

Una práctica moderna y capitalista: escuchar música clásica en los primeros años de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1866)*

A Modern and Capitalist Practice: Hearing Classical Music during the First Years of the Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1866)

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO**
y CAROLINA QUEIPO GUTIÉRREZ***

Resumen

El siguiente artículo se centra, a modo de ensayo, en las prácticas de escucha de la música clásica que se dieron en los primeros años de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, fundada en 1863. Es una propuesta exploratoria que pretende transferir y aplicar corrientes internacionales de estudio sobre la música de cámara y sus prácticas en el siglo XIX al ámbito hispano. Se le da centralidad a la escucha musical, empleando para su análisis y estudio la crítica musical como fuente, incorporando, además, enfoques procedentes de los estudios relacionados con la 'auralidad', así como estudios de género y de análisis socioeconómico. Proponemos una visión novedosa del carácter modernizador, profesional y capitalista del proyecto, al entender la audición de música clásica como una mercancía accesible cuya circulación tenía una dimensión transnacional. De esta manera, se vincularon a la Sociedad de Cuartetos de Madrid prácticas propias y, en particular, de escucha moderna, asociadas a la música clásica de cámara en otras ciudades europeas desde décadas antes, pero que también tenían antecedentes en diversas ciudades españolas circunscritas al ámbito doméstico.

Palabras clave

Escucha musical, Técnica auditoria moderna, Música clásica, Crítica musical, Música de cámara, Sociedad de Cuartetos de Madrid.

Abstract

The following article focuses on the listening practices of classical music in the early years of the Madrid Quartet Society, founded in 1863. It is an exploratory proposal that aims to transfer and apply international trends in the study of chamber music and its practices in the nineteenth century to the Spanish context. The focus is on musical listening, using music criticism as a source, and incorporating approaches from studies related to 'aurality', as well as gender studies and socio-economic analysis. We propose a new interpretation of the modernising,

* Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos de investigación MUSIN (PID2019-105718GB-I00) y MadMusic-CM (H2019/HUM-5731).

** Universidad de La Rioja. Dirección de correo electrónico: teresa.cascudo@unirioja.es. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8926-068X>.

*** Conservatorio Superior de Música de Navarra. Dirección de correo electrónico: cqueipogut@educacion.navarra.es. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0522-9694>.

professional and capitalist character of the project by understanding classical music listening as an accessible commodity whose circulation had a transnational dimension. In this way, the Sociedad de Cuartetos de Madrid was linked to modern listening practices associated with classical chamber music in other European cities decades earlier, but which also had antecedents in various Spanish cities circumscribed to the domestic sphere.

Keywords

Musical listening, Modern audile technique, Classic music, Music criticism, Chamber music, Sociedad de Cuartetos de Madrid.

* * * * *

En el siglo XXI, seguimos comprando en muchas ciudades europeas entradas que nos dan acceso a conciertos en los que se toca y escucha en silencio repertorio de música clásica de cámara. Son eventos que derivan de una práctica que, ya en el siglo XIX, se situaba en la intersección de la defensa de criterios artísticos y la lógica propia del comercio en la era del capitalismo.¹ En lo que se refiere a España, la historiografía de la música, durante décadas, ha proyectado aspiraciones de modernización y progreso a la hora de evaluar el cultivo de la música instrumental en general y, en particular, de la música clásica de cámara. Las palabras de Carlos Gómez Amat sintetizan esta postura: *la calidad de la vida musical de un país civilizado*, según afirma, depende de la música de cámara y sinfónica.² Incluso sin entrar a analizar sus causas ni a interpretar las implicaciones de este vínculo entre este tipo de música y el progreso del proceso civilizatorio, este trasfondo debe ser tenido en cuenta en cualquier investigación que tenga como objeto las prácticas que se le relacionan.

El cultivo de la música de cámara es un fenómeno extremadamente complejo.³ No obstante, en la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX y en lo que respecta a España, se ha cristalizado sobre todo en un acontecimiento histórico concreto: la fundación de la Sociedad de Cuartetos en Madrid en 1863. Dicho acontecimiento tiene un papel relevante en un relato historiográfico moldeado, como hemos adelantado, por las mencionadas aspiraciones de modernización y progreso civilizado-

¹ A este propósito, véase BASHFORD, C. y MONTEMORRA MARVIN, R. (eds.), *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930*, Woodbridge, The BoydellPress, 2016.

² GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española. Siglo XIX*, vol. 5, Madrid, Alianza, 1984, p. 45.

³ Véase como referencia BASHFORD, C., *Public Chamber— Music Concerts in London, 1835-1850: Aspect of History, Repertory and Reception*, Tesis doctoral, Londres, King's College London, 1996; BUSH, G., "Chamber Music. From Chamber to Concert Hall", en Temperley, N. (ed.), *The Blackwell History of Music in Britain*, 5. *The Romantic Age 1800-1914*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp. 381-399; FAUQUET, J.-M., *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, y McVEIGH, S., "'An Audience for High-Class Music'. Concert Promoters and Entrepreneurs in Late-Nineteenth-Century London", en Weber, W. (ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 162-182.

rio.⁴ Se trató de una iniciativa que, por así decirlo, presentó la música de cámara, y también la música clásica, en sociedad. Evidentemente, también fue una iniciativa que introdujo, no solo obras musicales, sino prácticas desarrolladas y consolidadas con anterioridad en diversas ciudades europeas, por lo que dicha sociedad es un caso de estudio adecuado para formar parte de un volumen dedicado a la transferencia cultural en música. Los eventos-espectáculos⁵ organizados por la Sociedad de Cuartetos no solo hicieron posible la programación en Madrid de compositores nacidos en otros países y la audición de obras publicadas y distribuidas desde otras ciudades europeas, sino que en su fundación participaron músicos con experiencia formativa y profesional adquirida fuera de España, como es el caso del pianista Juan María Guelbenzu⁶ y, sobre todo, del violinista Jesús de Monasterio.⁷ Las primeras temporadas de la Sociedad de Cuartetos también trajeron consigo el requerimiento de conductas, expectativas y conocimientos específicos a quienes acudían a sus sesiones. En la medida en que el proyecto de una sociedad profesional ofreciendo música de cámara a cambio del precio de un billete era novedoso en España, los conciertos de esta sociedad suscitaron la idea de que las pautas propias de las prácticas que se asociaban al género de cámara, y en particular a su escucha, debían ser explicadas. Ese es el motivo por el que contamos con fuentes en las que podemos rastrear indicios de cómo fue escuchada la música tocada por los músicos de la Sociedad de Cuartetos. Esto no es lo habitual —de hecho, la escucha musical es un objeto de estudio que, en parte, no ha sido tratado desde una perspectiva histórica precisamente por la escasa y dispersa documentación disponible— y esta excepción es la que nos ha dado pie a abordar esta investigación. Nuestro propósito es analizar los primeros años de actividad de la Sociedad de Cuartetos de Madrid desde la escucha musical.⁸

⁴ Véase CARRERAS, J. J., “La consolidación de una cultura musical”, en Carreras, J. J., (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en la España del siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 470-507.

⁵ SPIELMANN, G., “L'événement-spectacle. Pertinence du concept et de la théorie de la performance”, *Communications*, 92, 2013, pp. 193-204. El interés de este concepto se debe al énfasis que pone en la interacción entre ejecutantes y asistencia, abriendo la puerta a darle una mayor importancia a la cuestión de la escucha y, de forma específica, a la de la escucha musical. Véase al respecto GOULET, A.-M., DOMÍNGUEZ, J. M. y ORIOL, É., *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2021.

⁶ Sobre este músico, véase GARCÍA FERNÁNDEZ, E., *Juan María Guelbenzu (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.

⁷ Contamos con relevante información acerca del compromiso de Monasterio con la Sociedad de Cuartetos en GARCÍA VELASCO, M., *El violinista y compositor Jesús de Monasterio. Estudio biográfico y analítico*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003.

⁸ Hemos excluido, por razones metodológicas, el análisis de las valoraciones relacionadas con técnicas interpretativas o con la calidad de la ejecución, a pesar de que, como es evidente, son elementos que condicionan la escucha musical.

Este artículo tiene una intención exploratoria y su carácter preliminar justifica su estructura un tanto inusual. En la primera parte, señalaremos someramente el estado de la cuestión del que partimos. En la segunda parte, estudiaremos sobre todo fuentes hemerográficas. Nos centraremos en analizar la función de la prensa como divulgadora y sancionadora de formas de escucha adecuadas para el repertorio de la Sociedad de Cuartetos. Finalmente, a modo de conclusión, discutiremos las que, a nuestro modo de ver, son las principales cuestiones relevantes de nuestro caso de estudio y de nuestro planteamiento.

Estado de la cuestión y propuesta de marco teórico

Sobre la Sociedad de Cuartetos madrileña, contamos con los trabajos realizados por Mónica García Velasco y Ester Aguado Sánchez, centrados, sobre todo, en su funcionamiento y en el vaciado de su repertorio, así como en la recepción de las obras ejecutadas. Ninguno de estos dos trabajos, inciden específicamente en la cuestión de la escucha musical.⁹ En lo que se refiere al cultivo de la música seria o clásica en formato de cámara en el periodo anterior a la fundación de la Sociedad de Cuartetos, la tesis doctoral de Carolina Queipo fue la primera investigación en España que demostró, a partir de la colección de música de la familia Adalid, conservada en A Coruña, la existencia de una práctica privada centrada sobre todo en el cuarteto de cuerda previa a 1848.¹⁰ El mencionado fondo

⁹ AGUADO SÁNCHEZ, E., “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000-2002, pp. 27-142, y GARCÍA VELASCO, M., “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 149-194.

¹⁰ QUEIPO GUTIÉRREZ, C., *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Cascudo García-Villaraco, Logroño, Universidad de la Rioja, 2015, disponible en línea en <https://investigacion.unirioja.es/documentos/5c13b16bc8914b6ed3776854>. La relevancia de las bibliotecas musicales para el estudio de la música de cámara en España se muestra además en QUEIPO, C., BERTRAN, L. y ORTEGA, J., “Beethoven en las bibliotecas de la élite en España hasta 1827”, en Cascudo, T. (ed.), *Un Beethoven Ibérico: dos siglos de transferencia cultural*, Granada, Editorial Comares, 2021, pp. 51-69. Véase también QUEIPO, C., “Redes, élites y sociedades filarmónicas en el Trienio Liberal (1820-1823): los casos de A Coruña y Madrid a través de la prensa Carolina”, en Queipo, C. y Palacios, M. (eds.), *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 187-224; QUEIPO, C., “La música insonora del Fondo Adalid o la invisibilidad de la práctica musical doméstica masculina de la élite durante la Restauración”, *Brocar*, 37, 2013, pp. 61-86; QUEIPO, C., “Boccherini, Haydn and Beethoven in Restoration Spain (1815-1848): a study on the reception of chamber music works”, en Speck, C. (coord.), *Boccherini studies*, 5, 2017, pp. 429-444, y QUEIPO, C., “Prácticas musicales y procesos de civilización de la élite financiera y comercial en la España de Fernando VII: el caso de A Coruña”, en Imízcoz Beunza, J. M., García Fernández, M. y Ochoa de Eribe, J. E. (coords.), *Procesos de civilización: culturas de élites, culturas populares: una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2019, pp. 191-212. Desde la perspectiva de la recepción de la música instrumental de Beethoven, véase además CASCUDO, T., “El reputado maestro se convierte en una celebridad: Beethoven en el espacio mediático (1807-1848)”, en Cascudo, T.

Adalid se caracteriza por no contener apenas marcas de ejecución y por estar constituido sobre todo por música de cámara que, juntamente con las fuentes de la época, podríamos calificar como seria. Dadas sus características, Queipo acudió a fundamentos teóricos procedentes de la historia cultural de la música y de la historia social de la cultura escrita que, con un enfoque de género, giraban en torno a la partitura como objeto y que habían sido aplicadas en diferentes contextos históricos y geográficos.

Entre los trabajos sobre el papel de música de cámara en Europa, destacan los trabajos de William Weber sobre el gusto musical de la élite social de la Europa de la Restauración y los de Christina Bashford sobre la utilización de la música de cámara en Reino Unido en contextos domésticos del siglo XIX. Según Weber, los defensores del idealismo musical proponían una cultura musical elevada basada en el gusto y esta acabaría siendo identificada con la “música clásica”. En opinión de este autor, el término “clásico” o “música clásica” habría que entenderlo como un concepto que, alrededor de 1820 —momento coincidente con la encuadernación del fondo musical Adalid— se utilizaba para designar música de varios periodos cuyo foco de atención comenzaba a girar en torno a la producción de Haydn, Mozart y Beethoven.¹¹ Bashford, por su parte, se marcó como objetivo analizar la tradición de música de cámara doméstica seria que existió en Reino Unido durante el siglo XIX.¹² Cuestionó las teorías tradicionales de la historiografía británica que, tal como ha ocurrido en España, mantenían que la música de cámara seria tuvo en aquel país una presencia insignificante.

Es fundamental para la aproximación desarrollada por Queipo, y también para el resto de la argumentación que exponemos en este artículo, el uso que hizo en su momento Bashford del término *musicking*, acuñado por Christopher Small en 1998.¹³ *Musicking* es tomar parte en una *performance* musical, ya sea tocando, bailando, escuchando, ensayando, estudiando, o simplemente aportando material para dicha *performance*. Como reseña el reciente libro sobre la escucha musical editado por Christian Thorau

(ed.), *Un Beethoven ibérico...*, op. cit., pp. 71-90, y BRUGAROLAS, O., “Recepción y asimilación de la música sinfónica y de cámara de Beethoven en Barcelona (1844-1880)”, en Capdepón Verdú, P. y Pastor Comín, J. J. (eds.), *Beethoven desde España: estudios interdisciplinarios y recepción musical*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2021, pp. 171-243.

¹¹ WEBER, W., *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 122-123.

¹² BASHFORD, C., “Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain”, *Journal of the American Musicological Society*, 63/2, 2010, pp. 291-360.

¹³ SMALL, C., *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover-London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 1998. Por cuanto es un neologismo, se podría traducir por “musiquear” mejor que por “musicar”, ya que, según el DRAE, “musicar” es poner música a un texto para que pueda ser cantado, siendo sinónimo de musicalizar.

y Hansjakob Ziemer, Small es uno de los autores de referencia en ese tema.¹⁴ A partir de la década de los noventa, la escucha musical comenzó a transformarse en el eje de un nuevo enfoque que reflejaba, en la musicología, el auge de la perspectiva de los llamados estudios visuales.¹⁵ Además, también a finales del siglo pasado, se empezó a abordar la cuestión de la escucha desde la filosofía de la música. Así se introdujo la idea de que hay diversos modos de escucha, diferentes de la que, siguiendo a Roger Scruton, podemos denominar escucha acusmática, que se define por prescindir de los elementos performativos de los cuales depende.¹⁶ En este orden de ideas, a partir de la noción de “régimen visual” y “visualidad”, se ha empezado recientemente a usar en la musicología las expresiones “régimen aural” y “auralidad” (*aurality*).¹⁷ Transfiriendo y parafraseando los elementos propios del régimen visual, el aural incluiría las maneras como, a determinadas formas de auralidad, se les ha atribuido una autoridad que ha permitido controlar y entender el mundo.¹⁸

Un régimen aural determinado, que implica una “auralidad” específica, reside en lo que Jonathan Sterne denomina las “técnicas de escucha” o “técnicas auditorias” (*audile techniques*). Estas contemplan en su estructura tanto prácticas de escucha como orientaciones prácticas para escuchar. Sterne propuso en 2003 una lista de seis elementos —*orientaciones prácticas*— que conforman lo que él denomina *técnica auditoria moderna*, cuyas raíces están en el siglo XIX.¹⁹ El punto de partida de Sterne es la premisa

¹⁴ THORAU, C. y ZIEMER, H. (eds.), *The Oxford Handbook of Music Listening in The 19th and 20th Centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2019. Disponible bajo suscripción en <https://www.oxfordhandbooks.com/>, por donde citamos.

¹⁵ Son referencia, en lo que concierne al siglo XIX, BOTSTEIN, L., “Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience”, *19th-Century Music*, 16, 1992, pp. 129-145; JOHNSON, J. H., *Listening in Paris: a cultural history*, Studies in the history of society in culture 21, Berkeley, Los Angeles-London, University of California Press, 1995, y SMITH, M. M., *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill, NC, 2001. Véase además la síntesis de GARCÍA QUIÑONES, M., “El cuerpo en los discursos sobre la escucha musical”, en Martí i Pérez, J. y Aixelà Cabré, Y. (eds.), *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 169-179.

¹⁶ Una referencia en ese sentido sería LEVINSON, J., *Music in the Moment*, Ithaca, Cornell University Press, 1997. Sobre la escucha acusmática, véase SCRUTON, R., *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997. La bibliografía sobre esta línea de investigación es interminable y su discusión escapa de los límites de este artículo.

¹⁷ BIELETTO-BUENO, N., “Regímenes aurales a través de la escucha musical ideologías e instituciones en el siglo XXI”, *El Oído Pensante*, 7/2, 2019, pp. 111-134, y OCHOA GAUTIER, A. M., *Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014.

¹⁸ *The ways in which particular forms of visuality have been accorded an authority within Western culture, and hence have exercised control and influence over how people see and understand the ‘truth of the world’, and over what they expect to see —that is, a universalising of the authority of different forms, genres, mediums and practices of the visual to provide access to what we could call ‘visual reality’* (SCHIRATO, T. y WEBB, J., *Understanding the visual*, London, Sage Publications, 2004, p. 198).

¹⁹ La expresión original en inglés es *modern audile technique*. Sterne explica que prefiere auditoria a auditiva, aunque, en realidad, sean palabras sinónimas [STERNE, J., *The Audible Past: Cultural*

de que la audición *pasó a ser un lugar en el que las relaciones de poder modernas podían ser elaboradas, gestionadas y manifestadas*.²⁰ Además, la audición se construyó en tanto que *actividad discreta*, esto es, separada de otras actividades sensoriales. Por ello, la actividad auditoria pudo *concentrarse y reconstruirse*, así como también aprenderse y perfeccionarse. Se concibe como espacio auditivo individual, independientemente de que la actividad se realice en un entorno doméstico o al que se pueda acceder mediante la compra de una entrada. Se generalizaron metáforas para describir el espacio acústico generado, siguiendo un proceso paralelo a la consolidación del lenguaje especializado de la musicología, entre otros. De aquí, Sterne extrae el siguiente corolario, que es crucial a la hora de abordar las descripciones del proceso de escucha contenidas en la crítica musical: *la técnica auditoria vendría a hacer hincapié en la práctica de la escucha y el conocimiento práctico a través de la escucha, más que en las descripciones formales y abstractas de los sonidos*.²¹ Otro de los elementos sustanciales para Sterne es la atribución de un valor simbólico al virtuosismo en la técnica auditoria que se leía en clave de distinción. Consideramos que ese vínculo entre distinción y virtuosismo de la escucha también se puede detectar en la generalización de una técnica auditoria específica para la música de cámara en el siglo XIX. Finalmente, la función mediadora, en un sentido simbólico, del sonido, a la que también alude Sterne, está también presente en los discursos sobre la escucha de la música de cámara que circularon en España, en la medida en que los sonidos escuchados podrían ser considerados índices de disputas políticas contemporáneas.

Escuchar música en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos

La historiografía disponible tiende a afirmar que, con el inicio de los conciertos de la Sociedad de Cuartetos en el Salón Pequeño del Conservatorio, Escuela de Música de Madrid, se dio inicio una nueva fase en la historia de la música en lo que concierne a la música instrumental.²² El

Origins of Sound Reproduction, Durham, Duke University Press, 2003, que incluye el siguiente artículo STERNE, J., "Headset Culture, Audile, Technique, and Sound Space as Private Space", *TMG Journal for Media History*, 2014, pp. 57-82. Disponible en línea en <https://www.tmgonline.nl/articles/abstract/10.18146/tmg.232/>, (fecha de consulta: 15-X-2021)].

²⁰ Por mor de la precisión, transcribimos los términos usados por Sterne: (...) *audition becomes a site through which modern power relations can be elaborated, managed, and acted out* (STERNE, J., "Headset Culture, Audile...", *op. cit.*, p. 59).

²¹ *Ibidem*, p. 60.

²² Léase, por ejemplo, a Mónica García Velasco: *El análisis de cuestiones como la interpretación y recepción de la producción camerística, nos ha permitido, no obstante, constatar a partir de los años sesenta y sobre todo durante la década de 1870, una transformación de la sensibilidad estética de público y crítica, que*

crítico José Esperanza y Sola suele ser la principal fuente primaria utilizada.²³ Este crítico escribió, por ejemplo, sobre el *refugio de buen gusto* en el que se transformó la casa de Guelbenzu las tardes de los domingos, para oír *sonatas y cuartetos de los grandes maestros*. Esta actividad fue el embrión de la Sociedad de Cuartetos, fundada por el mencionado pianista junto con Jesús de Monasterio en 1863 y que, según Judith Etzion, imitaba a la *Société de Musique de Chambre* de París.²⁴ En las palabras de Esperanza y Sola, dicha Sociedad constituyó *uno de los mayores timbres de gloria de los dos eminentes artistas, a los cuales, en primer término, se debe la propagación en nuestra patria de la música clásica*.²⁵ Esta opinión, expresada en 1886, coincide casi literalmente con los términos utilizados en anuncios publicados en los inicios del proyecto. Así, en 1864, se podía leer este suelto en *La Época*, el periódico de la aristocracia: *La Sociedad de cuartetos, al vulgarizar en España las composiciones de los grandes maestros, presta un eminente servicio al arte musical en nuestra patria*.²⁶ La coincidencia es sospechosa: podemos deducir que la distancia de Esperanza y Sola con respecto al proyecto iniciado por Guelbenzu y Monasterio era nula y que, por consiguiente, se identificaba plenamente con él.

La audiencia alcanzada por la Sociedad de Cuartetos, dentro de la que también se contaba Esperanza y Sola, no era demasiado amplia y, por lo tanto, era poco probable que formasen parte del público personas verdaderamente neófitas en el género. Solo tres años después de su fundación, en 1866, el crítico Vicente Cuenca exclamaba lo siguiente, a propósito de uno de los programas de la sociedad:

*¿Quién desconoce las obras del anciano Haydn? ¿Quién no ha escuchado, aunque no sea más que una vez en su vida, alguna composición del padre de la sinfonía, del elegantísimo maestro cuyos trabajos encantan el alma al par que arroban el espíritu?*²⁷

La pregunta retórica —cuyo “otro” no era el italianismo musical, sino, en los términos que usa Cuenca, las *lucubraciones* de la *actualidad*,

posibilita la paulatina asimilación de obras clásicas y románticas, hasta la equiparación con el resto de Europa (GARCÍA VELASCO, M., “La Sociedad de Cuartetos de Madrid...”, *op. cit.*, p. 149). Es decir, se pone el énfasis en la novedad de la asimilación, fechándola en la segunda mitad del XIX; y en que esta permite la equiparación con Europa.

²³ ESPERANZA Y SOLA, J. M. y MÉLIDA Y ALINARI, J. R., *Treinta años de crítica musical colección póstuma de los trabajos del Excmo. Señor D. José M. Esperanza y Sola; con un bosquejo biográfico por el Ilmo. Señor D. José Ramón Mélida*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda é hijos de Tello, ed., 1906.

²⁴ ETZION, J., “‘Música Sabia’: The Reception of Classical Music in Madrid (1830-1860)”, *International Journal of Musicology*, 7, 1998, pp. 185-231, espec. p. 229.

²⁵ ESPERANZA Y SOLA, J. M., “Guelbenzu”, *La Ilustración Española y Americana*, 3, 4, (Madrid, 30-I-1886), p. 67.

²⁶ (ESPERANZA Y SOLA, J. M.), “Noticias generales”, *La Época*, (Madrid, I-II-1864), p. 3.

²⁷ CUENCA, V., “Sociedad de Cuartetos. Primera sesión”, *El Artista*, I, 24, (Madrid, 30-XI-1866), p. 4.

en especial las de los *músicos del porvenir*— no invalida más que una parte del relato establecido por Esperanza y Sola, pero eso solo ya es suficiente para poner en duda su imparcialidad y su precisión. El público de las primeras sesiones, compuesto *en su mayor parte de los más reputados profesores de esta corte, ha dado las mayores pruebas de entusiasmo, saliendo complacidísimo de la belleza de la música y de su incomparable ejecución.*²⁸ Uno de sus concurrentes era el pianista-compositor Marcial del Adalid, quien por aquel entonces estaba intentando abrirse un hueco como compositor profesional en Madrid buscando destacarse, precisamente, con composiciones camerísticas.²⁹ Los Adalid, en la década de 1860, continuaron en su casa madrileña la práctica de música de cámara *en familia* que habían iniciado en A Coruña. En ellas, participaban músicos profesionales ligados a la Sociedad de Cuartetos. Marcial del Adalid y su familia eran, al tiempo, patrocinadores de dicha Sociedad y perfectos oyentes-escuchantes. Es decir, eran los abonados ideales.

Resulta también significativo saber que las sesiones de la Sociedad de Cuartetos fueron comentadas y anunciadas en la prensa femenina, como es el caso de *La Guirnalda*, de orientación católica.³⁰ Sobre todo, lo que contraría, de nuevo, la idea de que el género de cámara o la música clásica no estaba, en 1866, difundido en espacios domésticos es que uno de los anuncios se dirige, explícitamente, *a las aficionadas a la música clásica.*³¹ A propósito de la presencia de mujeres en estos conciertos de cámara, Monasterio, en su archivo epistolar, guardó una carta de Guelbenzu de marzo de 1863 donde le informa que los duques de Montpensier, tras una recepción en el Palacio Real, asistirían a *nuestros cuartetos* y que llevarían a *dos o tres hijas* por lo que *se necesitarán cinco sillas para ellos.*³² Esta fuente,

²⁸ *La correspondencia de España. Diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, (30-XI-1863), p. 2.

²⁹ Las prácticas interpretativas y coleccionistas de los Adalid, junto con los discursos que hacían en torno a la música clásica, acabaron pasando de una esfera más privada, informal, *amateur* y doméstica a una más pública, formal y profesional. Recordemos que en 1868 estrenan en la Sociedad de Cuartetos la composición camerística de Marcial del Adalid, *Sonatina en Sol para piano a 4 manos op. 23* [QUEIPO, C., “Marcial del Adalid y la música ‘clásica’ en la España del siglo XIX: prácticas musicales, discursivas e ideológicas de un pianista-compositor”, en Fernandes, C. y Aguilar Rancel, M. A. (eds.), *La prensa como fuente para la historia de la interpretación musical*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2021, pp. 81-96.

³⁰ IRISARRI GUTIÉRREZ, R., “El ideal de feminidad difundido por *La Guirnalda* (1867-1883)”, *Rubrica contemporánea*, 9/18, 2020, pp. 119-140.

³¹ “Miscelánea”, *La Guirnalda, periódico quincenal dedicado al bello sexo*, (Madrid, 16-XI-1867), p. 175.

³² RIBÓ, J. A. (José Subirá), *El Archivo epistolar de Don Jesús de Monasterio*, Primera Serie, Separata de Academia, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1958. La carta, en su transcripción, consta la fecha de mayo de 1863, pero un periódico de la época de marzo de 1863, en el que aparece citado el duque de Montpensier, corrobora la confusión de la transcripción en la fecha. Por lo tanto, lo más probable es que se esté refiriendo a la última sesión del año de 1863, que tuvo lugar el 8 de marzo.

además de corroborar la asistencia de mujeres, refuerza el carácter elitista del proyecto que, como vemos, fue frecuentado por la aristocracia.³³

En una crónica, publicada en la *Gaceta Musical de Madrid*, encontramos una descripción de la audiencia y la atmósfera del Salón Pequeño del Conservatorio durante los conciertos, así como del ritual que, entonces, estaba establecido.³⁴ Según esta fuente, el ingreso en ese parnaso se hacía a través de *una tortuosa escalera ascendente* y después de atravesar *dos crujiás y dos salones esterados de blanco, para llegar á otro en cuyo frente se descubre un pequeño teatro*, que era el del Salón. En él, había *muchas sillas de humilde paja, ningún asiento de preferencia, mucho hombre serio, mucha dama bonita, muchas palabras en francés, ambiente de ámbar, un piano de cola y cinco atriles*. Una vez sentada, la audiencia *se dispone a escuchar cesando, de repente*, el rumor de las conversaciones. Por tanto, la incomodidad corporal, el perfume de ámbar, el igualitarismo —de clase y de género— junto al ritual, la conversación mundana y el silencio se combinaban en la experiencia de las sesiones de la Sociedad de Cuartetos. Ahora bien, como es evidente, esta comunidad de escucha era tan igualitaria entre sus miembros como excluyente con respecto a quienes quedaban fuera —física y simbólicamente, entre otros motivos, por su incapacidad de escuchar de forma adecuada— del exiguo espacio del Salón Pequeño del Conservatorio.³⁵ La crónica se publicó en 1877, más de una década después del inicio de las sesiones, pero, a la luz de lo que acabamos de mostrar a propósito de la presencia de mujeres y de lo que veremos seguidamente en algunas de las primeras críticas, no hay motivos para pensar que describiera un ambiente muy diferente al que se daba en la década de los sesenta.

Puesto que el proyecto de dar a escuchar obras de cámara a cambio del precio de un billete era novedoso en el contexto español, los críticos asumieron el papel de proporcionar guías o mapas de escucha en sus textos y de difundirlas en el espacio público. Es el caso de José de Castro y Serrano en su libro de 1866, cuyo objetivo era, precisamente, dar pistas sobre cómo escuchar los cuartetos de cuerda. Según este autor, era algo habitual en otros países, aunque la realidad es que lo era solo en Reino Unido, el disponer de un *libreto explicativo* que daba a entender la música antes de ser oída, haciendo que el *desarrollo del pensamiento* no sorprendie-

³³ Además de la fuente anterior, Esperanza y Sola añade más nombres de la aristocracia o de diplomáticos extranjeros que acudían acompañados en muchas ocasiones por sus mujeres (ESPERANZA Y SOLA, J. M. y MÉLIDA Y ALINARI, J. R., *Treinta años de crítica musical...*, op. cit., p. 138).

³⁴ “Los cuartetos de Monasterio”, *Gaceta Musical de Madrid. Revista Artístico Literaria*, (Madrid, 27-XII-1877), p. 7.

³⁵ En los primeros años de funcionamiento, para cada sesión, se vendieron entre 54 y 196 billetes, números que, en principio, se podrían corresponder con los de las personas presentes (GARCÍA VELASCO, M., *El violinista y compositor Jesús de Monasterio...*, op. cit., pp. 588-591).

se.³⁶ Castro y Serrano había disfrutado de los conciertos de música clásica en Londres, en el Palacio de Cristal, mientras cubría, como enviado de prensa, la actuación del pabellón español en la Exposición Universal de 1862. En sus crónicas ofrece comparativas de la escucha musical inglesa con la existente en el panorama español del momento.³⁷ En España, era necesario hacer el esfuerzo de prepararse previamente de forma individual para evitar exponerse *a que le hablen á uno un idioma que, tras de poco conocido, exija el penoso trabajo de descifrar sus frases enigmáticas*.³⁸ Castro y Serrano explica en su libro cómo escuchar un cuarteto, planteándolo como un drama y defendiendo que era posible aprender el *arte de escuchar* mediante una práctica gradual.

En el mismo sentido que Castro y Serrano, Bashford explica que, en Londres, las notas proporcionaban una especie de *guía auditiva*, con ejemplos musicales que, por una parte, ayudaba a seguir la secuencia de *eventos* temáticos o tonales y que, en consecuencia, impulsaba un tipo de escucha lineal y orientada por la estructura.³⁹ Esta práctica se generalizó en el resto de Europa a lo largo de la década de los noventa del siglo XIX y, en Madrid, se formalizó con la Sociedad Filarmónica.⁴⁰ Las notas eran una herramienta memorística para quienes se acercaban a las obras instrumentales solo por la vía de la escucha (es decir, sin la práctica de tocarlas), de hacerlas, por lo tanto, conocidas y reconocibles. Aplicar esa noción de guía o mapa auditivo a algunas de las primeras críticas publicadas como respuestas a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos arroja, como comprobaremos seguidamente, resultados interesantes. Las notas de programa y las críticas musicales son, obviamente, géneros diferentes, pero no es extraño que se dé cierto grado de intertextualidad entre ambos. Desde esta perspectiva, podemos comprobar que, a raíz de los primeros conciertos de la Sociedad de Cuartetos, se difundieron artículos que asumieron cierto papel en cuanto “guías auditivas”. Podemos presumir que sus autores pensaban de sí mismos que eran capaces de apreciar adecuadamente esa música y que tenían la misión de enseñar a

³⁶ CASTRO Y SERRANO, J., *Los Cuartetos del Conservatorio: breves consideraciones sobre la música clásica*, Madrid, Centro General de Administración, 1866, p. 54. No pasó inadvertido para la prensa.

³⁷ CASTRO Y SERRANO, J., *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1863.

³⁸ CASTRO Y SERRANO, J., *Los Cuartetos del Conservatorio...*, *op. cit.*, p. 55.

³⁹ Para la noción de “guía auditiva” o ‘*aural guide*’, véase BASHFORD, C., “Concert Listening the British Way?: Program Notes and Victorian Culture”, en Thorau C. y Ziemer, H. (eds.), *The Oxford Handbook of Music Listening...*, *op. cit.*, pp. 187-206. Véase también CAMPOS, R. y DONIN, N., “La musicographie à l’oeuvre: écriture du guide d’écoute et autorité de l’analyste à la fin du XIXe siècle”, *Acta Musicologica*, 77/2, 2005, pp. 151-204.

⁴⁰ CASCUDO, T., “El catecismo de las sonatas y los cuartetos: Las integrales de Beethoven explicadas por Cecilio de Roda (1907-1909)”, *Revista de Musicología*, 43/2, 2020, pp. 705-728.

hacerlo de forma adecuada a los demás oyentes. Desde esta perspectiva, los críticos musicales se convirtieron en los propagandistas de los *sacerdotes de Apolo* que, adoptando el relato de Esperanza y Sola, difundían el *buen gusto*, la *buena música*, de los *desconocidos* Haydn, Mozart y Beethoven, que la mayoría acogía *con prevención*.⁴¹

Basta con centrarse en la primera crítica de un concierto de la Sociedad de Cuartetos localizada con cierta extensión, que se refiere al sexto concierto de la Sociedad, el segundo de la segunda temporada.⁴² Debemos señalar que, durante la primera temporada, la audiencia prácticamente se había duplicado en el último concierto, sin que parezca que la crítica musical tuviera nada que ver con ello.⁴³ Pero sabemos que sí que se dio un descenso en el número de asistentes del tercer concierto de la segunda temporada con respecto al anterior: en ambos se repitió un cuarteto de Louis Spohr, el *Cuarteto op. 74 n.º 1 en la menor*, que tuvo una crítica bastante negativa por parte de José María de Goizueta, crítico musical con pasado carlista,⁴⁴ en las páginas de *La Época*,⁴⁵ periódico conservador y consumido por las clases altas. Al contrario, otra obra que se escuchó en ese segundo concierto, el *Quinteto en sol menor* de Mozart, fue entusiastamente elogiada por el crítico. Se incluyó en los programas del 10 de enero de 1864 y del 31 de enero del mismo año, los cuales coincidieron con un espectacular aumento de entradas vendidas, que pasaron de sesenta y nueve el día del concierto que Goizueta reseñó en la prensa, a ciento once, el 10 de enero, y a ciento cuarenta y ocho el 31 de enero. Nos encontramos, por lo tanto, con alguna ambivalencia en lo que respecta a la influencia de la crítica. No tenemos manera de comprobarlo, pero, en este caso, por un lado, se podría aventurar la hipótesis de que la explicación que proporcionó Goizueta en su reseña pudo contribuir a ese éxito, de la misma forma que su censura de la música de Spohr pudo tener su parte en el poco interés mostrado mediante la compra de billetes por los conciertos en los que se programó su música. Por otro lado, también podemos aventurar que, en realidad, una parte de las personas dispuestas a pagar un billete para asistir a las

⁴¹ ESPERANZA Y SOLA, J. M., “Guelbenzu”, *op. cit.*, p. 67.

⁴² Información extraída del vaciado de programas realizado por AGUADO SÁNCHEZ, E., “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...”, *op. cit.*

⁴³ La información acerca de los billetes vendidos, la hemos extraído de GARCÍA VELASCO, M., *El violinista y compositor Jesús de Monasterio...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 588-591.

⁴⁴ “Apuntes necrológicos. D. José María de Goizueta”, *Euskal-Erria. Revista Basconganda*, (San Sebastián, 1-VII-1884), pp. 507-509.

⁴⁵ GOIZUETA, J. M^a DE, “Revista musical. Teatro Real: Il Barbiere, —El director de orquesta y la Patti— Lucrecia Borgia. —Trovador—. Ballo in maschera. Sociedad de Cuartetos”, *La Época*, (Madrid, 3-XII-1863), p. 3.

sesiones de la Sociedad de Cuartetos conocía previamente esas obras y tenía de ellas una opinión similar a la de Goizueta.

El crítico usa el plural para afirmar, por dos veces, que era la primera vez que oía algo de Spohr⁴⁶ y, significativamente, lo que comenta es su extrañeza ante una obra que, de forma errónea, piensa que es contemporánea.⁴⁷ Al enfrentarse a Haydn, Mozart y Beethoven, Spohr ha perdido. El crítico redacta, de hecho, su artículo partiendo de la creencia, explícitamente admitida, de que los otros dos autores programados, Beethoven y Mozart, son genios ante los que hay que descubrirse. Frente a ellos, Spohr, es un compositor *mecánico* cuya música es de una *aspereza desagradable*, acumulación de *dificultades*, con modulaciones *sacadas de quicio* que son todo lo contrario de lo que se debe esperar de la *música clásica*. Goizueta está, no obstante, atento a la estructura, puesto que su evaluación del tiempo lento, en forma de *Lied* ternario a-b-a', responde a la brevedad de la sección central de ese movimiento en comparación con las extremas. El problema, según él, es que esta concisión provoca que lo que debería ser *natural y sencillo* se convierta en un *dédalo de jeroglíficos sin fin* en el que *el auditorio se pierde y extravía*. Goizueta no era, por lo tanto, un mal oyente ni un oyente sordo, sino un oyente conservador que prefería sin duda las obras de finales del XVIII y principios del XIX.

En lo que se refiere al quinteto de Mozart, el crítico confiesa las limitaciones que tienen las palabras, el *escalpelo del frío análisis*, para dar una idea del *efecto que produce su audición*. En otras palabras, renuncia a hacer un comentario formalista y traduce el efecto del quinteto en palabras como *drama íntimo*, que, dado el peso que tiene la identificación con la secuencia de sonidos escuchada, más bien podríamos etiquetar como “melodrama íntimo”. Goizueta considera de forma positiva la compenetración de la audiencia con lo que escucha, formando el silencio —*profundo y religioso*— y los aplausos —*ruidosos*— parte de esa simbiosis. La escucha correcta de esta música implica una disciplina de atención extrema y una respuesta corporizada a la secuencia de sonidos, de particular intensidad en el movimiento lento. La cuestión es que, según el retrato que hace Goizueta, la audiencia se comportó de forma correcta: *Tendido el cuello, quieta la mirada, contenido el aliento, el*

⁴⁶ Sin embargo, sus cuartetos se conservan en las bibliotecas musicales de la época, como es el caso de la biblioteca musical de la familia Adalid, en la cual se guardan hasta treinta y una obras de cámara de Spohr encuadradas en 1827. La colección más extensa de este conjunto lo conforman veinticuatro cuartetos y dos quintetos editados por la casa Richault de París. Este autor es uno de los seis compositores con mayor número de obras camerísticas en el fondo. Por delante de él se encuentran Boccherini, Haydn, Rossini, Beethoven y Pleyel (QUEIPO GUTIÉRREZ, C., *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración...*, op. cit., pp. 182-183).

⁴⁷ Louis Spohr, fallecido en 1859, publicó sus *Tres cuartetos op. 74* en 1827.

auditorio tenía intensamente fijas y embargadas todas las facultades del alma. Y, además, también reaccionó de la forma correcta, incluso cuando esto implicaba entrar en intimidades y dar la imagen de una masculinidad que no coincidía con la más estereotipada o aceptada socialmente: *Estremecimientos nerviosos recorrían la sala, y lo confieso ingenuamente, de mis ojos brotaron gruesas lágrimas, porque aquellos solemnes al par que tristes ecos, despertaban en mí recuerdos harto recientes y sobremanera dolorosos.*⁴⁸ El *placer* producido por las secuencias de sonido emitidas por los cinco músicos en el movimiento lento del quinteto era *tan intenso que hacía daño.* El aplauso, después de cada movimiento y, en ocasiones, reclamando la repetición era el paliativo.⁴⁹

Otras críticas combinan la forma y la interpretación de carácter hermenéutico, invitando a un tipo de escucha linear basándose, por ejemplo, en la armonía o en la textura. Es el caso de una crítica de Vicente Cuenca Lucherini quien, según Saldoni, había crecido en un ambiente musical en Fontana (Murcia) y había creado una sociedad de cuartetos allí antes de instalarse en Madrid en 1854.⁵⁰ Por supuesto, se trata de una reseña publicada en una revista especializada: *El Artista*, cabecera recuperada en 1866.⁵¹ Así, en uno de sus artículos, proporciona de forma detallada el plano de modulaciones de la '*Marcia funebre sulla morte d'un Eroè*' de la *Sonata para piano op. 26* de Beethoven, al tiempo que se acerca hermenéuticamente a dicho movimiento. También del uso que Beethoven hace de la textura pianística deriva tal tipo de interpretación. A propósito del último movimiento, comenta que parece un estudio *para ejercitarse en las dobles corcheas en arpeggios, en un movimiento rápido* en el que, al mismo tiempo, por *imitación onomatopéyica, escúchase el susurro de un arroyo.* Sus comentarios se basaban en la lectura de la partitura, puesto que en dos momentos alude al número de compases por el que transcurre determinada secuencia o determinado evento sonoro.

⁴⁸ Sobre la construcción historiográfica de la masculinidad, véase ARESTI, N., "La historia de las masculinidades, la otra cara de la historia de género", *Ayer*, 117, 2020, pp. 333-347. A propósito de la masculinidad romántica, véase SIERRA, M., "Entre emociones y política. La vida cruzada de la masculinidad romántica", *Rubrica Contemporánea*, 4/7, 2015, pp. 11-25.

⁴⁹ El silencio entre movimientos se impuso en las Sociedades Filarmónicas de nuevo cuño, esto es, fundadas por aficionados de las élites y no por profesionales. Véase CASCUDO, T., "La reputación mediática de la Sociedad Filarmónica Madrileña durante sus primeros años de actividad (1901-1903)", en Queipo, C. y Palacios, M. (eds.), *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2019, pp. 33-62.

⁵⁰ SALDONI, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1861-1881, Edición facsímil preparada por Torres, Centro de Documentación Musical, Madrid, 1986, pp. 441-442.

⁵¹ CUENCA, V., "Sociedad de Cuartetos...", *op. cit.*, pp. 3-4.

Hemos dejado para el final una última crítica, firmada por un “concienzudo crítico musical”: Benito Pérez Galdós.⁵² No se refiere a ninguna sesión de la Sociedad de Cuartetos, sino a un concierto organizado en marzo de 1866 por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos que contó, entre otros, con la participación de Jesús de Monasterio y en el que se tocó el *Septeto en Mi bemol op. 20* de Beethoven. Es un texto bastante conocido y lo traemos a colación porque nos ofrece una nueva perspectiva sobre la escucha musical, enfocada en la extrañeza que suponía acercarse a este repertorio viniendo de la ópera. Adentrarse en el mundo sonoro de la música de cámara y en su característica *aridez de colorido*, en la expresión de Theodor W. Adorno,⁵³ no implica, sin embargo, ningún desprecio por el repertorio operístico. Muy al contrario, Pérez Galdós elogia las *elucubraciones magníficas* de Rossini y Meyerbeer. Tampoco revela ninguna incompreensión con respecto al género camerístico. Asimismo, detectamos en ese texto la combinación de una estética formalista, que parece derivada de Eduard Hanslick,⁵⁴ con el tópico de la profundidad que encierra la música de Beethoven y la idea de que la forma musical es la respuesta a un impulso inicial del pensamiento que se materializa, que pasa a ser presencia, en el *tisú de sonidos* que realizan los músicos.

A modo de conclusión

El carácter exploratorio de este trabajo, anunciado en la introducción, hace que sea prematuro fijar con rotundidad ninguna conclusión. No obstante, confiamos en que aquello que vamos a exponer sustente el desarrollo de una línea de trabajo que, sin dejar de lado métodos tradicionales de la investigación en musicología, modifique el enfoque e intente dar respuesta al significado que tenía determinada música para las personas que, parafraseando a Christopher Small, la tocaron, escucharon, compraron, etc. en el pasado. La escucha musical —las prácticas y las técnicas que la hacen posible—, al constituirse en el eje de la investigación, ofrece nuevas perspectivas que matizan o, incluso, pueden llegar a cuestionar asunciones historiográficas establecidas. La aproximación que aquí hemos presentado no es, de ninguna manera, revolucionaria.

⁵² *Gaceta Musical de Madrid*, (Madrid, 10-III-1866), pp. 93-94. Es una noticia de prensa que recoge la crítica que Pérez Galdós había escrito en el periódico de *La Nación* el 1 de marzo de 1866.

⁵³ ADORNO, T. W., “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, *Disonancias*, Madrid, Akal, 2009, p. 30.

⁵⁴ Se tradujo diez años después: HANSLICK, E., *De la belleza en la música. Ensayo de reforma en la estética musical*, (trad. Elisa de Luxán de Gracia Dana), Madrid, Medina, 1876.

Sin embargo, supone una novedad aplicada al estudio de fenómenos históricos relacionados con España y, de forma más específica, con la práctica musical decimonónica. Esta novedad no se deriva únicamente de la centralidad otorgada a la escucha musical, sino también, de forma subsidiaria, de haber usado la crítica musical como fuente para su estudio y de haber incorporado, sin que constituya su principal objeto o un elemento diferenciador, un enfoque de género.

Desde la perspectiva local española, el acontecimiento de la creación de la Sociedad de Cuartetos en 1863 se puede considerar un hito, pero, a pesar de ello, debe insertarse en un proceso de difusión de la música clásica de cámara de dimensión transnacional. Con este punto de vista en mente, lo que hemos propuesto en este artículo es una aproximación a esta organización que se ha centrado en las prácticas modernas de escucha que le eran propias, en las que hemos conseguido detectar las *orientaciones* en la audición detectadas en su momento por Jonathan Sterne. En otras palabras, el carácter peculiar de este proyecto, por así decirlo, de nicho es inseparable de lo que este autor define como escucha musical moderna. Algunas de sus características son las que le otorgan una dimensión ideológica o incluso política, específica del siglo XIX. La acción de escuchar música clásica en el Saloncillo del Conservatorio de Madrid puede ser leída como una actividad en la que músicos profesionales de primer nivel, al menos en su ámbito local de acción, y una audiencia que se veía a sí misma como escogida y selecta y que se describe como tal en la prensa negociaron, exhibieron y actualizaron las relaciones de poder de su tiempo. En ese espacio, y en lo que respecta a la audiencia, las diferencias de clase y género se difuminaban. En lo que compete a la relación entre organizadores y audiencia, esta última acabó condicionando, mediante el aplauso y la decisión de comprar o no comprar entradas para escuchar o no escuchar determinados programas, la selección y frecuencia de las obras que se ejecutaban. Contemporáneos como, por ejemplo, José María de Goizueta y José Castro y Serrano nos proporcionan la evidencia de que la actividad auditoria de música clásica en el espacio de acceso limitado del Salón Pequeño del Conservatorio requería concentración, y que, al mismo tiempo, podía ser aprendida y perfeccionada a través de la repetición de la experiencia de escucha del mismo tipo de obras. La escucha, a pesar de ser colectiva, podía tener un significado individual en tanto que experiencia y en tanto que proceso por el que las secuencias de sonidos se convierten en signos, en los que significativo y significado no se deben disociar. La escucha musical, en cuanto espacio separado de otras experiencias sensoriales, en el cual las relaciones de poder se elaboran,

gestionan y manifiestan y cuyo contenido se problematiza a través de la recepción del sonido como signo —y no solo, aunque también, como mera presencia—, es política. La escucha musical incentivada por la Sociedad de Conciertos en su primera fase —coincidente con los años inmediatamente anteriores a la Revolución de 1868, pero en la línea de una tendencia originada, según William Weber, en el desenlace de las Revoluciones de 1848— debe ser leída en clave conservadora, como un alegato a favor de lo seguro, conocido e inteligible, cuyo “otro”, no era solo la música *jeroglífico* que necesitaba el *escalpelo del frío análisis*, sino también muchas de las incertidumbres del mundo moderno.

En segunda instancia, lo que este trabajo ha intentado dejar de manifiesto es la continuidad, en la práctica musical madrileña de 1860, de fenómenos transnacionales asociados con la difusión de la música clásica de cámara a los que una visión esencialista y convencida de la excepcionalidad del caso español no ha prestado durante décadas la atención que merece. La actividad de la Sociedad de Cuartetos debe ser tomada en consideración para comprender mejor el proceso por el que se estabilizó, no solo en Madrid, sino en el área de influencia de la cultura europea, el concepto de “música clásica”. Ponemos en duda la idea de que la “música clásica” y las prácticas que se le asociaban en su versión camerística fuesen ajenas a quienes se interesaban por el arte musical en la España decimonónica. No se sostiene la creencia de que las personas que acudían a los conciertos de esta sociedad fuesen ajenas a dicho repertorio: los profesores se mezclaban en el Salón Pequeño del Conservatorio con la alta sociedad, en la que había mujeres que, muy probablemente, tenían la experiencia de tocar música de cuarteto en transcripciones pianísticas. En este caso, podemos aventurar que el principal aliciente —no necesariamente el único— era puramente sónico, derivado del cambio a escuchar una determinada pieza en la instrumentación original.

La música clásica de cámara en cuanto evento-espectáculo se correspondió con una práctica minoritaria o de nicho que se había desarrollado con una intensidad que está todavía por determinar en espacios domésticos de diversas ciudades españolas a lo largo del siglo XIX: hemos mencionado aquí Madrid, Coruña y Fontana (Murcia), pero se conocen muchas más. Se trató además de una práctica de la que, al menos en algunos casos, como es el de la familia Adalid, se había adquirido en visitas a ciudades como París o Londres o de la que se había tenido noticia a través de la prensa. Por lo tanto, a la luz de esa práctica anterior a la década de 1860, insistimos en la idea de que la principal mudanza introducida por la Sociedad de Cuartetos fue su carácter pro-

fesional y capitalista. Es decir, no se derivó tanto de que tocara música clásica de cámara, sino de que, además de tocarla, llevara el repertorio camerístico y su escucha a un espacio al que se podía acceder mediante la compra de una entrada. De forma más clara, su aportación fue la de transformar la audición de obras de música clásica de cámara en una mercancía. Esta afirmación abre la puerta a una reflexión que queda pendiente para futuros trabajos.