

1. Crítica musical y fonosfera: hilos discursivos y evento performativo en la España isabelina

Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja / SCRIUR / LexiMus)

¿Es la crítica musical una fuente válida para reconstruir la fonosfera de los espacios urbanos del siglo XIX? La pregunta parece admitir una respuesta afirmativa inmediata: si lo que interesa es saber cómo sonaban los teatros, las plazas o las calles, los textos periodísticos que hablan de música deberían proporcionarnos ese acceso. Sin embargo, el análisis de la crítica musical española temprana revela que la relación entre texto crítico y fenómeno sonoro es algo más compleja de lo que esa respuesta supone. Si entendemos la fonosfera, siguiendo a Karel Volniansky (2021), como un concepto que opera simultáneamente en dos niveles —la totalidad de fenómenos acústicos en un lugar físico dado y la esfera sonora de una entidad o sistema conceptual—, el problema metodológico central consiste en determinar qué nivel documenta cada elemento del texto crítico. Esta ponencia propone que la identificación de hilos discursivos diferenciados en la crítica puede proporcionar los indicadores lingüísticos necesarios para acceder a cada uno de esos niveles.

El caso de Joaquín Espín y Guillén (1812-1881), fundador de *La Iberia Musical* (1842), luego *La Iberia Musical y Literaria* (1842-1846), y autor de todas las entradas musicales de la *Enciclopedia Moderna* (1851-1855), permite examinar esta cuestión con particular claridad, ya que en su producción confluyen la práctica crítica y la codificación lexicográfica del vocabulario musical. En las críticas operísticas publicadas por Espín en su revista, es posible identificar al menos dos hilos discursivos que se entrelazan continuamente sin llegar a confundirse. El primero es un hilo valorativo-estético cuyos términos centrales ("efecto", "filosófico", "sublime", "expresión", entre otros, vinculados además a tecnicismos) forman parte de un vocabulario transnacional que Espín importa, al menos en parte, desde París, a veces mediante plagio textual, y aplica de manera operativa a las ejecuciones que reseña. Se trata, al menos en parte, del vocabulario que más tarde codificará en forma de definiciones en la *Enciclopedia Moderna*, y que a su vez será incorporado por diccionarios musicales posteriores como el de Carlos José Melcior (1859). Los indicadores lingüísticos de este hilo dan acceso a la fonosfera entendida como esfera sonora conceptual: el repertorio de categorías perceptivas, culturalmente construido e importado, que configura lo que podríamos denominar "escucha alfabetizada" (Jerrold Levinson). No documentan qué sonó en un teatro una noche concreta, sino el marco dentro del cual el sonido se convertía en experiencia significativa.

El segundo hilo es de naturaleza técnico-circunstancial y performativa. Cuando Espín señala, por ejemplo, que en una representación concreta las trompas carecían de "unidad de claroscuro" o que la banda militar "no entró a tiempo", estas palabras dan acceso a la fonosfera entendida como totalidad de fenómenos acústicos en un lugar dado: el Teatro del Circo de Madrid en la década de 1840. Estas observaciones no proceden de ningún modelo importado ni son lexicalizables en diccionario alguno. Lo que distingue singularmente a Espín como fuente es que este segundo hilo no se limita al sonido producido desde el escenario. Quizá como consecuencia de su postura política próxima al progresismo, su posición de publicista le lleva a concebir el espectáculo como un evento performativo (Guy Spielmann) en el que la audiencia es agente sonoro, no receptor pasivo. Las críticas de *La Iberia Musical* documentan sistemáticamente la participación acústica de la sala: los aplausos, los abucheos, el silencio, el murmullo de desaprobación. La audiencia de Espín acumula tensión, estalla, exige repeticiones, silencia con su clamor o condena con su frialdad. Es un componente de la fonosfera, no un mero destinatario del sonido.

Cabe adelantar, sin embargo, que esta distinción entre hilos discursivos no agota la complejidad del problema. Cada crítico produce un texto distinto sobre un mismo evento, no solo porque selecciona hilos diferentes, sino porque su posición en el espacio acústico condiciona lo que oye, su memoria reconstruye selectivamente el evento, y su escucha alfabetizada filtra la percepción de maneras distintas. El texto crítico no es un registro de la fonosfera; es el resultado de todas estas mediaciones superpuestas. Reconocer esta multiplicidad de factores resulta imprescindible para quien pretenda utilizar la crítica musical como fuente para la reconstrucción del entorno sonoro urbano del siglo XIX.

2. ¿Las fuentes opinan? Modelado ontológico, modelos de lenguaje y estructura epistémica en textos musicales históricos

Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja / SCRUIR / LexiMus)

La fenomenología de la escucha, la estética de la recepción y el giro afectivo y corporal (Abbate, Le Guin) han insistido en que la dimensión valorativa, emocional y normativa es constitutiva de la experiencia musical documentada en las fuentes. Sin embargo, en la práctica investigadora, estas dimensiones tienden a tratarse como accesorias. Es decir, en lo que respecta al análisis de textos verbales sobre música, se suelen tomar como lo que el texto "también dice", no como lo que el texto "es". Cuando se trata de reconstruir fonosferas históricas a partir de fuentes verbales escritas, el problema se agudiza, puesto que la mayor parte de lo que nuestras fuentes dicen sobre la música es factual, no juicio, norma y prescripción. A pesar de esta desproporción, esta sesión parte de la premisa que los textos verbales sobre música del siglo XIX no se limitan a describir lo que suena, sino que prescriben cómo debería sonar, juzgan cómo ha sonado y regulan, incluso, cómo debería experimentarse aquello que se escucha. A partir de esta constatación, esta intervención plantea un doble problema. El primero, es un problema de escala: el entrelazamiento entre lo que ocurrió y el juicio sobre aquello que ocurrió (examinado en la sesión anterior a propósito de la crítica de Espín y Guillén) no es un rasgo idiosincrático de aquel crítico, sino constitutivo de toda la documentación verbal relativa a la música datada en el siglo XIX. El segundo es un problema de método: ¿qué herramientas tenemos para tratar esa dimensión no descriptiva como estructura que analizar? ¿Qué ofrecen las humanidades digitales — y muy en particular, el modelado ontológico y los llamados *Large Language Models* (LLM) — para abordar aquello que podemos llamar "opinión" en nuestras fuentes?

El procedimiento que se presenta en esta sesión, desarrollado en el proyecto LexiMus-Unirioja, articula tres estrategias. La primera es el análisis proposicional: cada unidad textual (una entrada de diccionario, una crítica musical) se descompone en las aserciones proposicionales que contiene, y cada aserción recibe calificadores que explicitan su estatus epistémico: fuerza modal (¿constata, prescribe, prohíbe, tolera?), polaridad, alcance temporal, condición, frecuencia y manera. La segunda es el modelado ontológico: cada aserción se formaliza como tripleta semántica (sujeto-predicado-objeto) dentro de un grafo de conocimiento con vocabulario controlado. La tercera estrategia es el uso de los LLM (Claude Opus 4.6, en nuestro caso), que posibilita la ejecución del procedimiento a escala de corpus. Los LLM pueden leer prosa continua en castellano del siglo XIX, reconocer las operaciones epistémicas que contiene y formalizarlas siguiendo un protocolo diseñado por el investigador. Esto es algo que ni el procesamiento de lenguaje natural clásico (basado en reglas) ni la minería de textos (basada en distribuciones estadísticas) podían hacer. Ni que decir tiene que esto implica un cambio de paradigma que no consiste en que las máquinas sustituyan al humanista, sino en que la dicotomía que ha estructurado las humanidades digitales durante décadas (análisis cualitativo profundo que no escala frente a análisis cuantitativo que escala, pero pierde la profundidad) deja de ser operativa.

Aplicado al *Diccionario enciclopédico de la música* de Carlos José Melcior (1859), el procedimiento ha producido un corpus de más de 11.000 proposiciones extraídas. Aplicado como prueba de transferibilidad al corpus de Espín que hemos abordado en la sesión anterior, vemos que la crítica musical, fuente privilegiada para el estudio de la fonosfera, está aún más saturada de juicio que el diccionario. A diferencia del diccionario, la crítica contiene fonosfera directa (aplausos, voces en el espacio, deterioro vocal), aunque enmarcada dentro de una gramática valorativa. El análisis cruzado muestra que son fuentes complementarias, no alternativas. Como ejemplo, nos centraremos en un caso de estudio. La entrada "Expresión" de Melcior, descompuesta en 233 proposiciones, revela una gramática completa de la emoción regulada: cada tempo tiene asignado un afecto prescrito, cada instrumento una expresión legítima, cada exceso emocional un límite codificado. A mitad de la entrada, Melcior incorpora textualmente un pasaje de la *Enciclopedia Moderna* (1851-1855), cuyo autor es el propio Espín y Guillén. Veremos que la circulación del vocabulario valorativo entre la crítica y los diccionarios no es convergencia léxica: es circulación textual directa, visible como dato estructural gracias a la modelización. Para la reconstrucción de fonosferas históricas, este enfoque permite convertir la dimensión prescriptiva, valorativa y emocional de las fuentes en datos analizables, cuantificables y comparables entre fuentes textuales e, incluso, entre géneros y entre épocas.