

MÚSICA HISPANOMUSULMANA E IDENTIDAD NACIONAL EN EL DISCURSO DE SORIANO FUERTES: GENEALOGÍA, SIGNIFICADO Y REPERCUSIONES DE UN PARADIGMA HISTORIOGRÁFICO*

Alberto HERNÁNDEZ MATEOS
Fundación Juan March

Resumen: A mediados del siglo XIX se produce en España un cambio en la actitud hacia la música hispanomusulmana, tanto en el ámbito de la composición como en el de la historiografía musical. En contraste con la tesis de Edward Said, para quien el orientalismo es fundamentalmente un instrumento de dominación, son los propios músicos e historiadores españoles quienes recrean voluntariamente el imaginario hispanomusulmán para asimilarlo como una parte integrante de la cultura nacional española. Este artículo analiza las bases historiográficas de esta nueva actitud a partir del estudio de los influyentes textos de Mariano Soriano Fuertes. Para ello, en primer lugar, se describe el tratamiento que Soriano otorga a la música hispanomusulmana y se evalúa en qué medida constituye un paradigma historiográfico heredado por otros historiadores. En segundo lugar, se estudian las fuentes empleadas por Soriano y se analizan las adaptaciones que llevó a cabo para integrar unas ideas de carácter ilustrado en una narrativa eminentemente nacionalista. Finalmente, se interpreta su discurso a la luz de las circunstancias del momento, haciendo aflorar sus presumibles implicaciones políticas.

* Algunos de los contenidos de este artículo fueron presentados en las Jornadas de Estudio sobre la vida musical en la España isabelina *Música y libertad. En el 150 aniversario de la Revolución de Septiembre*, celebradas en el Museo Nacional del Romanticismo en abril de 2018.

Palabras clave: historiografía, identidad, orientalismo, nacionalismo musical, paradigma historiográfico, tolerancia religiosa, liberalismo, música hispanomusulmana.

HISPANO-ISLAMIC MUSIC IN THE DISCOURSE OF SORIANO FUERTES: GENEALOGY, MEANING, AND THE REPERCUSSIONS OF A HISTORIOGRAPHIC PARADIGM

Abstract: Around the middle of the 19th century, the attitude towards Hispano-Islamic music changed dramatically in Spain, both in the realm of musical composition and that of musical historiography. In contrast with Edward Said's thesis, according to which Orientalism is essentially an instrument for domination, Spanish musicians and historiographers themselves voluntarily re-created a Hispano-Islamic imagery that was afterwards assimilated as an essential part of the Spanish national culture. This paper analyzes the historiographical foundations of this novel vision by studying some of the influential texts written by Mariano Soriano Fuertes. First, I describe Soriano's approach to Hispano-Islamic music, assessing, at the same time, how he was able to create a historiographic paradigm that was imitated by subsequent historians. Then, I study the sources used by Soriano, and analyze the accommodations he was forced to make when integrating Enlightenment ideas into a nationalist discourse. Finally, I provide an interpretation of his discourse while taking into account the circumstances of the time, bringing to surface its presumable political implications.

Keywords: historiography, identity, orientalism, musical nationalism, historiographic paradigm, religious toleration, liberalism, Hispano-Islamic music.

En su ya clásico ensayo *Orientalismo*, Edward Said aseguraba que esta tradición intelectual y académica había servido a Europa para definirse a sí misma y, sobre todo, para afirmar su dominio sobre «Oriente». En sus propias palabras, «el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente»¹. Si se acepta esta premisa, la asociación de «lo español» con tópicos musicales de carácter orientalizante podría interpretarse (de manera burda y simplista) como una herramienta de dominio cultural aplicada contra España por parte de ciertos compositores europeos². Consecuentemente, cabría preguntarse por qué los músicos y otros artistas españoles del

¹ SAID, Edward. *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona, Debolsillo, 2008, p. 21.

² El proceso de exotización de la imagen de la música española ha sido estudiado magistralmente en PARAKILAS, James. «How Spain Got a Soul». *The Exotic in Western Music*. Jonathan Bellman (ed.). Boston, Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193.

XIX aceptaron y promovieron una especie de *autoexotización* que les permitió negociar y presentar su propia identidad cultural como un gozne entre Oriente y Occidente, cuando no como parte integrante del mundo oriental, a través del énfasis y la recreación de los elementos islámicos de su propio pasado³.

Desde mi punto de vista, la incorporación de elementos orientalizantes en el imaginario cultural español por parte de músicos autóctonos desde mediados del siglo XIX contiene fuertes implicaciones sociopolíticas que no deben dejarse de lado. Tales implicaciones se apreciarían con mayor claridad, y de manera temprana, en el ámbito de la historiografía musical isabelina, capaz de cimentar un paradigma que, con pequeñas variantes, se ha mantenido vivo hasta la actualidad. Por ello, en las próximas páginas mostraré cómo los pioneros trabajos de Mariano Soriano Fuertes sobre la música hispanomusulmana representan un adelantado y exitoso esfuerzo por integrar la aportación de la cultura andalusí como uno de los elementos constituyentes de la identidad musical española. Para ello, tras presentar brevemente los orígenes estéticos del imaginario andalusí y sus reflejos más tempranos en el ámbito de la música instrumental, se analiza la visión de Soriano sobre la música hispanomusulmana, cómo encaja esta en el conjunto de su discurso historiográfico y cómo el autor fue capaz de articular una sólida visión que ha perdurado en el tiempo⁴. En segundo lugar, se evalúan las fuentes en las que se basó este historiador musical isabelino, junto con algunas de sus distorsiones más significativas a la hora de interpretar dichas fuentes. Finalmente, se plantea una exégesis del rol que Soriano atribuye a la música hispanomusulmana en función de un contexto histórico marcado por la construcción de una identidad nacional de cariz liberal y por el debate en torno a la tolerancia religiosa.

A manera de preámbulo, creo conveniente recordar que la moda orientalista fue una creación del Romanticismo temprano que penetró en España desde Europa, en primer lugar, por vías literarias: en este sentido, los

³ En este trabajo renuncio conscientemente al empleo del término «alhambrismo» y sus derivados por resultar en exceso reduccionista y por formar parte de una tradición aislacionista que desvincula la realidad musical española del contexto cultural europeo en el que se produce y del que participa.

⁴ Tomo el concepto de «paradigma» del clásico ensayo de Thomas S. Kuhn, donde definía los paradigmas científicos como «realizaciones universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad». KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F. y Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 13.

textos de Victor Hugo⁵, Washington Irvin⁶ o Théophile Gautier⁷ figuran entre los más influyentes a la hora de construir una imagen orientalizante del país (o de llevar a cabo una «orientalización» de España). Por su parte, François-René de Chateaubriand realizaría una aportación clave a la hora de definir la identidad de la nación española como una fusión de los elementos latino y godo (europeos), a los que se sumaría un componente árabe (oriental)⁸. Con todo, el orientalismo, en su vertiente andalusí, distaba de ser nuevo en la cultura europea; antes bien, había sido explotado en el marco de la Ilustración tardía, aunque con frecuencia estuvo asociado a reivindicaciones de tolerancia ideológica, y no estaba necesariamente vinculado con la superstición, el oscurantismo o el atraso. Así, la publicación de *Gonzalve de Cordoue ou Grenade Reconquise* en 1791⁹ y las traducciones a distintos idiomas de la *Historia de las guerras civiles de Granada*¹⁰ (cuyo autor, Ginés Pérez de Hita, llegaba a lamentar la expulsión de los moriscos) habían impulsado la creación de obras teatrales y la composición de óperas con ambientación granadina tanto en Francia como en Italia a finales del siglo XVIII y principios del XIX¹¹.

Siguiendo esta tradición, en su exilio parisino, Francisco Martínez de la Rosa había estrenado *Aben Humeya, o la rebelión de los moriscos* (1830), con música incidental de José Melchor Gomis y argumento derivado de la

⁵ «L'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique». HUGO, Victor. *Les Orientales* (1829), París, E. Michaut, 1844, p. 12.

⁶ IRVING, Washington. *Tales of the Alhambra*. Londres, Colburn & Bentley; Filadelfia, Carye & Lea; París, Calignani, 1832. La primera traducción al castellano de ocho de los cuentos apareció un año más tarde: *Cuentos de La Alhambra*. Traducción de Luis Lamarca. Valencia, J. Ferrer de Orga, 1833. La primera traducción completa fue *Cuentos de La Alhambra*. Versión directa del inglés de José Ventura Traveset. Noticia biográfica del autor por D. A. G. Garbín, Granada, 1888.

⁷ «L'Espagne, qui touche à l'Afrique comme la Grèce à l'Asie, n'est pas faite pour les mœurs européennes. Le génie de l'Orient y perce sous toutes les formes, et il est fâcheux peut-être qu'elle ne soit pas restée moresque et mahométane». GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne* (1843). París, Bibliothèque-Charpentier, 1894, p. 192.

⁸ ANDREU MIRALLES, Xavier. «El triunfo de Al-Andalus: las fronteras de Europa y la "(semi) orientalización" de España en el siglo XIX». *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 55 (2005), pp. 195-210: 204.

⁹ FLORIAN, Jean-Pierre Claris de. *Gonzalve de Cordoue ou Grenade Reconquise*. París, Didot, 1791.

¹⁰ PÉREZ DE HITA, Ginés. *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes, caballeros moros de Granada*. Vol. 1, Zaragoza, 1595; vol. 2, Cuenca, 1619. El libro fue traducido al inglés en 1801, al francés en 1809 y al alemán en 1821.

¹¹ Sin ánimo de realizar una lista exhaustiva, pueden citarse entre las más representativas: *Zorème et Zulmar* (1798), de François-Adrien Boieldieu; *Les Abencérages ou L'Etendard de Grenade* (1813), de Luigi Cherubini; *Zoraida o La Toma di Granata* (1815), de Giuseppe Farinelli; *Zoraida di Granata* (1822), de Gaetano Donizetti; *L'Esule di Granata* (1822), de Giacomo Meyerbeer; *Alahor in Granata* (1826) y *Elvida* (1826), ambas de Donizetti.

Historia de Pérez de Hita. En su trama se planteaba una analogía implícita entre la expulsión de los moriscos, enfrentados a Felipe II, y el exilio de los liberales, enfrentados a Fernando VII, lo que permitía establecer un paralelismo entre el pueblo hispanomusulmán y el anhelo de libertad¹². De esta manera, el orientalismo hispano no nació tanto como el resultado de un impulso exotista, sino más bien como un fruto del historicismo vinculado a la política de su tiempo. Dentro de España, Baltasar Saldoni compondría la ópera *Boabdil, último rey moro de Granada* (1845), sobre un libreto del granadino Miguel González Auriol y, con más éxito, Emilio Arrieta estrenaría en el teatro del Palacio Real de Madrid *La Conquista de Granada* (1850), ópera en tres actos con libreto de Temistocle Solera que explotaba el elenco de personajes ideado por Florian. En esta ocasión, la interpretación ideológica se vería transformada, ya que el trasfondo orientalista y el mito imperial servían para reforzar la imagen y la legitimidad de Isabel II (cuestionada desde el Carlismo y apoyada por los liberales) poco después de proclamarse su mayoría de edad¹³.

El orientalismo estético penetró también en la pintura y en la arquitectura españolas. Pero, ante todo, se transformó en un elemento conatural a las costumbres y al gusto del público. Por ejemplo, en 1850 se inauguraba en la calle de la Victoria de Madrid un café-concierto con el significativo nombre de Sarao Oriental. En este establecimiento —cuya orquesta, dirigida por Juan [Johann] Mollberg, tenía en su repertorio «algunas sinfonías nuevas, entre ellas algunas de Beethoven»¹⁴— se produjo el estreno de obras pioneras en la exploración del exotismo españolista, como la *Fantasia sobre motivos españoles* de François Auguste Gevaert¹⁵, que juega con algunos de los clichés más habituales asociados al *couleur locale* español en esa época: los motivos de la jota aragonesa y la Marcha Real¹⁶.

¹² BARRIO OLANO, José Ignacio. «En torno a Abén Humeya: aproximaciones literarias». *Revista de Humanidades*, 23 (2014), disponible en <<http://revistas.uned.es/index.php/rdh/article/view/14952/13277>>, pp. 61-74: 66.

¹³ Se representaría en el Teatro Real diez años más tarde y con el título de *Isabella la Cattolica*. CARRERAS, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 5: *La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, p. 243.

¹⁴ *La Nación*. *Periódico Progresista Constitucional* (18 de julio de 1850).

¹⁵ GEVAERT, François Auguste. *Fantasia a grande orquesta sobre motivos españoles*. Madrid, Conde y M. Salazar, [ca. 1850]. En 1868 se publicó una versión para piano a dos y cuatro manos: *Gran fantasía para piano a 2 y 4 manos sobre motivos españoles*. Madrid, M. Salazar, [1868].

¹⁶ Siete años más tarde, Mili Balákirev empleará nuevamente el motivo de la Marcha Real en su *Obertura sobre un tema de marcha española*. Es muy relevante que, en esa ocasión, y de acuerdo con su autor, la marcha devenga en el símbolo de la España cristiana e inquisitorial. A ella se enfrenta un tema de invención propia, con un intencionado «carácter oriental» —subrayado

Como puede deducirse de lo anterior, hasta ese momento el elemento orientalista en la música de ambientación hispana había venido dado por su asociación con una cierta temática, y no por la existencia de unas características musicales claramente reconocibles: los clichés musicales vinculados al universo andalusí no estaban aún fijados¹⁷. Por eso, es natural que la temática orientalizante proliferase en el terreno operístico (donde era fácil poner música a argumentos tejidos sobre un trasfondo granadino) antes de aparecer en la música instrumental (habida cuenta de la dificultad para generar una ambientación hispanomusulmana sin que existieran aún unos tópicos musicales «abstractos» susceptibles de ser reconocidos por el público).

Sin embargo, hacia 1850 se produce un cambio en la concepción de lo musicalmente español. En torno a esa fecha, algunos compositores comienzan a otorgar un aroma orientalizante a sus obras instrumentales de aire hispano¹⁸, engarzando con las corrientes exotistas que se extendían por toda Europa y también con la estética historicista que comenzaba a asentarse en las distintas artes en España¹⁹. Pero lo más significativo es que los primeros en hacerlo fueran músicos españoles. En este sentido, resulta ineludible mencionar el conocido *Adiós a La Alhambra* (1854) de Jesús de Monasterio y, sobre todo, la primera obra de este tipo de la que tenemos noticia: *Ecos de Granada: dos melodías árabes para piano* (compuesta ca. 1850 y publicada en 1852), de Martín Sánchez Allú (Figura 1), cuyo carácter novedoso fue ya advertido en la prensa de la época:

El joven pianista Martín Sánchez Allú, que había dedicado unas lindas composiciones a S. M. la Reina, fue admitido a su real presencia el lunes a las siete de la noche con objeto de vérselas ejecutar en el piano. [...] Entre las cosas que más agradaron a SS. MM. fue una composición titulada *Ecos de Granada*, que son unas

por el uso de la segunda aumentada (Si bemol – Do sostenido) en la escala de Re menor—, que refleja «la trágica suerte de los moros, perseguidos y más tarde expulsados de España por la Inquisición».

¹⁷ A modo de ejemplo, Parakilas señala cómo en la ópera *Les Abencérages* de Cherubini (en la que aparecen toda clase de clichés asociados a lo español, desde el bolero a la folía) la acción en la corte nazarí aparece ambientada con una gavota. PARAKILAS, J. «How Spain...», p. 146.

¹⁸ Este camino culminaría en los repertorios característicos del último tercio del siglo, con composiciones como la *Fantasia morisca* (1879) y *Los gnomos de la Alhambra* (1889), de Chapí; *En la Alhambra* (1881), de Bretón; o *Recuerdos de la Alhambra*, de Tárrega (1896), por citar solo algunas de las más significativas.

¹⁹ En realidad, las composiciones orientalistas de ambientación andalusí compuestas por autores españoles no podrían ser consideradas *strictu sensu* como parte del «exotismo musical», entendido como «el préstamo o el uso de materiales musicales que evocan lugares distantes o marcos de referencia extranjeros» (BELLMAN, Jonathan. «Introduction». *The Exotic in Western Music...*, p. IX).



Fig. 1. Martín Sánchez Allú. *Ecos de Granada. Dos melodías árabes para piano*, portada. Madrid, Casimiro Martín, 1852.

melodías árabes de un género nuevo, particular del señor Allú, música que habla, y que convierte las teclas del piano en lenguas de sentimiento y de pasión, música que agrada y que conmueve a la vez porque pinta y expresa maravillosamente, y toca las más dulces fibras del corazón²⁰.

Ecos de Granada está formada por dos movimientos de sencilla estructura cuyos títulos («Farixa» y «El lamento del moro») remiten al imaginario nazarí. El primero de ellos despliega unas melodías de carácter ornamental —resulta fácil y muy tentador trazar comparaciones con los paños de

²⁰ *El Heraldo* (4 de enero 1850), p. 4. Agradezco a Fernando Delgado la información sobre esta cita. Sánchez Allú retornaría al universo orientalista en diversas composiciones: *El amor de la Sultana, balada morisca*; *La ronda del abencerraje, melodía árabe*; *Los abencerrajes, marcha árabe*; *El cautivo, plegaria oriental*; y *La brisa de la Alhambra, melodía*.

ataurique que decoran la Alhambra— sobre un estático acompañamiento que genera una sensación hipnótica, con un abundante uso del cromatismo y la enarmonía. El segundo posee una dimensión programática e incluye la imitación musical de elementos bélicos como el galope de los caballos y el sonido de los clarines, junto con una emotiva evocación del adiós de Boabdil a la capital del Darro.

Los clichés sonoros que acompañaron a esta nueva construcción musical seguían sin estar plenamente definidos (en este sentido, ni las obras de Sánchez Allú ni las de Monasterio enfatizan los rasgos característicos empleados en la música de inspiración morisca compuesta en las décadas posteriores, como la cadencia andaluza, el modo frigio o el empleo sistemático de la segunda aumentada). Pero, al margen de estas cuestiones, el traspaso de la imagen orientalista desde lo dramático-musical a lo puramente musical —es decir, el tránsito desde lo literario hasta lo esencialmente sonoro; su sublimación desde lo concreto hasta lo abstracto—, y su asimilación como parte constituyente de la identidad musical española, hubo de nutrirse de un sustrato ideológico soportado en argumentos historicistas. En las próximas páginas se hará aflorar la crucial contribución de Soriano Fuertes a la construcción de dicha base intelectual.

El «esquema Soriano»: rasgos definitorios de un paradigma historiográfico

Cuando publicó el primer volumen de su *Historia de la música española, desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*²¹, el compositor, crítico musical e historiador de la música Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) estaba abriendo caminos inexplorados. De hecho, a excepción del inconcluso proyecto de Josep Teixidor²² y de las puntuales incursiones de los jesuitas expulsos²³, no existían precedentes semejantes en el ámbito de la

²¹ SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española, desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850*. 4 vols. Barcelona, Narciso Ramírez, 1855-1860.

²² TEIXIDOR, Josep. *Historia universal de la música*. Madrid, Villalpando, 1804. Teixidor dejó inéditos varios manuscritos preparatorios de una historia de la música española, algunos de los cuales estuvieron en manos de Soriano Fuertes. Estos manuscritos han sido editados, parcialmente completados y publicados en TEIXIDOR, Josep. *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música*. Begoña Lolo (ed.). Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.

²³ Véase HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. «Eximeno, Andrés y la historiografía de la música». *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*. Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón (eds.). Madrid, Ediciones Complutenses, 2017, pp. 111-128; «Palabras exiliadas. Rasgos comunes en los discursos sobre la música de Antonio Eximeno, Juan Andrés y Esteban de Arteaga».

historiografía musical española²⁴. Al imponerse la tarea de construir un edificio historiográfico de tal calado, Soriano se vio obligado a crear un paradigma historiográfico que, tomando a la «música española» como sujeto principal, abordase el periodo transcurrido entre los dos límites cronológicos que marcan el comienzo y el fin de su narración²⁵. Con una perspectiva comprehensiva, incluyó las aportaciones de todos los pueblos llegados al ámbito geográfico que servía como marco espacial de su discurso (la «península española», que «comprende la España y el Portugal»²⁶), a partir de una doble premisa que resulta a un tiempo integradora y chovinista: todo lo que ha sucedido en España forma parte de la «historia de la música española», y la «música española» ha sido víctima de una campaña de desprestigio, en gran medida derivada del escaso prestigio social del que han gozado los músicos españoles.

En realidad, las primeras incursiones de Soriano Fuertes en la historiografía musical se remontan a 1842, cuando publicó tres artículos en *La Iberia Musical y Literaria*²⁷. Once años más tarde editaría el volumen *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*²⁸, y ya en 1855 publicaría su obra más destacada: la *Historia de la música española* (Tabla 1). Esta última se inicia validando las teorías del jesuita expulso Juan Francisco Masdeu, quien consideraba que las ciencias y las artes habían comenzado a desarrollarse en España tras la llegada de los fenicios en torno al 1500 a.C.²⁹. En consonancia con esta perspectiva, el primer capítulo abarca desde la llegada de aquel pueblo semítico hasta el final del reino visigodo. Tras este primer apartado —delirante a nuestros ojos, pero indudablemente heredero de una visión tardoilustrada—, el segundo incluye noticias sobre la práctica musical de los musulmanes antes y después de su llegada a la península, y sobre el origen y el desarrollo de la música profana en tiempos de los reyes

Intercambios musicales entre Italia y España en los siglos XVIII y XIX / Gli scambi musicali fra Italia e Spagna nei secoli XVIII e XIX. Víctor Sánchez (ed.). Bologna, Ut Orpheus, 2019, pp. 73-113.

²⁴ CARRERAS, Juan José. «Desde la venida de los fenicios. The National Construction of a Musical Past in 19th-Century Spain». *Musica e Storia*, XVI (2008), pp. 3-14.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ SORIANO FUERTES, M. *Historia de la música...*, vol. 1, p. 6.

²⁷ *La Iberia Musical*, n.º 5 (30 de enero de 1842); n.º 7 (13 de febrero de 1842) y n.º 21 (22 de mayo de 1842).

²⁸ SORIANO FUERTES, Mariano. *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*. Barcelona, Juan Oliveres, 1853.

²⁹ MASDEU, Juan Francisco. *Storia critica di Spagna e della coltura spagnuola in ogni genere*. 2 vols. Florencia, A. G. Pagani, 1781 y 1787. Versión española corregida y aumentada: *Historia crítica de España y de la cultura española*. 20 vols. Madrid, Sancha, 1783-1805.

Fernando III, Alfonso X y Sancho IV. El discurso se articula mediante la yuxtaposición de diferentes secciones y carece de un orden cronológico y temático claros. Pero, a pesar de todo, conseguirá convertirse en un paradigma asumido por la ulterior historiografía musical española.

TABLA 1. Publicaciones de Soriano Fuertes con contenido historiográfico-musical.

Año	Título
1842	<i>La Iberia Musical</i> , n.º 5 (30 de enero de 1842)
1842	<i>La Iberia Musical</i> , n.º 7 (13 de febrero de 1842)
1842	<i>La Iberia Musical</i> , n.º 21 (22 de mayo de 1842)
1853	<i>Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura</i>
1855	<i>Historia de la música española, desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850</i>

El capítulo se inicia con una serie de consideraciones en torno al origen asiático de los árabes y su escasa cultura en tiempos de Mahoma; ignorancia que sería mitigada en tiempos del califa Al-Ma'mún (siglos VIII-IX), cuando el Islam asimiló la cultura griega y vivió una auténtica Edad de Oro. Con todo, los «árabes» que llegaron a la península ibérica tendrían un nivel de conocimientos musicales inferior al de los aborígenes españoles. En contraste con esta situación, los «árabes españoles» (así los denomina Soriano) fueron autores de numerosos códices sobre música, muchos de los cuales se conservan en la biblioteca de El Escorial. De entre ellos, Soriano destaca el *Libro de cantos* (que él denomina *Gran colección de tonos*) de Abu'l-Faraj al-Isfahani (quien fue, en realidad, un intelectual iraní que vivió a caballo entre los siglos IX y X).

A continuación, Soriano explica cómo los árabes se sirvieron de distintos colores para expresar las duraciones de los tiempos musicales, abandonaron su sistema modal «natural» (que constaba de catorce modos) para adoptar el sistema diatónico de los griegos —«dejaron el sistema inspirado por la naturaleza siguiendo el de Pitágoras»³⁰—, y comenzaron a indicar los sonidos de la escala con las letras de su alfabeto. En contacto con los «españoles», introdujeron diversas mejoras técnicas: perfeccionaron su sistema interválico, aprendieron el solfeo con monosílabos, comenzaron a utilizar líneas horizontales para escribir las notas, mejoraron sus melodías, conocieron la armonía simultánea, escribieron numerosos tratados musicales y desarrollaron diversos avances en sus instrumentos de cuerda y de viento. De hecho —y siempre según Soriano— es muy posible que

³⁰ SORIANO FUERTES, M. *Historia...*, vol. 1, p. 88.

los árabes se formarían, en primer lugar, con un grupo de tres mil cristianos apóstatas (pero no por ello menos *españoles*) que acompañaban al rey Isén de Córdoba³¹. Asimismo, los árabes españoles habrían desarrollado un nuevo tipo de caligrafía con puntos diacríticos que podría estar inspirada en la notación musical utilizada en las iglesias de la Bética y de Toledo antes de su llegada. Finalmente, harían uso de un enorme número de instrumentos cuyos nombres extrae Soriano del tratado de al-Fārābī y del *Tratado de música lícita*, conservado en El Escorial, y que atribuye a Mahamud Ibrain Axalehí [Muḥammad ibn Ibrāhīm Al-Šalāhī]³². En resumen, el contacto con la cultura *española* habría resultado sumamente beneficioso para el pueblo árabe, y habría dado lugar a una música hispanomusulmana con rasgos característicos, claramente superior al resto de las músicas islámicas.

Una cuestión que merece el máximo interés de Soriano es el sistema educativo implementado por los árabes. De acuerdo con su visión, ya en el siglo VIII los cristianos habían establecido importantes escuelas en Córdoba y, tras su llegada, los musulmanes protegerían estas escuelas y crearían otras en Sevilla, Granada, Valencia y Toledo que convertirían a la al-Ándalus del siglo IX en uno de los principales focos culturales del mundo conocido. En estas escuelas se enseñaría gramática, filosofía, botánica, matemáticas y, por supuesto, música, lo que permitiría deducir que este arte gozaba de una alta valoración social. Soriano da nombre a algunos de los músicos más célebres egresados de las escuelas cordobesas (entre los cuales también habría cristianos y judíos), y sitúa entre ellos a al-Fārābī (sobre el que trataremos más adelante).

Finalmente —y este es uno de los aspectos más interesantes del capítulo— Soriano plantea que las melodías de los musulmanes, judíos y cristianos asentados en la península ibérica acabarían mezclándose. Y añade: «de esta mezcla resultó tanto en la música característica de unos como de otros, una variedad que no tenía ninguna otra nación en Europa»³³. En particular, las canciones de los cristianos (villarros, mayas, gallardas, gígas, pавanas, gaitas gallega y zamorana) poseerían un aire alegre y una

³¹ SORIANO FUERTES, M. *Historia...*, vol. 1, p. 87.

³² Se estaría refiriendo al *Tratado del uso lícito de los instrumentos musicales* mencionado por Miguel Casiri. Existe traducción moderna: *Libro de los instrumentos musicales incluidos en el Kitāb Al-imtā' wa-l-imtifā' fi mas'alat samā' al-samā' de al-Šalāhī*. Edición, traducción y estudio de Rosario Mazuela Coll. Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, ejemplar mecanografiado.

³³ SORIANO FUERTES, M. *Historia...*, vol. 1, p. 83.

modulación variada, rasgos que constituirían las principales características de la música española, mientras que las canciones de judíos y musulmanes (jácara, polos, playeras y cañas) tendrían un carácter distinto.

A partir de ese momento, el discurso se diluye con una serie de comentarios sobre la poesía en lengua vulgar en los que Soriano reivindica que tanto los monarcas cristianos como los reyes moros supieron apreciar la música y la poesía, llegando a ser, algunos de ellos, poetas y compositores. Es así como la narración desemboca en una serie de comentarios sobre las prácticas poético-musicales en las cortes de Fernando III y de su hijo, Alfonso X, encaminadas a ensalzar la valoración social de la música.

La sección que Soriano Fuertes dedica a la música hispanomusulmana es, en conjunto, poco articulada: los temas y los datos aparecen superpuestos más que coordinados entre sí. La idea general que subyace en todo el discurso es que los árabes se beneficiaron del contacto con los habitantes originarios de la península ibérica, lo que hizo que su cultura musical (hispanomusulmana o «árabe española») fuera superior a la del resto de los musulmanes. Pero lo más notable es que con su planteamiento consigue crear un paradigma historiográfico que carecía de precedentes directos en el ámbito de la musicología, que se convierte en referente y en hecho diferencial para la historiografía musical española y que, muy probablemente, influyó en los compositores españoles del momento, cuya imaginación se habría visto inflamada ante la posibilidad de acudir a un pasado oriental que podían reivindicar como parte de una identidad *nacional* en sus composiciones. De esta forma, el «otro oriental» pasaría a confundirse con el sujeto mismo: la música hispanoárabe no podría ser ya interpretada en términos de absoluta alteridad, sino bajo el prisma del mestizaje.

El «esquema Soriano» dio origen a una línea historiográfica cuyos ecos son perceptibles en trabajos de mediados del XX³⁴, y aún resuenan en manuales que destacan la influencia de la lírica andalusí sobre el repertorio profano de los cristianos y reproducen una edulcorada imagen de la convivencia entre culturas³⁵. Sin embargo, es preciso señalar que la línea dominante

³⁴ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, vol. 1, pp. 105-116.

³⁵ «Cuenta la Crónica del emperador Alfonso VII [...], que con motivo de su entrada en Toledo [...] salieron a recibirle cristianos, moros y judíos [...]. Hasta llegar a esta imagen de concordia [*sic*] habían tenido que transcurrir más de cinco siglos [...] lo que propició que España se convirtiese en un lugar de convivencia de tres culturas». GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 1: De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009, p. 125.

desde el último tercio del XIX insiste en negar (o, al menos, obviar) la influencia árabe sobre las manifestaciones musicales españolas. Esta línea de pensamiento fundamentaría la identidad española en su dimensión católica y, con una belicosa retórica, rechazaría cualquier influencia ejercida por los musulmanes. En este sentido, adquieren particular significado las visiones de Pedrell (capaz de negar la influencia islámica en las letras y en la música españolas)³⁶, Mitjana (para quien la Reconquista constituye el eje de la identidad nacional)³⁷ o Anglés (según el cual la música española existiría antes de la llegada de los musulmanes y no se vería influida por estos)³⁸.

Desde la perspectiva de estos autores, los elementos *orientales* de la «música nacional» formarían parte de un sustrato autóctono anterior a la llegada de los musulmanes y entroncarían con un *continuum* que permitía conectar la música española con las prácticas bizantinas. En cualquier caso, debe advertirse que esta corriente historiográfica es por completo ajena a la perspectiva universalista propia de la Ilustración, de la que Soriano es heredero, y surge en el marco de un nacionalismo finisecular de naturaleza etnicista y sustancialmente conservador que equipara la identidad de la nación española con la religión católica.

Las fuentes de Soriano: la tradición ilustrada

El volumen *Música árabe-española*, que Soriano publicó en 1853 (un año después de abandonar Córdoba e instalarse en Barcelona), se divide en dos partes (Figura 2). La primera de ellas incluye una traducción del

³⁶ «Creo que los árabes, así como no ejercieron ninguna influencia en la literatura nuestra, tampoco la ejercieron en la música»; carta de Felipe Pedrell a Francisco de Paula Valladar (16 de noviembre de 1905). Publicada en GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)». *Recerca Musicològica*, XI (2006), pp. 117-148: 145. Sobre esta cuestión puede verse ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *El pensamiento musical de Felip Pedrell*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, en particular pp. 204-212.

³⁷ «La lucha entre la cruz y la media luna se hace cada vez más encarnizada y a la cultura oriental se enfrenta al [sic] espíritu nacional que se apoya fuertemente sobre la cultura latina». MITJANA, Rafael. *Historia de la música en España (arte religioso y arte profano)*. Madrid, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1993, p. 17.

³⁸ «... cuando los árabes llegaron a nuestra península el pueblo hispano cantaba ya desde siglos y [...] había una canción popular y una música autóctona característica. Esta canción y esta música no fue [sic] suplantada nunca por la de los árabes; acaso sería mejor decir que fueron ellos quienes se dejaron con el tiempo influir...». ANGLÉS, Higinio. *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio. III. Estudio Crítico*. Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1958, p. 33.



Fig. 2. Mariano Soriano Fuertes. *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, portada. Barcelona, Juan Oliveres, 1853.

Kitāb al-mūsīqī al-kabīr (o *Gran libro de la música*) de al-Fārābī, realizada por José Antonio Conde y editada por Soriano a partir de la copia incompleta de este tratado conservada en la biblioteca de El Escorial³⁹, y un conjunto de explicaciones sobre cómo los árabes perfeccionaron su sistema musical tras entrar en contacto con los *españoles*. La segunda parte, titulada «Apuntes curiosos e instructivos», incluye una serie de reflexiones, anécdotas e informaciones —más esotéricas que históricas o

³⁹ De su tratado de música se conservan a día de hoy varias copias: la más antigua, del siglo XII, en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 602); otra en Milán (datada en 1347); otra en Leiden (datada en 1537), otra en Beirut (incompleta y sin datar), dos en Estambul; otra en Princeton, y la de El Escorial (incompleta, sin datar, realizada por Abu-l-Hasan Ibn Abu Kamal a partir de un códice de Abenpace), cuya traducción sería la editada por Soriano. SAWA, George Dimitri. *Music Performance Practice in the Early Abbasid Era 132-320 AH / 750-932 AD*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1989, pp. 14-20.

científicas— sobre las relaciones entre música, astronomía y medicina, y entre música y arquitectura.

El tratado de al-Fārābī es, por tanto, una pieza clave en la construcción del ideario hispanomusulmán de Soriano Fuertes y permite conocer cuáles fueron las fuentes y las tradiciones historiográficas de las que se sirvió el musicólogo. Es preciso comenzar recordando que, en contra de lo indicado por Soriano, el filósofo al-Fārābī, a quien Averroes y Maimónides llamaron Segundo Maestro, nunca estuvo en la península ibérica. Nacido hacia el año 872 en Oriente Medio (en Persia o en el actual Kazajistán), pasó la mayor parte de su vida en Bagdad, aunque también residió en Tetuán, en Alepo, en Egipto y finalmente en Damasco, donde murió en 950 o 951. Tales datos entran en plena contradicción con la biografía de al-Fārābī presentada por Soriano, quien mixtifica la vida del filósofo para convertirlo en un ciudadano andalusí que se formó en Córdoba y escribió su tratado a mediados del siglo IX. Estos aspectos biográficos de naturaleza fantástica se entremezclan con otros (como ciertas anécdotas que tendrían lugar en la corte de Sayf al Dawla), que aparecían recogidos en libros clásicos como los *Obituarios de hombres eminentes* de Ibn Khallikan (siglo XIII) o la historia de Abul-Fazl Bayhaqi (que vivió entre los siglos X y XI)⁴⁰.

El *Gran libro de la música* había comenzado a suscitar el interés de los musicólogos europeos poco antes de la publicación que estamos analizando. En 1840, Johann Gottfried Ludwig Kosegarten había publicado extractos del tratado traducidos al latín, y en 1844 había publicado la traducción del prefacio al alemán⁴¹. Sin embargo, es poco probable que Soriano conociera estas publicaciones. Su contacto con el texto de al-Fārābī se produjo a través de la traducción realizada por José Antonio Conde, que él se encargó de editar. Como explica en el prólogo, su labor consistió en:

[...] coordinar, [...] poner palabras antes y después de algunas oraciones faltas de concepto [...]; dando al público [...] las doctrinas de los árabes en orden al temperamento de los instrumentos estables, consonancias, solfeo, y perfección de instrumentos músicos...⁴².

⁴⁰ RAMÓN GUERRERO, Rafael. «Apuntes biográficos de al-Fārābī según sus vidas árabes». *Anaquel de Estudios Árabes*, 14 (2003), pp. 231-238.

⁴¹ KOSEGARTEN, Johann Gottfried Ludwig. *Alii Ispahanensis Liber cantilenarum magnus ex codicibus manu scriptis arabice editus adiectaque translatione adnotationibusque*. Greifswald, 1840; «Die Moslemischen Schriftsteller über die Theorie der Musik». *Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 5 (1844), pp. 137-163.

⁴² SORIANO FUERTES, M. *Música árabe-española...*, p. II.

Para comprender cómo el texto de al-Fārābī llegó a convertirse en piedra angular del discurso de Soriano y cómo se fue forjando su visión del pasado hispanomusulmán, es preciso conocer la trayectoria del arabismo español desde mediados del siglo XVIII, cuando esta disciplina comenzó a dar sus primeros pasos.

En gran medida, el orientalismo español en su derivación arabista había surgido como consecuencia del interés político de los Borbones por el norte de África, pero también por el redescubrimiento y la nueva valoración del pasado musulmán de España en una clave ilustrada⁴³. Las palabras del jesuita Andrés Marcos Burriel son reveladoras sobre esta nueva actitud ante el pasado que difumina la alteridad entre español e hispanomusulmán:

Las demás naciones aprenden la lengua arábica, digámoslo así, por erudición, en España debe tomarse este estudio por necesidad, porque españoles fueron, o se hicieron, los moros que nos dominaron por más de setecientos años⁴⁴.

Esta premisa sentó las bases de distintas iniciativas, tanto institucionales como individuales, que trataban de conciliar el presente ilustrado con el pasado musulmán, y situaron al arabismo en un lugar crítico en relación con la forja de la identidad nacional española. Así, en el terreno artístico, son paradigmáticas las expediciones patrocinadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1762, que darían como resultado la publicación de las *Antigüedades árabes de España* (1787 y 1804)⁴⁵, y que constituyen el punto de partida de una fascinación por la Alhambra que alcanzó su mayor desarrollo a lo largo del siglo XIX. En su vertiente humanística, este arabismo ilustrado se plasmó en la voluntad de conocer y recuperar las letras y las ciencias árabes. Y en este proce-

⁴³ LÓPEZ GARCÍA, Bernabé. «Arabismo y orientalismo en España: radiografía y diagnóstico de un gremio escaso y apartadizo». *Awraq*, anejo al vol. XI (1990) [monográfico sobre Africanismo y Orientalismo en España (1860-1930)], pp. 35-69; GEMAYEL Nasser, «Los precursores del arabismo en España o los precursores de don Miguel Casiri». *Encuentro islamo-cristiano*, 312 (1998), pp. 2-5.

⁴⁴ MARCOS BURRIEL, Andrés. «Apuntamientos de algunas ideas para fomentar las letras». *La preparación intelectual del P. Andrés Marcos Burriel, S. J. (1731-1750)*. Alfonso Echánove Tuero. Madrid y Barcelona, CSIC, 1971, p. 318. Cit. en RIVIÈRE, Aurora. *Orientalismo y nacionalismo español. Estudios árabes y hebreos en la Universidad de Madrid (1843-1868)*. Madrid, Dykinson, 2000, p. 30.

⁴⁵ En 1762 se encargó a Diego Sánchez Sarabia que copiara las pinturas de los techos de la Sala de los Reyes de la Alhambra. En 1766-1767 se encargó a José de Hermosilla, Juan Pedro Arnal y Juan de Villanueva revisar el trabajo de Sarabia y levantar planos del conjunto de la Alhambra. ALMAGRO GORBEA, Antonio (ed.). *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia* (catálogo de la exposición). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.

so tendría una importancia capital el sacerdote maronita libanés Miguel Casiri de Gaeta (Mija'il al-Gaziri)⁴⁶, quien llegó a España en 1747 y fue encargado de formar un catálogo de códices árabes de la Biblioteca de El Escorial que acabó publicando con el título de *Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis*⁴⁷. La importancia de su trabajo en relación con la identidad histórica de España hizo pensar a intelectuales como Martín Sarmiento en la posibilidad de publicar una *Bibliotheca Árábico-Hispana* «que pusiese los nombres, patrias, escritos y muertes de todos los árabes españoles»⁴⁸, y de impulsar un programa de estudios árabes en España. Estos proyectos servirían para dar prestigio a la corona española pero, sobre todo, engarzaban con «la reflexión nacionalista española, precedente y pareja a la [...] configuración del Estado nacional contemporáneo»⁴⁹.

Casiri fue también el maestro de la primera generación de arabistas españoles, de la que formaban parte, entre otros, José Antonio Banqueri (1745-1818) y el ya mencionado José Antonio Conde (1766-1820)⁵⁰. La actividad de este último, que ha sido considerado el fundador del arabismo científico en España⁵¹, es fundamental para entender el trabajo de Soriano en su contexto histórico, que coincide con la forja del moderno Estado nación liberal. La obra más destacada e influyente de Conde, la *Historia de la dominación de los árabes en España*⁵², se publicó póstumamente y representa el primer intento de exponer la presencia islámica en España desde la perspectiva musulmana. Para llevar a cabo este trabajo, Conde tradujo diversas fuentes árabes y les dio un enfoque más literario que

⁴⁶ SAADÉ, Ignacio. «Miguel Casiri: vida y obras». *Encuentro islamo-cristiano*, 312 (1998), pp. 5-8; VARELA-OROL, Concha «Martín Sarmiento y los estudios orientales: la edición de la *Bibliotheca Arabico-Hispana* de Casiri». *Revista General de Información y Documentación*, XXII, 2 (2012), disponible en <<https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/39654/38149>> [consulta 06-02-2019].

⁴⁷ CASIRI, Miguel. *Bibliotheca arabico-hispana escorialensis*. 2 vols. Madrid, Antonio Pérez de Soto, 1760-1770.

⁴⁸ Cit. por VARELA-OROL, C. «Martín Sarmiento...», p. 16.

⁴⁹ RIVIÈRE, A. *Orientalismo y nacionalismo...*, p. 30. Al proyecto de Martín Sarmiento hay que añadir la creación de sendas cátedras de árabe en la Real Biblioteca y en los Reales Estudios de San Isidro (1771) y en El Escorial (1786), así como el plan para establecer una cátedra de árabe en la Universidad de Valencia (1786).

⁵⁰ Catedrático de hebreo, griego y árabe en la Universidad de Alcalá, miembro de diversas academias, José Antonio Conde tuvo que exiliarse en 1813 tras haber colaborado con el gobierno de José I. Aunque pudo regresar a España un año más tarde, sufrió la confiscación de sus bienes y murió en la miseria.

⁵¹ LÓPEZ GARCÍA, Bernabé. *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Granada, Universidad de Granada, 2011, p. 41.

⁵² CONDE, José Antonio. *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*. 3 vols. Madrid, Imprenta que fue de García, 1820-1821.

científico, lo que le valdría fuertes críticas de arabistas como Reinhart Dozy. Sin embargo, dicho enfoque hizo que la obra gozara de gran éxito en la primera mitad del siglo XIX (se tradujo al francés, al inglés y al alemán), y contribuyó a la difusión de su pensamiento, que produjo un fuerte impacto en el pensamiento liberal español⁵³.

De acuerdo con la visión de Conde, se hacía necesario cuestionar la antigua noción de que «los moros, cuando hicieron la entrada en España, eran innumerables, y no tanto guerreros valientes y afortunados cuanto bárbaros crueles, sin cultura ni policía alguna»⁵⁴. Frente a esta imagen, el arabista defiende que el rápido asentamiento y la fácil aceptación de la civilización islámica en la península ibérica después del 711 se debió a que:

[...] las condiciones que imponían [los musulmanes] a los vencidos eran tales que los pueblos en vez de opresión hallaban comodidad en ellas, y si comparaban su suerte con la que antes tenían se consideraban harto venturosos. El libre ejercicio de su religión, la conservación de sus templos, y la seguridad de sus personas, bienes y posesiones, recompensaba la sumisión y el tributo que debían pagar a los vencedores. Y la fidelidad de estos en guardar sus pactos, y mantener justicia igual con todas las clases, sin distinción alguna, ganaba la confianza de los pueblos⁵⁵.

De este modo, Conde se convertía en el iniciador de una tradición historiográfica que reivindicaba el legado de al-Ándalus en torno a conceptos como el de la tolerancia y el respeto a los pactos, y convertía a los hispanomusulmanes en un modelo de libertades religiosas e ideológicas digno de ser emulado en el contexto del liberalismo. Tal visión, aceptada por las corrientes progresistas, marcaría un cierto modo de entender el pasado hispanomusulmán, cargado de elementos políticos, que resonará en los textos de Soriano.

La recuperación de al-Fārābī por parte de Soriano tenía su base en la tradición arabista iniciada por Casiri y continuada por Conde. Sin embargo, la manera en que hace encajar el pasado hispanomusulmán en el conjunto de

⁵³ GIL BARDAJÍ, Anna. *Traducir Al-Ándalus: el discurso del otro en el arabismo español [de Conde a García Gómez]*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, pp. 191-195. El texto de Conde fue una de las principales fuentes en las que se basó el periodista, escritor y político liberal de tendencia filoprottestante José Joaquín de Mora para redactar sus *Cuadros de la historia de los árabes: desde Mahoma hasta la conquista de Granada*. Londres, R. Ackermann, Strand, 1826. Véase RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Francisco de Borja. «Los Cuadros árabes de José Joaquín de Mora». *Romanticismo y exilio. Actas del X Congreso del Centro Internacional Estudios sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"* (Alicante, 12-14 de marzo de 2008). Bolonia, Il Capitello del Sole, 2009, pp. 223-236.

⁵⁴ CONDE, J. A. *Historia de la dominación...*, p. VII.

⁵⁵ *Ibidem*.

su discurso historiográfico revela la influencia de un segundo núcleo de formación del arabismo hispano: el vinculado a los jesuitas expulsos. En efecto, tras la expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios de la monarquía hispánica en 1767, los jesuitas exiliados en Italia desplegaron una amplia labor cultural en diversos ámbitos, incluyendo la historia y la historia de la literatura. En este último ámbito destacaría la labor del planense Juan Andrés y Morell (1740-1817), autor de *Dell'Origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799), una pionera historia universal y comparada de la literatura (entendiendo el concepto de literatura en el sentido clásico, es decir, como el conjunto de la cultura que se transmite de forma escrita, y que incluye las letras y las ciencias)⁵⁶.

Es en esta obra donde Andrés desarrolla la denominada «tesis arabista», que provocó intensos debates en su época y continúa siendo polémica a día de hoy. Dicha tesis surge, en primer lugar, como una reacción frente a la visión dominante en el contexto del Iluminismo italiano, que afirmaba el carácter oscuro y decadente de la Edad Media y reivindicaba el papel protagonista de Italia en su superación; una superación apoyada, fundamentalmente, en la recuperación (el *renacer*) de las letras clásicas. Frente a esta narrativa italo-céntrica, que enfatizaba la ruptura entre el mundo clásico y el mundo moderno, Andrés acentúa las continuidades históricas, otorga un papel fundamental a la cultura hispanoárabe y reivindica las aportaciones de España a la cultura común europea⁵⁷. Así, a lo largo de cuatro extensos capítulos situados en el primer volumen de su gran obra, plantea que la modernidad europea no es tanto una recuperación de la tradición clásica grecolatina, cuanto una ampliación de esta a través de la transmisión árabe⁵⁸. De este modo, las ciencias y las letras europeas se convertían en deudoras de los musulmanes, responsables de haber introducido en el continente tanto la filosofía de los griegos como diversos conocimientos en el ámbito de las matemáticas, la medicina, la agricultura y las ciencias naturales, y también materiales e ingenios como el papel de lino, la pólvora o la brújula⁵⁹.

⁵⁶ ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Traducción de Carlos Andrés (vols. I-V) y de Santiago Navarro Pastor (vol. VI). Edición dirigida por Pedro Aullón de Haro. 6 vols. Madrid, Verbum-Biblioteca Valenciana, 1997-2002.

⁵⁷ Autores como Herder —conocedor de la obra de Andrés— también sostendrían que la primera Ilustración europea se desarrolló en la España de las tres culturas.

⁵⁸ Los títulos de estos capítulos son: «Literatura de los árabes», «Influencia de la literatura árabe en la restauración de la de Europa», «Invenciones que nos han transmitido los árabes» e «Influencia de los árabes en la cultura moderna de las Buenas Letras».

⁵⁹ ANDRÉS, J. *Origen...*, vol. 1, pp. 166-207.

Al analizar la influencia islámica en la literatura europea, Andrés realiza una afirmación provocadora, pues señala que el desarrollo literario de las lenguas vulgares se produciría gracias a la influencia de la lengua árabe⁶⁰. En este sentido, las zonas de Europa más cercanas a la cultura musulmana (la península ibérica, la Provenza y Sicilia) habrían sido las primeras en desarrollar una poesía en lengua vernácula. Los cristianos del sur de España, que vivían en paz bajo el dominio tolerante de los musulmanes, habrían podido desarrollar una poesía que imitaba la de los árabes incluso en aspectos como la rima, hasta entonces desconocida en las lenguas romances. Esta tesis fue seguida por otros jesuitas expulsos como Francisco Javier Lampillas (1731-1810)⁶¹, pero algunos autores, como el también expulsado Esteban de Arteaga (1747-1799), la rechazaron, lo que provocó un sonoro enfrentamiento en Italia en la segunda mitad de la década de 1780⁶².

La influencia de la visión de Andrés sobre el discurso de Soriano no es evidente, pero sus ecos se perciben en distintos aspectos del mismo; por ejemplo, en la reivindicación de la teoría musical árabe. En su trabajo, Andrés defendía el alto grado de desarrollo de la música islámica en época medieval y apoyaba su afirmación mencionando dos tratados: la *Gran colección de tonos* de Abulfaraj (Abu'l-Faraj al-Isfahani, al que ya nos hemos referido⁶³) y el *Gran libro de la música* de al-Fārābī (precisamente los dos mismos autores que aparecen enfatizados en el discurso de Soriano)⁶⁴.

⁶⁰ Las tesis de Andrés constituyen el fundamento sobre el que se desarrollarían trabajos como los de Julián Ribera, particularmente significativos en el ámbito de las *Cantigas de Santa María*, y diametralmente opuestos al enfoque de Pedrell y Anglés (RIBERA, Julián. *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 1922). El tema sigue siendo objeto de debate en la actualidad (al respecto, puede verse BOASE, Roger. «Arab Influences on European Love-Poetry». Salma Khadra Jayyusi (ed.). *The Legacy of Muslim Spain*. Leiden, Brill, 1992, pp. 457-482).

⁶¹ LAMPILLAS, Francisco. *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnola*. 6 vols. Génova, 1778-1781; *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*. Traducción de Josefa de Amar y Borbón. 7 vols. Zaragoza, 1782-1789.

⁶² BATLLORI, Miquel. «Prólogo». Esteban de Arteaga. *La belleza ideal*. Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. XXVIII-XXXI; y DONOSO, Isaac. «El arabismo de Juan Andrés». *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española...*, pp. 165-178.

⁶³ Es significativo que tanto Andrés como Soriano citen este tratado con idéntico título y que, además, Soriano se refiera al autor con su nombre italiano (Abulfaragio), el empleado por Andrés y su traductor, en lugar de utilizar la versión castellanizada (Abulfaraj).

⁶⁴ ANDRÉS, J. *Origen...*, vol. 1, p. 240. El texto de Andrés es reproducido casi literalmente en VIARDOT, Louis. *Historia de los árabes y de los moros de España*. Barcelona, Juan Oliveres, 1844, pp. 237-238.

En el capítulo dedicado a la «Acústica» en su historia de la literatura, Andrés volvía a ocuparse de al-Fārābī y aseguraba que, aunque los árabes siguieron la teoría de los griegos, «no la abrazaron sin examen»⁶⁵: conocieron mejor los principios mecánicos del sonido y corrigieron errores de los antiguos. Además, en una extensa nota, daba algunas pinceladas acerca del *Gran libro de la música*, destacando su dimensión empírica y sus críticas a las «vanas imaginaciones de los pitagóricos»⁶⁶. Finalmente, en 1785, remitió una carta a Giambattista Toderini, quien estaba preparando un volumen sobre literatura turca. En esta carta, reproducida por Toderini en su publicación, Andrés comentaba aspectos teóricos (como el tipo de intervalos empleados por los árabes: la cuarta, la quinta y la octava; no la tercera) y organológicos (llegando a mencionar instrumentos como el al-chaherud y el al-rabab)⁶⁷.

La posición de privilegio que al-Fārābī ocupa en del discurso de Andrés es reproducida y ampliada por Soriano. Pero, más importante aún, sus comentarios sobre el *Gran libro de la música* —que constituyen, de hecho, una síntesis del tratado— son repetidos por Soriano en su introducción a la edición del mismo. En este contexto, resulta interesante saber que Andrés pudo acceder a un resumen del tratado musical de al-Fārābī por mediación de Casiri⁶⁸: una traducción extractada de esta obra, realizada por José Antonio Banqueri —discípulo predilecto de Casiri—, que le habría sido remitida a petición suya⁶⁹. De este modo, el expulso sería el primero en conocer, estudiar y citar el tratado del autor musulmán.

En síntesis, Soriano se convierte en heredero de una visión humanística, erudita y anticuaria sobre el pasado árabe de España. En su discurso converge una doble tradición (Figura 3): en primer lugar, la que partiendo desde Casiri llegaba hasta José Antonio Conde, quien no solo había traducido el *Gran libro de la música* de al-Fārābī que terminaría editando Soriano (sin que sepamos cómo llegó a sus manos esa traducción), sino que había planteado una innovadora visión historiográfica, no exenta de componentes políticos, que enfatizaba el carácter tolerante de la cul-

⁶⁵ *Ibid.*, p. 221. El capítulo dedicado a la acústica ha sido publicado de forma independiente: ANDRÉS, Juan. *Historia de la música (acústica)*. Edición de Alberto Hernández Mateos. Madrid, Casimiro, 2017.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 220-221.

⁶⁷ ANDRÉS, Juan. «Lettera sopra la musica degl'arabi». *Letteratura turchesca*. Giambattista Toderini. Venecia, Giacomo Storti, 1785, vol. 1, p. 251.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁹ *Breve extracto y apuntamiento de la obra que escribió sobre la música Al-Fārābī*. Roma, Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana (APUG), 575, fols. 79-88.

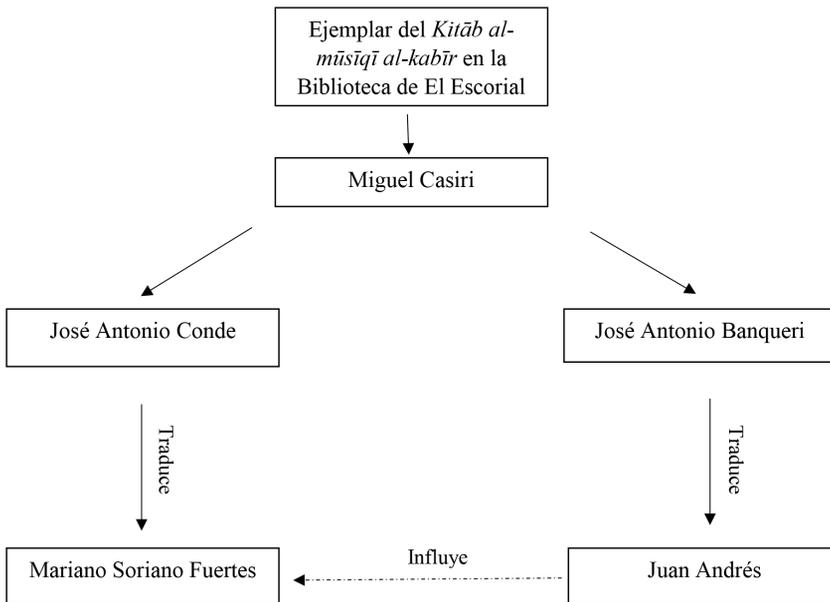


Fig. 3. La influencia doble en la visión de Soriano sobre al-Fārābī.

tura hispanomusulmana. En segundo lugar, una tradición originada en el exilio italiano de los jesuitas españoles, abanderada por Juan Andrés, que otorgaba un importante papel a al-Fārābī en el terreno de la teoría musical y reivindicaba el rol de la cultura hispanoárabe como puente entre la antigüedad grecolatina y la modernidad europea. El objetivo último de esta visión era subrayar la contribución española al conjunto de la cultura occidental, lo que daba lugar a un tipo de discurso que casaba muy bien con la visión nacionalista de Soriano. El gran reto del historiador decimonónico será asimilar e integrar estas tradiciones dentro de su particular narración sobre la historia de la música *española*.

Un presente nacionalista ante un pasado musulmán

Al estudiar la dimensión nacionalista de la narración de Soriano, es preciso tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla⁷⁰. En este sentido,

⁷⁰ Ernest Gellner define «nacionalismo» como «un principio que afirma que la unidad política y nacional debería ser congruente». GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism. New Perspectives on the Past*. Versión española de Javier Seto. Madrid, Alianza, 1993, p. 1.

creo pertinente recordar las palabras de Eric Hobsbawm, para quien las naciones son «artefactos culturales» fabricados por el nacionalismo, cuyo origen se halla estrechamente vinculado al advenimiento de la modernidad y al asentamiento del liberalismo⁷¹. De esta manera, es posible entender la nación liberal (y la construcción nacional asociada a ella) como una herramienta que permite romper con la cosmovisión del Antiguo Régimen y dar paso al Estado moderno.

En un primer momento, los conceptos de *gobierno*, de *lengua* y de *nación* no van a estar unidos⁷². Al contrario, elementos como el idioma, la etnia o la historia compartida permitirían fraguar una conciencia común que, sin embargo, no tendría por qué desembocar en un proyecto político concreto. Es posible identificar este contexto histórico con el momento en el que se desarrolla el arabismo historicista y humanista de Casiri, Andrés o Conde. Solo con el triunfo del liberalismo, entre 1789 y 1848, se produciría el asentamiento del Estado nación en el sentido moderno del término, que lleva a otorgar a la nación una dimensión cívica y progresista⁷³. Es entonces cuando se construyen las instituciones estatales, se establecen fuertes vínculos entre la administración gubernamental y el ciudadano, y se asientan narraciones históricas «nacionales» que contribuyen a fortalecer la imagen de la colectividad unida en un marco político común.

La labor historiográfica de Soriano se desarrollará en ese momento, cuando la élite isabelina se esfuerza por construir una idea de la *nación española*, y justo antes de que este concepto sufra un giro conservador que se asienta definitivamente tras la Guerra de África de 1859-1860⁷⁴. El nacionalismo de cuño liberal en el que se inserta la obra de Soriano le permite articular una historia de la música *española* que no depende de factores lingüísticos, étnicos o religiosos. De esta manera, el sujeto de su discurso (la historia de la música española), lo es en tanto que evoluciona dentro de un marco geográfico concreto (la «península española»), con independencia de que en él concurren elementos endógenos y exógenos, con distintas lenguas y diversos credos. Así, el componente árabe, una

⁷¹ HOBBSAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Traducción de Jordi Beltrán. Barcelona, Crítica, 1991, p. 18.

⁷² *Ibid.*, p. 24.

⁷³ En España fueron los sectores más conservadores —y particularmente aquellos vinculados a la Iglesia Católica— quienes se opusieron con más fuerza a la instauración del Estado nación liberal. ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001.

⁷⁴ Este giro favoreció la confluencia del nacionalismo liberal con el católico y forjaría un tipo de nacionalismo conservador, basado en elementos étnicos, lingüísticos y religiosos, que quedaría plenamente asentado tras la Restauración alfonsina. ÁLVAREZ JUNCO, J. *Mater dolorosa...*, p. 395.

vez fusionado con el sustrato autóctono y asimilado como propio (esto es, convertido en «árabe español», en la terminología de Soriano) es uno más de los que contribuyen a formar la identidad de la música española, cuya variedad, riqueza y eclecticismo son valorados muy positivamente⁷⁵.

Por otra parte, el trabajo de Soriano coincide con el debate histórico en torno a la tolerancia en la convivencia cristiano-musulmana, que reflejaba en entornos académicos la discusión en torno al concepto de «nación»⁷⁶. A la postre, esta polémica historiográfica revelaría la existencia de dos modos contrapuestos de entender la aportación árabe a la historia común española. O, dicho de otro modo, reflejaría el enfrentamiento entre quienes creían que la aportación árabe formaba parte de la historia común de España (y como tal debía ser estudiada), y quienes —alineados con el moderantismo y los grupos políticos situados a la derecha de este— consideraban que la presencia musulmana en suelo ibérico constituyó una injerencia negativa y ajena a una España cuya identidad estaría definida, ante todo, por su catolicidad⁷⁷. De este modo, los primeros convendrán en imaginar una historia de carácter inclusivo y en reivindicar (y también idealizar) la convivencia entre las distintas comunidades religiosas bajo el dominio musulmán. Los segundos, por su parte, pondrán en duda la observancia de los pactos y alianzas suscritos entre musulmanes y cristianos, destacarán lo abusivo de las condiciones impuestas por los musulmanes a los mozárabes y enfatizarán el maltrato sufrido por los cristianos entre los siglos VIII y X.

Dentro de este marco, el texto de Soriano desprende un innegable chovinismo —que le lleva a sostener la superioridad cultural de los españoles «autéctonos»⁷⁸—, al tiempo que insinúa la existencia de un vínculo entre

⁷⁵ En este sentido, la propuesta de Soriano podría tener algunos puntos de unión con las de historiadores como Fernando Patxot y Ferrer, defensor de la «tesis iberista», que hacía derivar la unidad nacional, no de la conjunción de españolidad y catolicismo, sino de una realidad anterior, Iberia, donde convivían un gran número de pueblos unidos en su diversidad. ANDREU MIRALLES, Xavier. «La cultura». *España. La construcción nacional*. Jordi Canal (dir.) e Isabel Burdiel (coord.). Madrid y Barcelona, Fundación Mapfre y Taurus, 2012, p. 402.

⁷⁶ Sobre esta cuestión, véase RIVIÈRE, A. *Orientalismo y nacionalismo...*, pp. 52-56.

⁷⁷ Entre los seguidores de Conde figuran José Amador de los Ríos o Francisco Fernández y González, de ideología liberal. Entre sus oponentes destacan Francisco Javier Simonet y Francisco Codera.

⁷⁸ «Me ha parecido también muy del caso probar que los árabes perfeccionaron su sistema musical en España, y que antes de haber escrito Alfarabi su *Tratado de Música*, ya existían obras clásicas de este arte en nuestro suelo, para lo cual he creído conveniente dar una idea de las *Doctrinas* de San Isidro con respecto a la música y de cómo perfeccionaron los árabes su sistema musical por el que ya tenían los españoles». SORIANO FUERTES, M. *Música árabe-española...*, p. II.

identidad española y cristianismo. Sin embargo, su positiva valoración de la fusión cultural y su insistencia en la tolerancia de los musulmanes hispanos —patente, por ejemplo, en la supuesta presencia de cristianos entre los alumnos de las escuelas andaluzas— es reflejo de un enfoque templado, capaz de reconocer la singularidad de la historia española y valorar positivamente la aportación cultural árabe.

En este sentido, vale la pena contrastar la postura de Soriano con la de su contemporáneo Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1808-1891), autor de un «Discurso histórico arqueológico sobre la música en general, y en particular de la española» (1854)⁷⁹. Influidor por los artículos periodísticos de Soriano y por su edición del tratado de al-Fārābī, Castellanos subraya la importancia de este teórico (aunque sin indicar su nacionalidad) y plantea la coexistencia de dos sistemas musicales: el de los visigodos (que identifica como *nacional*, y que se habría conservado en el norte de la península) y el de los «sectarios de Mahomet». La contienda entre estos dos sistemas habría dado como resultado una música de una variedad extraordinaria, y aunque la música de los cristianos hubiera triunfado sobre las «importadas por los árabes y por los rabinos», habría tomado también algunos rasgos de estas, «como despojos que se la [*sic*] debían por derecho, y a los que no podía renunciar de modo alguno»⁸⁰. Como puede deducirse con facilidad, la visión de Castellanos, estrictamente contemporánea a la de Soriano y deudora de esta, apunta hacia un tipo de nacionalismo más conservador y belicoso, en el que es posible hallar tintes etnicistas y en el que, sobre todo, lo español (la nación) se identifica de manera indisoluble con el catolicismo. Esta visión se hallaría más cercana al moderantismo político y no estaría demasiado alejada de las propuestas de un Jaime Balmes en su reivindicación de la condición eminentemente católica de España⁸¹.

⁷⁹ Castellanos de Losada fue historiador, geógrafo, biógrafo, arqueólogo y numismático. Fervoroso partidario de Isabel II, ocupó diversos cargos en la Biblioteca Real (que, significativamente, pasaría a llamarse Biblioteca Nacional a petición suya) y en el Museo Arqueológico Nacional. Fue uno de los impulsores del Instituto Español, donde ocupó la cátedra de numismática comercial y el cargo de bibliotecario y archivero. Soriano fue profesor en esta institución y, junto con otros compositores, puso música a la zarzuela *La pastora del Manzanares*, con texto de Castellanos.

⁸⁰ CASTELLANOS DE LOSADA, B. S. *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español, que se escribieron y publicaron en honor del célebre diplomático y distinguido literato aragonés del siglo XVIII, el Exmo. Sr. D. José Nicolás de Azara y Perera*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1854, p. 774.

⁸¹ ANDREU MIRALLES, X. «La cultura» ..., pp. 372-373.

A mi juicio, el enfoque adoptado por Soriano —así como las polémicas historiográficas a las que nos hemos referido anteriormente— no pueden entenderse sin tomar en consideración el contexto político en el que se desarrollan, coincidente con los últimos rescoldos de las Revoluciones de 1848 (cuya influencia fue bastante limitada en España merced a la represión ejercida por el gobierno de Narváez, quien llegó al extremo de disolver las Cortes durante dos años) y, sobre todo, con el debate sobre la tolerancia religiosa que se venía arrastrando desde décadas atrás en el país.

Aunque ninguna de las constituciones promulgadas antes de 1869 diera cabida a este derecho, el debate sobre la libertad de cultos apareció de forma recurrente a lo largo de todo el siglo y fue uno de los terrenos en los que se enfrentaron moderados y progresistas⁸². Fueron estos últimos quienes más énfasis pusieron en subrayar las conexiones entre el liberalismo económico y el político, un hecho que se haría patente en discursos como los del diputado Cipriano Segundo Montesino al defender la libertad religiosa en las Constituyentes de 1854:

[...] la concurrencia, lo mismo en religión que en política, industria, artes y ciencias, produce exactamente los mismos resultados, conduciendo siempre a la perfección. El monopolio es el estancamiento y la muerte en religión como en política [...]⁸³.

La Constitución de 1837 (progresista) se había limitado a señalar que «la nación española se obliga a mantener el culto y los ministros de la religión católica que profesan los españoles», pero la Constitución de 1845 (moderada) suponía un paso atrás, pues consideraba el catolicismo como la religión del Estado; una involución reforzada por el Concordato de 1851⁸⁴. El tema volvió a plantearse en las Cortes Constituyentes surgidas tras la Revolución de 1854, donde se produjo un apasionado debate en el que la mayoría de los intervinientes convino en aceptar la libertad de cultos como un derecho inalienable⁸⁵. Esto no sería óbice para que el texto constitucional (que no llegó a ser promulgado) siguiera obligando al Estado a mantener y proteger el culto y los ministros de la religión católica.

En este contexto histórico, los debates académicos sobre el episodio hispanomusulmán a los que nos hemos referido no harían sino otorgar

⁸² SIERRA, María. «La vida política». *España. La construcción nacional...*, p. 85.

⁸³ Cit. en MARÍA LABOA, Juan. «La libertad religiosa en la historia constitucional española». *Revista de estudios políticos*, 30 (1982), pp. 157-174: 166.

⁸⁴ ÁLVAREZ JUNCO, J. *Mater dolorosa...*, p. 393.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 401.

actualidad a la supuesta tolerancia de los musulmanes hispanos. Y, en este marco, la postura inclusiva de Soriano, al igual que la voluntaria *autoexotización* (o, más bien, la adopción de un historicismo orientalizante) por parte de ciertos compositores españoles, podría representar una toma de partido a favor de la tolerancia religiosa. Además, en este complejo juego de engranajes no parece casual que el dedicatorio de *Música árabe-española* sea el médico José Vicente Oteiza (1806-1863). Nacido en Albistur (cerca de Tolosa) y residente en Madrid desde 1824, Oteiza fue el autor de la traducción al euskera del Evangelio según San Lucas publicado por el misionero protestante y agente de la British and Foreign Bible Society, George Borrow, durante su segundo viaje a España (1836-1838)⁸⁶. Poseedor de una notable biblioteca formada por 287 volúmenes —en su mayor parte sobre tema médico—, valorada a su muerte en 4000 reales, Oteiza fue reconocido con diversas condecoraciones⁸⁷. Hasta el momento no hemos podido hallar mayores vínculos de este galeno con el protestantismo e ignoramos cuál fue la naturaleza de su relación con Soriano —quien, en la dedicatoria de *Música árabe-española*, se refiere a él como un «amigo»—. En cualquier caso, cabe presumir en él una postura abierta en el ámbito de la libertad religiosa.

Sea como fuere, si la hipótesis que acabamos de plantear es cierta, el pasado andalusí dejaría de ser un mero episodio histórico capaz de despertar el interés anticuario de Soriano y pasaría a convertirse en un elemento simbólico capaz de conectar con el presente. Así, al igual que el *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa encarnaba al exilio liberal, la cultura hispanomusulmana representaría un ideal de tolerancia deseable a los ojos de los liberales progresistas de la España isabelina. En este contexto, reivindicar las aportaciones de aquella cultura como parte integrante de una historia de la música escrita en clave nacional, o imaginar su música en el marco de las corrientes estéticas contemporáneas, equivaldría a dar voz a las minorías religiosas que aún no podían expresarse con libertad. De esta forma, el énfasis en la dimensión oriental de la nación española

⁸⁶ *Evangelioa San Lucases Guissan. El Evangelio según San Lucas traducido al vascuence*. Madrid, Imprenta de la Compañía Tipográfica, 1838. Véase también BORROW, George. *La Biblia en España*. Madrid, Alianza, 1984, p. 413; MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, CSIC, 1948, vol. VI, p. 305; IRURETAGOYENA, Juan. «Juan José Vicente Oteiza Izuzquiza». *Hasiera*, XX, 1 (1986), pp. 237-241; y MARTÍNEZ, Jesús A. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, pp. 109-110.

⁸⁷ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, 27371. Notario: Román Gil de Masegosa, 31 de agosto de 1857. Lamentablemente, la documentación no ofrece un listado de los libros poseídos por Oteiza.

podría ser interpretado, como una toma de posición con implicaciones ideológicas y políticas.

Epílogo

El 10 de octubre 1856 se inaugura el Teatro de la Zarzuela de Madrid. En ese momento, el techo de la sala cuenta con una decoración pictórica que constituye una exaltación de la música española, con cuatro grandes imágenes que corresponden a la Historia de la Música, la Tragedia y la Comedia, la Épica y la Lírica y, finalmente, la Zarzuela (Figura 3)⁸⁸. Aunque esta representación ha desaparecido, se conservan algunos de los bocetos del pintor Manuel Castellano y la pormenorizada descripción del crítico Eduardo Velaz de Medrano, que en su *Álbum de la zarzuela* señalaba:

El primer cuadro que hay encima de la embocadura representa alegóricamente la Historia de la música [...]. A la derecha, en primer término, [se ve] a Abulfarabi o Alfarabí, que existió en el siglo IX o X, en el tiempo del Califato de Córdoba, en representación del período musical árabe en España⁸⁹.

Esta descripción de Velaz de Medrano da fe del éxito alcanzado por la construcción histórica y las mixtificaciones de Soriano. La presencia de la música «árabe española» como un capítulo inexcusable en la historia de la música española demostraría, por una parte, que su modelo historiográfico era aceptado sin discusión (al menos en su esquema general) y, por otra, que la investigación carecía de medios para evaluar y someter a crítica sus afirmaciones —como prueba el que nadie cuestionase abiertamente la españolización de al-Fārābī—.

Ciertamente, Soriano no estaba en posesión de las herramientas necesarias para estudiar la música hispanomusulmana con solidez. Pero, pese a ello, fue capaz de construir un modelo que sus contemporáneos adoptaron sin oponer demasiadas resistencias. Asentado sobre la erudición anticuaria de los ilustrados, este modelo se desvincula de las pretensiones humanísticas y universalistas del siglo XVIII para abrazar un discurso

⁸⁸ Víctor Pagán ha señalado que Soriano Fuertes podría haber proveído nombres y datos para el proyecto; PAGÁN, Víctor. «Un teatro para un género, un género para un teatro». *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 621-636: 629. Sobre la significación histórica de esta representación pictórica, puede verse CARRERAS, J. J. *Historia...*, pp. 447-451.

⁸⁹ VELAZ DE MEDRANO, Eduardo (ed.). *Álbum de la zarzuela*. Madrid, Imprenta de don Antonio Aoiz, 1858, p. 78.



TECHO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA DE MADRID.

Compuesto y pintado por los Sres D^{ns} Manuel Castellano y Dⁿ Francisco Hernández Tomé

10 m.

Fig. 4. Vicente Urrabieta. Litografía del techo original del Teatro de la Zarzuela, obra de Manuel Castellano y Francisco Hernández Tomé, incluida en *Álbum de la Zarzuela*, editado por Eduardo Velaz de Medrano. Madrid, Imprenta de don Antonio Aoiz, 1858.

nacionalista y liberal, moderadamente integrador y decididamente chovinista, en el que las ideas de «nación» y «música nacional» no derivan de una pretendida pureza étnica o religiosa. De esta manera, aunque la cultura hispanomusulmana deja de ser el eslabón perdido entre el periodo antiguo y el Renacimiento europeo —como pretendían Juan Andrés y otros eruditos ilustrados—, no llega a ser presentada en términos de absoluta alteridad, como una influencia catastrófica o como un elemento ajeno a la construcción de la cultura española. Después de todo, esta última postura no podría haber sido sostenida por quien defendía una lectura aperturista

de la historia, y no llegaría a penetrar en la historiografía musical hasta el último tercio del siglo cuando, bajo el magisterio de Pedrell, diversos autores comenzaron a rechazar la pretendida influencia musulmana sobre la música española y se vieron forzados a acuñar intrincados discursos para poder explicar los rasgos orientales que podían hallar en ciertas músicas de tradición oral.

Ulteriores trabajos se beneficiarían de los avances de la ciencia y llegarían a corregir algunos de los errores de Soriano, pero se sentirían en la obligación de reservar un espacio para la música de los «árabes españoles». De este modo, Soriano puede ser considerado el «padre» de un paradigma historiográfico que, transformado, ha llegado vivo hasta nuestros días. Empero, su discurso no puede interpretarse sin tomar en cuenta el contexto en el que se desarrolla, coincidente con el momento en el que el liberalismo construye la identidad nacional española, cuando se trazan interpretaciones contrapuestas de lo que supuso el episodio musulmán para la historia de España, y cuando se producen sonoros debates sobre la tolerancia religiosa en el ámbito de la política. Así, es posible interpretar la línea historiográfica trazada por Soriano como una toma de partido a favor de la libertad de conciencia y la tolerancia. Y por eso mismo, a pesar de sus errores y limitaciones, de sus defectos, invenciones y exageraciones, su visión merece ser reivindicada en la actualidad, cuando proliferan visiones reduccionistas, maniqueas o directamente manipuladoras que pretenden hacer de la historia una herramienta de exclusión.

Recibido: 15 abril 2019
Aceptado: 6 agosto 2019