación (consciente o inconsciente) por parte de los oyentes (Tabla 1).

TABLA 1. Números que componen la partitura de *Del Pisuerga... Peces*.

Título	Plantilla
Preludio	Orquesta
1. «Polka del futbol»	Orquesta + Coro tiples
2. «Dúo de tiple y bajo»	Orquesta + Tiple + Bajo
3. «Gitana, gitanilla y gitano viejo»	Orquesta + Tiple + Tiple + Tenor
4. «Doña Acera y coro de señoras»	Orquesta + Tiple + Coro tiples
5. «Terceto del aire»	Orquesta + 3 tiples
6. «Zorrilla»	Orquesta + [Tenor] ³⁹
7. «Coro de Valladolid»	Orquesta + Coro mixto
Final	Orquesta

En la partitura se han localizado una serie de referentes internacionales como el tópico de polka, de vals o de marcha, como ocurre, por ejemplo, en los primeros compases del preludio. En ellos se puede identificar una breve marcha (cc. 1-8), en la que destaca el uso de un patrón melódico-rítmico con comienzo anacrúsico, saltos interválicos de 4ª que recuerdan a los toques de trompa (*horn-call*), así como figuraciones puntilladas y tresillos, también propias del estilo de fanfarria⁴⁰. Como ya indicó Ratner en su libro fundacional, desde el siglo XVIII la marcha ha sido utilizada como elemento in-

³⁸ La transcripción de la partitura es mía.

³⁹ La partitura manuscrita no especifica el tipo de voz masculina para la que está compuesta esta parte (la clave de sol en la que está escrita aparece sin octavar en el grave). No obstante, por la tesitura puede deducirse que se trata de una parte para registro de tenor.

⁴⁰ La partitura de la revista termina con la recapitulación de esta marcha.

troductor en representaciones escénicas, ceremonias, ballets, pero también en sinfonías y conciertos: «si el minuet [...] simbolizaba la vida social del mundo elegante, la marcha remitía al oyente a la autoridad, al caballero y a las principales virtudes asociadas al mismo»⁴¹.

Por tanto, su uso en el preludio no es solo que resulte especialmente apropiado como elemento de apertura, sino que apela a todo un pasado compositivo en el que se ha utilizado la marcha como un tipo de danza de carácter introductorio/iniciático. Esta característica se ve reforzada por el halo de solemnidad que le confiere el tópico de «maestoso». Indicación agógica con la que se abre este número, la cual entabla una relación directa con una tradición compositiva propia de las oberturas de títulos líricos desde el siglo XVIII. Así mismo, cabría señalar que la evidente asociación de la marcha con el contexto militar en este caso se vincula directamente con la realidad musical de Valladolid y con el compositor local de esta obra, Tomás Mateo. Como se ha dicho en líneas anteriores, Mateo era por aquel momento el director de la Banda de Isabel II, agrupación que estaba presente en los principales eventos locales tanto políticos como culturales y, por supuesto, militares. Sin embargo, era durante el periodo estival cuando tenía una mayor actividad con los conciertos que ofrecían a diario al aire libre en horario vespertino/nocturno en el templete del Campo Grande. Allí tocaban obras para banda «de repertorio», pero también estrenos de compositores locales y arreglos de números líricos (ópera y zarzuela), entre los que había especial representación de aquellos números pertenecientes al género chico, introducidos en su repertorio conforme las compañías daban a conocer dichos títulos contribuyendo así a su popularización.

En este caso, la presencia de la marcha es verdaderamente efímera, tan solo ocho compases, a los que sigue el establecimiento de un tempo de jota que se perpetúa a lo largo de todo el preludio⁴². Si bien las condiciones espacio-temporales del género chico apelan a una concepción exigua de los números, la extrema fugacidad de este caso induce a pensar que se trata de una especie de broma musical, en la que se ven frustradas las expectativas del oyente al producirse semejante contraste musical. El estilo «revistero», al que se adscribe el título aquí abordado, se caracteriza por una casi constante comicidad, por momentos aderezada con números melodramáticos que, lejos de funcionar como contrapunto dramático, no hacen sino reforzar el tono satírico general. Por esa razón, la introducción a ritmo de marcha de estilo militar/bandístico y el consiguiente tempo de jota, como género característico de la música tradicional castellana, funcionan de manera conjunta para apelar a diferentes manifestaciones de una misma tradición musical local, que a su vez funcionan dramáticamente al consolidarse como una suerte de chiste musical.

Otro de los referentes internacionales que se han localizado en esta partitura es el tópico de polca. El primer número vocal de la partitura fue bautizado por los autores como la «Polka del fútbol». Además de las características esperables de este baile, como el compás binario de subdivisión binario (2/4) en el que todos los tiempos aparecen muy marcados, el análisis del texto revela todo un conjunto de significados que tienen que ver con el origen y la consideración social del mismo. La polca fue una danza que tuvo cabida tanto en los salones de baile aristocráticos como en ambientes populares bohemios, desde donde se volvió tremendamente popular a lo largo del siglo XIX. Cuando esa *polkamanía* llegó a París y se subió a los escenarios, se exportó a todo el mundo ya ostentando

⁴¹ RATNER, L. *Classic Music...*, p. 16: «If the minuet, the queen of 18th-century dances, symbolized the social life of the elegant world, the march reminded the listener of authority, of the cavalier and the manly virtues adscribed to him».

⁴² Esta misma jota aparece como material musical de un número coral que se examina más adelante. Véanse las páginas 15-17.



Ej. 1. Mateo y Saco del Valle, «Polka del futbol», *Del Pisuerga... Peces*, cc. 98-108.

un carácter popular que se explotó como paradigma de «lo bohemio» y «lo desinhibido». Ese es el caso de esta polca para coro femenino, en cuya letra se puede entrever una constante basculación ente inocencia y picardía que, en realidad, no hace sino reforzar el tono sugerente del número.

De este juego enamoradas,
 en dos bandos separadas
 y bonitas, y bonitas como el sol.
 Con la pierna desnudita,
 nuestra polka favorita
 es la polka, es la polka del futbol.
 Somos coquetonas,
 somos juguetonas.
 Nuestro juego tiene muy mala intención.
 Porque hacen lo mismo
 nuestros pies ligeros
 con los caballeros que con el balón.

El carácter desenfadado y provocativo alcanza su cota más alta en el momento en que las coristas cantan «porque aún no tuvimos un feliz encuentro, un dulce cariño que llegue muy dentro», y repiten «muy dentro, muy dentro». La insistencia sobre estas dos palabras aparece acompañada musicalmente por una *exclamatio*, figura retórica con la que se consigue enfatizar el significado erótico del texto (Ejemplo 1). Desde el punto de vista del oyente/espectador, la repetición proporciona un margen de tiempo y la explicitud necesaria para que en ningún caso el chiste pueda pasar inadvertido.

Entre estos tópicos de danza de impronta internacional se incluye también el vals en un número protagonizado por Doña Acera –como personificación de la ya mencionada calle por la que

se accedía al Teatro Zorrilla—acompañada por un coro de señoras que cantan y se mueven al ritmo de este baile. El vals ha sido referenciado como uno de los principales tópicos de danza desde que Ratner lo consignó en su famosa clasificación. El origen de esta danza de salón se sitúa a finales del siglo XVIII en el ambiente vienés, donde el término «*deutscher Tanz* se usó a menudo para referirse a cualquier danza giratoria de origen alemán»⁴³. Con el tiempo, el uso de la palabra *waltzer* se fue generalizando para referirse a lo que desembocaría en el vals de estilo vienés que dominó el siglo XIX⁴⁴. Como afirma McKee, algunos moralistas de la época apuntaron los peligros de estas danzas de constante movimiento giratorio que proporcionaban a las parejas (no casadas) la oportunidad de mantener una cercanía inusitada en los ambientes de sociedad⁴⁵. En este sentido, y a pesar de las posibles lecturas del vals como danza aristocrática de moralidad cuestionable, la tradición dancística y musical de origen decimonónico avala una forma de concebir esta danza como el baile aristocrático por excelencia, y, por tanto, asociado a la elegancia y buen gusto.

Tras la reforma que se hizo al edificio del Teatro Zorrilla, la nueva dirección del teatro pretendió elevar la consideración social del mismo. Para ello, supuestamente, pretendían que la programación cumpliera con unos mínimos de moral, dado que hasta ese momento el Zorrilla era el único teatro (estable) de Valladolid en el que se podían presenciar espectáculos no siempre «aptos para las señoras». Por esta razón, es probable que los autores optaran por tratar al personaje de Doña Acera a ritmo de vals en su deseo de transmitir al público ese halo de dignidad al entorno del teatro. De manera que el tópico funciona como elemento de distinción y de clase al establecerse un paralelismo entre la calle en cuestión, calificada en la partitura como «fina, elegante y cortés», y el halo de exquisitez y diversión que caracterizaba al vals en tanto danza asociada a la burguesía.

A los tópicos que remiten a referentes bailables internacionales se suman otros de impronta local/nacional. Es cierto que la música inspirada en ese «estilo español», como lo ha identificado Dickensheets⁴⁶, es una tradición compositiva de largo recorrido que sienta sus bases en el siglo XIX, se ha desarrollado durante todo el siglo pasado⁴⁷ y se perpetúa hasta nuestros días. La partitura aquí abordada contiene danzas que remiten, por un lado, a tradiciones musicales características de zonas concretas de la geografía española como el chotis madrileño, el tango flamenco andaluz, o la jota castellana. El uso asiduo de estos bailes como fórmulas musicales habituales del género chico musical ha generado una suerte de *thesaurus* que, de manera generalizada, apela a una misma tradición musical nacional, pero que si se observa separadamente revela otros significados particulares.

El chotis, por ejemplo, aparece como tópico en el número denominado como el «Terceto del aire». Este comienza con un descenso cromático con figuraciones rápidas en la sección de vientos madera (Ejemplo 2) con el que se produce un pictorialismo (*word-painting*), es decir, la representación del aire huracanado que proporciona la excusa dramática para que tenga lugar la canción.

En España el chotis inicia su andadura por los salones nobiliarios, desde donde transita hacia el ambiente popular hasta convertirse en el baile por excelencia de las clases populares madrileñas

⁴³ McKEE, E. «Ballroom Dances...», p. 174: «*deutscher Tanz* was often used to refer to any spinning dance of German origin».

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 174-180.

⁴⁶ DICKENSHEETS, Janice. «The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century». *Journal of Musicological Research*, 31, 2-3 (2012), pp. 97-137.

⁴⁷ Agawu se refiere a una clasificación de tópicos (no publicada) de Mirka en la que identifica la «música española» dentro del grupo de tópicos relativo a músicas de diferentes etnicidades. AGAWU, K. *Music as Discourse...*, p. 48.



Ej. 2. Mateo y Saco del Valle, «Terceto del aire», *Del Pisuerga... Peces*, cc. 1-4.

a finales del siglo XIX. Este baile fue utilizado en los escenarios como tópico de la música popular madrileña, del casticismo, y aunque su éxito fuese en parte la causa de su explotación en el teatro musical, puede resultar más apropiado apuntar que la configuración del chotis, tal y como lo conocemos en la actualidad, fuese el resultado de una consolidación progresiva y dialógica dentro y fuera de los escenarios. Este baile se caracteriza por construirse sobre un compás binario de subdivisión binaria (en este caso un 2/2), con un tempo moderado que confiere a la música un carácter que, expresado en los términos de la época, podría calificarse de «retozón».

La mención a elementos de vestuario como las enaguas o las medias caladas, características de la vestimenta castiza de las chulapas madrileñas, es una práctica habitual en obras de estas características. Al igual que también lo es la referencia a parámetros musicales y sociales que caracterizaban al chotis como baile popular. Sirva como ejemplo un fragmento de la letra del «Chotis del Eliseo madrileño» en el que el libretista especifica cuestiones de clase y comportamiento social de los sujetos habituales en los salones de baile⁴⁸:

Yo soy un baile de criadas y de horteras. A mí me buscan las cocineras; a mis salones se disputan por venir lo más *seleto* de la *igilí*. Allí no hay broncas y el lenguaje es superfino, aunque se bebe bastante vino. Y en cuanto al traje que se exige en sociedad, de cualquier modo, se puede entrar. Hay pollo que cuando bailando va enseña la camisa por detrás, y hay cocinera que entra en el salón, llenos los guantes de carbón. Se baila la habanera, polka y vals, sin discrepar en tanto así el compás; y al dar las vueltas con gran rapidez, ¡válgame Dios lo que se vé!

⁴⁸ Revista cómico-lírica con libreto de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Fue estrenada en el Teatro Felipe de Madrid en julio 1886.



Ej. 4. Mateo y Saco del Valle, «Coro de Valladolid», *Del Pisuerga... Peces*, cc. 38-46.

Por otro lado, también se ha identificado la cita a uno de los pasajes más célebres de Wagner correspondiente al inicio del tercer acto de *La Valquiria* de Wagner, es decir, la comúnmente conocida como «Cabalgata de las valquirias» (Ejemplo 4). En esta destaca la presencia del tópico *noble-horse* que evoca el galope del caballo y, como asegura Monelle al referirse a este mismo fragmento, «evoca nobleza y heroísmo a la par que algo salvaje e ingobernable»⁴⁹.

La referencia a estos dos autores no resulta extraña, una vez conocida la profunda admiración que Saco del Valle profesaba al compositor alemán y el extenso conocimiento que tenía de las líricas italianas que tantas veces había dirigido desde el foso del Price. Sin embargo, la forma en que ambas referencias funcionan en este contexto musical dista mucho de los significados que ostentarían en su contexto original. Estos chascarrillos musicales aparecen introducidos en el texto de la siguiente forma: «Cómo ponen a Verdi y á Wagner las muchachas de Valladolid [...] ¡Bravo! ¡Muy bien! ¡Sigán los clásicos echados a perder!». La excusa dramática que da pie a esta introducción musical a ritmo de marcha, en la que se alternan las mencionadas citas musicales, consiste en la intervención de un grupo de muchachas de Valladolid (coro de tiples) que aparecen con castañuelas en mano dispuestas a tocar y bailar a tempo de jota. Razón por la cual, la presencia de estas bromas musicales, con el estilo cantable de Verdi y la evocación de la nobleza heroica de Wagner, trascienden su significado original para funcionar como elementos paródicos.

También se podría concluir que, aún en forma de burla, lo que se realiza en este pasaje es, en realidad, una metacrítica musical. Metacrítica que puede ser considerada como una autocrítica por parte de los autores como creadores de una partitura que se adecúa a las exigencias de gusto de un público, que demanda este tipo de productos escénico-musicales para su consumo, y al que, por tanto, también criticarían de manera más o menos velada. La posible lectura reivindicativa que se plantea en esta introducción se suaviza en el momento en que da comienzo el tempo de jota, de manera que el argumentario crítico previo transmuta a un tono más amable al plantear una reivindicación identitaria localista:

⁴⁹ MONELLE, R. *The Sense of Music...*, p. 46: «is instantly evocative of the hooves of a galloping horse, and somehow also of nobility and heroism, together with something wild and ungovernable».

[Estrofa]

Para jardines Valencia,
para tropas Barcelona.
Para jardines Valencia,
y para melocotones
la tierra de Zaragoza.
La tierra de Zaragoza,
para jardines Valencia.

[Estribillo]

Música sublime en Roma y Berlín,
pero castañuelas en Valladolid.

Esa asociación entre la ciudad de Valladolid y la jota como danza representativa local, más que reflejar una relación identitaria particular es el resultado de una práctica consolidada a lo largo de muchos años de recorrido del género chico como tradición compositiva en la que los números a ritmo de jota eran una constante en las partituras de este tipo de teatro popular.

La identidad, en este caso de los personajes, también es sujeto de análisis en el segundo número de «La Tiple y el Bajo», en el que los solistas son caracterizados musical y textualmente como un ruiseñor o canario y como un trueno o cañón, respectivamente. En la primera parte (cc. 1-70) se advierte otro pictorialismo en el uso de los trinos como imitación del piar de las aves. De esta manera, se establece un paralelismo entre el canto de los pájaros y la tipología de voz de soprano en la que se observa algún pasaje de estilo brillante (cc. 53-61) de relativa dificultad por lo extenso del registro y virtuosismo que se suele asociar a este tipo de voz. Mientras la orquestación de la parte de soprano consiste en ecos de la melodía replicados desde la sección de viento madera, la parte del bajo se caracteriza por la utilización del bombo y un acompañamiento en la sección de cuerda en un registro extremadamente grave que evocan los sonidos de un cañón o un trueno. Ese virtuosismo, del que hacen alarde ambos personajes al presentarse como las encarnaciones de dos tipos de voces solistas, se convierte en una excusa para realizar una crítica a la precariedad que caracteriza al mismo sistema empresarial del que forman parte y del que, por tanto, son víctimas: «yo soy tiple aguda, profundo soy yo, y ni una contrata tenemos los dos».

Con relación al papel articulador que desempeñan los tópicos de danza en esta partitura, también legibles en términos de identidad cultural, procede apuntar la función que ostentan como evocadores de exotismo, de otredad. En este número de la tiple y el bajo dicha alusión se hace palpable cuando el ritmo se transforma de un compás ternario de subdivisión binaria (3/4) a uno binario de subdivisión ternaria (6/8). Este cambio de compás lleva asociado una aceleración del tempo que desemboca en el asentamiento de una nueva danza, la guaracha (cc. 70-97) (Ejemplo 5). Se trata de un baile procedente de Cuba y que cuenta con una larga tradición como música espectacular, siendo especialmente habitual en los espectáculos organizados en burdeles desde finales del XIX. Una vez más, la reflexión metateatral sucede en el momento en que la soprano critica la moda de subir a los escenarios los ritmos exóticos que dan pie a bailar en escena de manera sugerente.

Por último, sobre la función de los tópicos de danza como gestos evocadores del exotismo, valga referirse al tercer número «Gitana, gitanilla y gitano viejo» en el que aparece el tópico de tango, con su característico compás binario de subdivisión binaria (2/4), en el que la impronta flamenca



Ej. 5. Mateo y Saco del Valle, «La Tiple y el Bajo», *Del Pisuerga... Peces*, cc. 70-82.

se hace evidente tanto en lo musical como en lo literario. A nivel musical destaca, por un lado, el uso del patrón rítmico tresillo de corcheas y dos corcheas que articula todo el número, y, por otro lado, el uso de adornos en los finales de frase con tresillos de semicorchea sobre la penúltima sílaba de las palabras. Este ambiente flamenco se ve reforzado literariamente por expresiones dialectales andaluzas, como por ejemplo «arma» en vez de «alma» o «güervan» en vez de «vuelvan».

Al ritmo un poco pesante de esta primera parte (cc. 1-50), le sigue una transición de tempo más vivo (cc. 51-56) de manera que este tango (tanguillo o tiento), se transforma definitivamente en una farruca (cc. 57-125). Este palo se caracteriza por hacer uso de contratiempos y un ritmo más vivo que el anterior. De manera que, al igual que había ocurrido en el número de la tiple y el bajo, se generaba la excusa dramática y musical para introducir una escena bailable en la cual el texto incide sobre la importancia de los pies en este tipo de baile para hacer el zapateado. La presencia de ritmos de farruca en partituras de este género no resulta extraña. De hecho, existe un precedente directo relativamente conocido. Esta es la farruca de la comedia lírica *Alma de Dios* con música de José Serrano⁵⁰, en quien Saco del Valle ya se había inspirado para otras obras, siendo ello objeto de crítica⁵¹.

En definitiva, la protagonista de este número evoca, o, mejor dicho, encarna todos los prejuicios y generalizaciones que se han solido pergeñar en torno a la comunidad gitana. Un colectivo histórica y sistemáticamente marginado que, a través de un proceso de romantización, fue convertido en tópi-

⁵⁰ Y libreto de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Estrenada en diciembre de 1907 en el Teatro Cómico de Madrid.

⁵¹ «Seguramente en ese momento [de la composición] un organillo se situó bajo la ventana de la habitación en que trabajaba el maestro, y tocó el “vagabundo” de *Alma de Dios* y algo de *La Reina mora*, y qué sé yo cuantas cosas más». J. D. «Los teatros. Estreno». *La Correspondencia de España*, año LX, n.º 18738 (1 de junio de 1909), p. 6.

co y explotado como tal por artistas de diversas disciplinas, sobre todo, a partir del siglo XIX. Los significados que emergen de la utilización de palos flamencos pueden ser leídos en dos términos, si no opuestos, desde luego sí contrastantes. Si por un lado la remisión a lo andaluz ya había funcionado como referente de lo español (precisamente en ese proceso de sinécdoque *pars pro toto*) por la que se entiende una parte como representativa de un todo, por el otro lado, el colectivo gitano que se evoca en dicho número se plantea al mismo tiempo como paradigma de otredad, de lo ajeno, de lo exótico. Una paradoja semiótica representativa de las múltiples y complejas posibilidades de significado que pueden emerger de un mismo tópico cuando se pone en diálogo con cuestiones históricas y socioculturales.

CONCLUSIONES

A modo de recapitulación procede apuntar la pertinencia de aplicar este enfoque analítico e interpretativo al repertorio del género chico musical, una forma de teatro musical articulado en base a una continua consecución de tópicos, tanto musicales como literarios, explotados como «fórmulas de éxito». En este propósito cómico-lírico-bailable las danzas, además de presentar un papel articulador en la partitura, funcionan como evocadoras de pre-saberes de un público constituido por oyentes –se presupone– asiduos a este tipo de manifestaciones musicales y, por tanto, con un grado de competencia adecuado para comprender tanto la música como el texto en los términos que, de manera premeditada, lo hicieron sus creadores.

En definitiva, se podría concluir que los tópicos de danza en esta obra funcionan como elementos reconocibles que remiten a un pasado musical para subvertir (o parodiar) sus posibles implicaciones semióticas. Los tópicos referentes a géneros de bailes locales o nacionales actúan como vehículo para la afirmación de una identidad colectiva, en la que expresiones concretas (no específicamente vallisoletanas) conforman un imaginario de «lo español» al ratificar, así mismo, la identidad también a través de la remisión a manifestaciones foráneas o exóticas, características del «estilo revistero» al que se adscribe este propósito. En ese sentido, ha de considerarse la sugerencia y erotismo –presentes, sobre todo, en números articulados con ritmos de danzas populares– como un elemento constitutivo de la obra, en la que se advierte una aparente paradoja entre la intención de los empresarios por «dignificar» el Teatro Zorrilla y el marcado carácter erótico del libreto, al mismo tiempo usado como excusa para la exhibición de los cuerpos femeninos, pero también como objeto de metacrítica teatral.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- _____. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press, 2009.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- CORRADO, Omar. «Posibilidades intertextuales del dispositivo musical». *Migraciones de sentido: tres enfoques sobre lo intertextual*. Omar Corrado, Raquel Kreichman y Jorge Malachevski (eds.). Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1992, pp. 33-51.

- DICKENSHEETS, Janice. «The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century». *Journal of Musicological Research*, 31, 2-3 (2012), pp. 97-137.
- ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona, Labor, 1976.
- FELD, Steven. «Communication, Music, and Speech About Music». *Music Grooves*. Chicago, Chicago University Press, 1994, pp. 77-95.
- FISKE, John. *Television Culture*. Londres, Routledge, 1987.
- FLORIDOR. «Los teatros. Zorrilla». *El Norte de Castilla*, n.º 19657 (14 de octubre de 1910), p. 3.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid, Taurus, 1989.
- GUERRERO, Juliana. «La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 73-93.
- HATTEN, Robert. «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales». *Criterios*, 32 (1994), pp. 211-219.
- . *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- . *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- HOOPER, Giles. «A Sign of the Times: Semiotics in Anglo-American Musicology». *Twentieth-Century Music*, 9 (2012), pp. 161-176.
- IGLESIAS, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid, CSIC, 2017.
- J. D. «Los teatros. Estreno». *La Correspondencia de España*, año LX, n.º 18738 (1 de junio de 1909), p. 6.
- KRISTEVA, Julia. «Batjín, la palabra, el diálogo y la novela». *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, Casa de las Américas, 1997 [1967], pp. 1-24.
- LÓPEZ CANO, Rubén. «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual». *Cuicuilco*, 9, 25 (2002), pp. 1-40.
- . «Música e intertextualidad». *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 104 (2007), pp. 30-36.
- . *Música dispersa: apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona, Musikeon, 2018.
- MCCLARY, Susan. «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music». *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Philip Brett, Thomas Gary C. y Elizabeth Wood (eds.). Nueva York, Routledge, 1994, pp. 205-233.
- McKEE, Eric. «Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 164-193.
- MIRKA, Danuta. «Introduction». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 1-57.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York, Schirmer Books, 1980.
- «Teatro de Zorrilla. Compañía de Zarzuela». *El Norte de Castilla*, n.º 19651 (8 de octubre de 1910), p. 2.
- VILLAR-TABOADA, Carlos. «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 261-281.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. «Music and Dance in the Ancien Régime». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 143-163.

En los últimos años, la denominada «revolución digital» ha supuesto una radical transformación de nuestras vidas que ha instaurado nuevos hábitos y modificado rápidamente la forma en que aprendemos, trabajamos y nos relacionamos. La musicología no ha quedado al margen de esta era de cambios vertiginosos, siendo objeto de una expansión sin precedentes que afecta no solo a sus fuentes, métodos o problemas de investigación, sino también a su propia cartografía como disciplina. Fenómenos como la imparable globalización, los flujos migratorios y transculturales, las nuevas hibridaciones o la hiperconectividad han impactado en nuestro campo, como en el resto de ciencias humanas y sociales, ofreciendo nuevos desafíos epistemológicos y dando lugar a complejos y acelerados procesos de rearticulación y redefinición de áreas y prácticas de investigación.

Bajo el título *Musicología en transición*, el X Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía (Baeza, Jaén, 18-20 de noviembre de 2021), invitaba a examinar la situación «transicional» de la disciplina, que parece haber perdido la firmeza de límites de la que gozaba hasta hace poco tiempo y se resiste a ser acotada. Las 87 contribuciones que integran este volumen transitan por un amplio espectro temático en el que tienen cabida tanto líneas consolidadas como emergentes en la agenda de la musicología española, que dan a conocer nuevas fuentes, pero también plantean estrategias alternativas para su escucha. Todas reflejan, con distintos acentos e intensidades, la modernidad líquida, trepidante y acelerada de un mundo en permanente transformación que necesita, para su propia supervivencia, espacios de estabilización, reflexión y debate colectivo.

