DOI: https://doi.org/10.69592/2990-0255-NEXTRA-SEPTIEMBRE-2026-ART-7

El la 440, los *castrati* en la iglesia y la prohibición de representar óperas en cuaresma. Normas técnicas, normas sociales y normas jurídicas en la práctica musical

The A440, Castrati in the Church, and the Lent Opera Ban: Technical, Social, and Legal Rules in Musical Practice

Jesús Delgado Echeverría
Catedrático emérito de Derecho civil
Universidad de Zaragoza
Orcid 0000-0001-5220-1080
e-mail: jde@unizar.es

Resumen: El texto analiza cómo las prácticas musicales están reguladas por normas sociales, técnicas, morales y jurídicas que organizan la vida musical y las relaciones entre sus participantes. A través de ejemplos históricos y contemporáneos, se muestra cómo estas reglas influyen tanto en la creación e interpretación musical como en aspectos sociales, económicos y simbólicos de la profesión. El caso del La 440 Hz ilustra la transición de una convención técnica a un estándar internacional con posibles efectos jurídicos y contractuales. Asimismo, se examinan normas de etiqueta, vestimenta y comportamiento en la música clásica, evidenciando cómo las convenciones sociales moldean la experiencia artística. El texto también aborda la influencia de factores religiosos y morales en la historia de la música, como la prohibición de que las mujeres actuasen en público y el consecuente uso de los castrati. Finalmente, reflexiona sobre el poder de las normas culturales y técnicas en la regulación de la vida social más allá del derecho formal.

Palabras clave: normas técnicas, práctica musical, normas jurídicas, interpretación musical, efectos contractuales.

Abstract: The text analyses how musical practices are governed by social, technical, moral and legal norms that shape musical life and the relationships between its participants. Through historical and contemporary examples, it demonstrates how these rules influence not only musical creation and performance but also the social, economic and symbolic aspects of the profession. The case of A 440 Hz illustrates the transition from a technical convention to an international standard

with potential legal and contractual implications. Furthermore, the text examines norms of etiquette, dress and behaviour in classical music, highlighting how social conventions shape the artistic experience. The text also addresses the influence of religious and moral factors on the history of music, such as the ban on women performing in public and the consequent use of castrati. Finally, it reflects on the power of cultural and technical norms in regulating social life beyond formal law.

Key words: technical norms, musical practices, legal norms, musical performance, contractual effects.

1. Prácticas musicales y las normas que siguen sus participantes. Ganarse la vida como músico

El largo título de este trabajo puede parecer elegido para llamar la atención, una especie de reclamo publicitario. Espero que algún efecto haya producido. Pero el hecho es que vengo a hablar de los temas enunciados, desde el punto de vista del seguimiento y transgresión de normas en la práctica musical. Normas de todo tipo, no solo ni principalmente jurídicas.

Partamos de la constatación elemental de que en toda actividad humana los participantes se atienen a pautas de conducta preconstituidas, siguen normas y reglas, asimilan estándares y modelos, que tienen acaso su fundamento o legitimación más lejanos en costumbres, mitos, creencias, normas y valores de las religiones, los *mores maiorum* o la moral tradicional y, más mundanamente, en las convenciones sociales, la decencia, el protocolo o la cortesía. Pautas de conducta y normas que los participantes consideran valiosas y a las que apelarán en caso de infracción quienes quieran impedirla o sancionarla. En ciertos casos (ciertamente, cada vez más extendidos e intrusivos) las normas están respaldadas por un sistema normativo jurídico estatal, internacional o global y resultan aplicables por sus órganos[1].

Estas normas tan varias tienen en común la pretensión de ordenar (en el sentido de «ordenación», no de «mandato»; «poner cada cosa en su sitio», más que «ordeno y mando») un determinado ámbito de la vida en sociedad: las prácticas musicales, en nuestro caso[2].

1 Hace años que Moreso y Navarro, siguiendo las huellas de Bulygin, teorizaron sobre el concepto de «aplicabilidad externa», que incluiría casos como los de aplicación de normas técnicas, pero también de otros órdenes normativos no estatales, por los tribunales de un Estado. Moreso, J. J. y Navarro, P. E., «Applicability and Effectiveness of Legal Norms», *Law and Philosophy*, 16, 1997, págs. 201-219.

2 Los juristas formados en las Facultades de Derecho españolas apenas reciben información ni motivación para interesarse por los órdenes normativos distintos del jurídico (estatal). La sociología del Derecho no tiene apenas desarrollo en España (la sociología de la música me parece que está mejor cultivada) y, en todo caso, apenas llega a las aulas de los juristas en formación. Menos aún la antropología o etnografía culturales.
Maccormick, N., *Instituciones del derecho*, Marcial Pons, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, 2011 (que, supongo, alguna presencia tiene en las Facultades de Derecho), al describir «hechos insti-

Las prácticas musicales son a su vez muy variadas, tanto en la música culta como en la popular, y cambian con el tiempo tanto por razones internas a la evolución de la creación e interpretación musicales (a la teoría de la música, podríamos decir) como por consecuencia de cambios en las estructuras sociales y las formas de sociabilidad.

Por poner ahora un solo ejemplo, el paso de la monodia medieval a la melodía acompañada o a la polifonía no se explica únicamente ni, quizás, principalmente, como un avance en la teoría musical basado en el descubrimiento y profundización de la consonancia armónica, sino también y especialmente por el cambio social en la consideración del trabajo de los músicos en unos lugares institucionales (cortes principescas, capillas cardenalicias, palacios reales, la Roma de la contrarreforma, ciudades, academias, teatros…) en los que se hace música para unos públicos distintos y diferenciados. Los músicos aspiran a salir de su consideración de ministriles para participar como iguales en las mismas academias que los poetas, y los señores eclesiásticos y laicos a dotarse de orquestas y capillas musicales que realcen su presencia pública, acompañen las ceremonias cortesanas y proclamen su poder y magnificencia.

Los oficios relacionados con la música son muy variados. Antonio Gallego enumera, al comienzo de su escrito sobre «Vivir de la música»[3], compositores, intérpretes, profesores, investigadores, musicólogos, críticos musicales, fabricantes de instrumentos, copistas, editores y/o vendedores de música, organizadores, representantes, gestores. El elenco de papeles de las posibles acciones de *musicking* que enumera Cristopher Small amplía en otras direcciones estos oficios: también quien vende las entradas, quienes colocan el piano o la percusión en el escenario o, incluso, quienes limpian todo al final de la función[4].

En las relaciones dentro de cada grupo y con los demás, los participantes siguen voluntariamente pautas de conducta que, en cada tiempo y lugar, son las que hacen posible la coordinación de las actividades profesionales, a la vez que contribuyen a la integración de los individuos en los grupos que representan actores sociales colectivos.

Cómo se ganan la vida los músicos, quién los mantiene y paga y a cambio de qué servicios o prestaciones, resulta una pregunta clave para empezar a desvelar los tipos y multiplicidad de normas seguidas en la práctica musical que implica a los músicos, al público participante

tucionales» y «convenciones» y poner de manifiesto la posibilidad de órdenes normativos sin que existan normas explícitamente formuladas, puede acaso servir de puerta de acceso a la consideración (y respeto) de órdenes normativos no jurídicos para juristas formalistas. El Derecho es solo uno de los elementos (de gran importancia) que pertenecen al género «orden normativo». Hay importantes órdenes normativos informales.

3 Gallego, A., «Vivir de la música», Javier Gomá Lanzón (Dir.*), Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, pág. 159.

4 «I have proposed this definition: To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance». Small, C., *Musicking :The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998, p. 9 del *Prelude*.

y a los que proporcionan a los músicos sus medios de vida, que nunca, ni siquiera en las sociedades liberales en que la música puede ser una mercancía, es exclusivamente el público o los consumidores.

«El modo en que los novelistas, los pintores o los músicos obtienen los medios para vivir en la organización social condiciona directamente su vida y su mundo interior y, por consiguiente, también las obras de arte que son expresión de ese mundo». Así de preciso es Javier Gomá en la introducción a una obra por él dirigida que lleva el expresivo título *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*[5]. Añado y concreto por mi parte que la forma en que los músicos obtienen los medios para vivir condiciona también su vida en sociedad, su mundo exterior, sus relaciones con otros actores del mundo musical y fuera de él, las normas que siguen en su trabajo profesional, en su vida privada y en sus relaciones con sus conciudadanos y con las autoridades de toda clase. Su forma de vestir en el escenario y fuera de él, el corte de pelo, sus tatuajes y dónde pueden permitírselos, por ejemplo.

2. El la 440 Hz fue ley nacional, recomendación y estándar internacional

Estamos en la sala de conciertos. Aún no se ha hecho el silencio cuando los miembros de la orquesta acaban de sentarse ante sus atriles en el escenario. Se apagan las luces de ambiente. Sale el primer violín. Que sea recibido con aplausos como representante de la orquesta responde a una convención no siempre seguida. Los instrumentos se afinarán ante el público (tampoco siempre ha sido así) y para ello el primer oboe hará sonar la nota La, que pasará de las cuerdas a las maderas y los metales. Un sonido que es de esperar tenga una frecuencia de 440 Hz. Que sea así corresponde también a una convención, pero está muy formalizada y dotada de especial autoridad.

Como en tantos otros casos, en la historia partimos de unos usos o prácticas extendidas en las orquestas, los conservatorios, la fabricación de instrumentos. Prácticas que derivan de razones técnicas y de criterios estéticos, de preferencias de los instrumentistas o de los directores de orquesta, de las características de los instrumentos de que se dispone, acaso de la acústica de los locales, o de la afinación del diapasón venturosamente inventado en 1711; pequeño artefacto que proporciona un sonido armónicamente puro que puede trasladarse a cualquier sitio en el bolsillo, aunque el valor de la frecuencia de los diapasones variaba bastante.

Según parece, a principios el siglo XX fabricantes de instrumentos y sociedades musicales en Estados Unidos comenzaron a adoptar el La 440 Hz. En 1925, la industria musical americana ya lo utilizaba. De América vendría el impulso (empresarial, industrial, podríamos decir) de estandarización que lleva al acuerdo internacional de la Conferencia Internacional de Londres (1939), organizada por la Federación Internacional de Asociaciones de Normalización (*International Federation of the National Standardizing Associations* - ISA).

5 Gomá, J., *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2012, que recoge un ciclo de conferencias en la Fundación March.

Tras la guerra, se crea la Organización Internacional de Normalización (ISO), que comienza sus actividades en 1947 en Ginebra. Es una organización no gubernamental formada hoy por 162 países y 3.368 organismos técnicos que velan por la creación de normas ISO. En 1955, la ISO adoptó el La 440 Hz como recomendación (R 16) y, posteriormente, lo formalizó como *estándar ISO 16* en 1975[6].

Estas normativas se presentan como estándares o criterios normalizados aprobados por un organismo internacional privado, no gubernamental (también se ha llamado «híbrido», lo cual tampoco aclara mucho). En lo que aquí más nos interesa y centrándonos en la fijación del estándar del La 440 Hz, su función resulta ser la de facilitar las interacciones entre todos los participantes en unas prácticas sociales musicales, de modo que el seguimiento del estándar las hace posibles o más eficientes entre personas de formaciones culturales muy diversas sin necesidad de negociar acuerdos explícitos caso a caso. Los participantes siguen estas pautas por su propio interés y dan por supuesto (tienen la expectativa de) que los demás también las seguirán, sin necesidad de referirse a ninguna autoridad.

La norma ISO sobre la frecuencia de la nota La es un ejemplo modesto del conjunto de estándares globales para la medición del tiempo (los calendarios), los pesos y medidas (el preponderante sistema métrico decimal), para la coordinación del correo, del transporte aéreo o de internet. Se han llamado «bienes comunes en red», que implican escasos conflictos de intereses, y que «pueden generar con relativa facilidad la coordinación entre socios potenciales que actúen en su propio interés»[7].

Que las normas ISO no son por sí normas jurídicas, supongo que es la opinión apenas contradicha entre juristas; aunque cualquier norma técnica puede con toda facilidad ser respaldada por normas de un ordenamiento estatal. De hecho, muchas actividades, especialmente aquellas con riesgo (construcción, industria, medicina, transporte, etc.), están reguladas por leyes, decretos o reglamentos que establecen o se remiten a estándares mínimos de seguridad y calidad: por ejemplo, normativas sobre seguridad laboral, códigos de edificación, regulaciones de tráfico, protocolos médicos, etc. En general, la infracción o no seguimiento

6 Esta es la información de su página web oficial: «ISO 16:1975 Acoustics — Standard tuning frequency (Standard musical pitch). No disponible en español. Publicado (Edición 1, 1975). Esta publicación se revisó y confirmó por última vez en 2022. Por lo tanto, esta versión es la actual». Se anuncia que puede adquirirse por 43 francos suizos (unos cincuenta euros); tiene una sola página. Otros estándares: ISO 15707:2022, *Information and documentation — International Standard Musical Work Code* (ISWC), puede adquirirse por 65 francos suizos. Tampoco está disponible en castellano.
ISO 3297:2022. *Information and documentation — International standard serial number* (ISSN). No disponible en español. Publicado (Edición 7, 2022). Contiene la siguiente precisión: *«Monographs, sound and video recordings, notated music publications, audiovisual works, textual works and musical works have their own standard identifiers and are not specifically mentioned in this document. Such items can carry an ISSN in addition to their appropriate identifiers when they are part of a continuing resource»*.
También en el portal ISO: «Normas Internacionales como ISO/IEC 27002 describen los pasos que deben seguir las organizaciones para garantizar el cumplimiento de las legislaciones y regulaciones en materia de propiedad intelectual. Incluye el uso de software propietario adquirido, suscrito o alquilado a un tercero. Esta norma aporta un proceso optimizado para gestionar y proteger los activos digitales, como la propiedad intelectual, los datos financieros y la información de los empleados». Puede bajarse la norma, en inglés o francés, por la cantidad de 221 francos suizos.

7 Colomer, J. M., *El gobierno mundial de los expertos*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 41.

de las normas técnicas en el ejercicio de cualquier actividad puede indicar negligencia en la causación del daño a terceros, con la consiguiente obligación de indemnizar. El seguimiento de las normas técnicas pueden ser el estándar de diligencia exigido para no incurrir en responsabilidad.

Es difícil que la infracción de la norma ISO 16:1975 *Acoustics* (es decir, la que fija el La sobre el Do central en la frecuencia de 440 Hz) puede dar lugar a responsabilidad por daños. Apelando a la imaginación que a veces tenemos los juristas (que no siempre encuentra luego apoyo en el mundo real), se me ocurre si una utilización por los instrumentos de un La de distinta frecuencia podría producir problemas en la grabación, producción o emisión de la música; quizás problemas de mezcla con otras pistas de audio o MIDI.

Por otra parte, las normas técnicas, de naturaleza no jurídica, pueden fácilmente pasar a integrar el contenido de obligaciones contractuales, aunque ninguno de los contratantes lo pensara.

He aquí un ejemplo reciente, por el que los privatistas españoles habrán de interesarse. El *Texto refundido de la Ley General para la Defensa de los Consumidores y Usuarios*, tras la reforma por el RD-Ley 7/2021, de 27 de abril, que incorpora al derecho español las Directivas 2019/770, de contratos de compraventa de bienes (DCCB), y 2019/771, de contratos de suministro de contenidos y servicios digitales (DCSD), contiene el siguiente artículo.

> «Artículo 115 ter. Requisitos objetivos para la conformidad.
>
> 1. Además de cumplir cualesquiera requisitos subjetivos para la conformidad, los bienes y los contenidos o servicios digitales deberán cumplir todos los siguientes requisitos:
>
> a) Ser aptos para los fines a los que normalmente se destinen bienes o contenidos o servicios digitales del mismo tipo, teniendo en cuenta, cuando sea de aplicación, toda norma vigente, toda norma técnica existente o, a falta de dicha norma técnica, todo código de conducta específico de la industria del sector».

Qué sean «normas técnicas», lo define el Reglamento UE, n.º 1025/2012, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre, sobre la normalización europea.

> «Artículo 2.- Definiciones.- A efectos del presente Reglamento, se aplicarán las definiciones siguientes
>
> "norma": especificación técnica adoptada por un organismo de normalización reconocido, de aplicación repetida o continua, cuya observancia no es obligatoria, y que reviste una de las formas siguientes: a) "norma internacional": norma adoptada por un organismo internacional de normalización; b) "norma europea": norma adoptada por una organización europea de normalización; c) "norma armonizada": norma europea adoptada a raíz de una petición de la Comisión para la aplicación de la legislación de armonización de la Unión; d) "norma nacional": norma adoptada por un organismo nacional de normalización».

Manuel Jesús Marín López[8], al comentar el nuevo artículo del TRLGDCU sobre «conformidad», menciona como ejemplo de estos organismos internacionales a la Organización Inter-

8 Marín López, M. J., «Falta de conformidad en el bien vendido por infracción de normas, normas técnicas y códigos de conducta: el artículo 115 ter.1.a) del TRLGDCU», publicaciones jurídicas del *Centro de Estudios de Consumo*, 8 de febrero de 2025.

nacional de Normalización (ISO), a la Comisión Electrotécnica Internacional (IEC) y a la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT); la Asociación Española de Normalización (UNE) es un organismo nacional español[9] (como DIN sería un organismo nacional alemán).

De acuerdo con el artículo 115 ter citado, en principio, si en la venta a un consumidor el empresario le entrega un instrumento musical que (sin que se haya pactado nada al respecto) no está afinado de acuerdo con la norma ISO, no se cumplen los requisitos objetivos de conformidad. Habría incumplimiento contractual. Es un ejemplo de cómo cualquier norma técnica puede convertirse en norma jurídica si un legislador la establece como tal.

Hasta aquí «normas técnicas» y leyes. Pero el caso es que, si el La sobre el Do central ha de tener la frecuencia de 440 Hz, u otra inferior o superior, es cuestión que sigue siendo discutida en muchos sentidos por los participantes en las prácticas musicales. Es un tópico que los cantantes de ópera, especialmente las sopranos, se quejaban ya en el siglo XIX de que las orquestas subían el diapasón y les obligaban a esforzar la voz más allá de lo previsto por los compositores que escribieron sus papeles.

Es posible que dar satisfacción a estas quejas fuera el motivo por el que en Francia se dictara una ley el 16 de febrero de 1859 que establecía el La sobre el Do central a 435 Hz. La ley acordó la adopción de un patrón de diapasón de uso obligatorio en los establecimientos musicales autorizados por el Estado. El diapasón patrón emitía un La que vibraba a 870 Hz (o sea que el «la central» quedaba a 435 Hz). Este fue el primer intento de estandarizar la afinación a tal escala, y fue conocido como el «diapasón normal» o «tono francés». Se volvió un estándar de afinación bastante popular incluso fuera de Francia. Posteriormente, en 1887, esta afinación de 435 Hz fue adoptada como el «tono internacional» o «diapasón normal» en el Congreso de Viena (Conferencia Internacional sobre el Tono). Como sabemos, en 1939 triunfó el criterio de la ISA americana[10].

Sobre el citado artículo y el alcance de las modificaciones introducidas, Castilla Barea, M., «¿Estamos ante un nuevo paradigma de la conformidad de bienes muebles, contenidos y servicios digitales?: reflexiones sobre el rol asignado a los requisitos objetivos tras la adaptación del TR-LGDCU a las directivas (UE) 2019/770 y 2019/771», en Lídia Arnau Raventós (Dir.), *La digitalización del derecho de contratos en Europa*, Atelier, Barcelona, 2022, págs. 97-130.

9 Añado aquí la descripción que del ICANN hace Red.es, desde la página web del Ministerio de transformación tecnológica, como ejemplo de entidad privada no española cuyas normas (que incluyen fijación de estándares, pero también sistemas de resolución de conflictos) resultan de la mayor importancia para nuestra economía y nuestra sociedad. «ICANN: La Corporación de Internet para la Asignación de Nombres y Números es el principal organismo internacional. Se trata de una organización sin ánimo de lucro, que fue creada en Estados Unidos en 1998. Es responsable de asignar las direcciones de protocolo IP, coordinar los nombres de dominios y desarrollar otros protocolos usados en Internet. En relación con los dominios genéricos de primer nivel (gTLD), decide quien gestiona su registro, acredita a agentes registradores, establece un sistema de resolución extrajudicial de conflictos y establece la política de introducción de nuevos dominios de primer nivel, entre otras competencias. Sus decisiones, aunque no son vinculantes para los Registros de dominios territoriales, como el del «es», son tenidas en cuenta por los organismos del sector».

10 La ley fue el resultado de las recomendaciones de una comisión de músicos y científicos, nombrada por el Secretario de Fomento francés. Entre los miembros de esta comisión se encontraban compositores destacados como Auber, Berlioz, Halévy, Meyerbeer, Rossini y Ambroise Thomas, junto con representantes del gobierno y físicos. El informe de la comisión, que recomendaba la

Cuál es la mejor frecuencia para el La sigue siendo objeto de apasionadas controversias. Las orquestas sinfónicas tienden a la «afinación brillante», entre 442 y 445 Hz. Una teórica «afinación científica» fijaría el Do 256, es decir, 2 elevado a la octava potencia. Instrumentos de lengüeta (no afinables por el intérprete, como acordeones y armónicas) pueden fabricarse con otras afinaciones. Y una corriente de motivaciones variadas defiende una «afinación natural», acorde con las vibraciones de la naturaleza, en 432 Hz., que podría corresponder tanto a los primitivos cuencos tibetanos como a investigaciones de neurofisiología.

3. De los muchos interrogantes del la 440 Hz al *dress code* y la complejidad y exigencias de las normas sociales, de etiqueta y de decencia

Leo en *El País* del martes 17 de junio del año 2025 un titular que me llama la atención: «Kent Nagano revela el sonido del antisemitismo en Wagner». Es un reportaje que firma Pablo L. Rodríguez desde Dresde. Este es el primer párrafo: «Richard Wagner fue un recalcitrante antisemita». Tras el recuerdo del panfleto de Wagner «El judaísmo en la música», la opinión de Kai Hinrich Müller «en calidad de responsable científico del proyecto *The Wagner Cycles*»: «pero Wagner no solo fue antisemita en sus escritos, también en su música». Se refiere luego a la que dice ser la primera interpretación históricamente informada de la tetralogía *El anillo del nibelungo*, que arrancó en 2023, y que tiene muy en cuenta el «posicionamiento ideológico» de Wagner. El periodista nos comenta la representación de Sigfrido, el pasado sábado (14 de junio de 2025). De su descripción, destaco: «con la opacidad de una afinación a 435 hercios, cuerdas de tripa, un generoso uso del portamento y la casi total ausencia del vibrato». Estas cuatro características (afinación, cuerdas, portamento y vibrato) alguna relación mantiene entre sí, señaladamente las cuerdas de tripa con una afinación grave (solo el invento de las cuerdas de acero permitió una afinación brillante sin riesgo de ruptura) y la limitación del vibrato. Pero no resulta tan clara la sugerida relación de la «opacidad de una afinación a 435 hercios» con el antisemitismo.

Por internet, donde lo mismo habitan fantasmas y monstruos que manuales de uso de pelapatatas eléctricos, corren discursos desatados sobre cómo Goebels impuso la afinación del La a 440 Hz en la conferencia de 1939, en una manifestación de poder nazi. Pero aún, con esa frecuencia se horada el cerebro de los súbditos y se someten sus pensamientos a las órdenes del amo.

No hay regla técnica (ni de cualquier otro tipo, por supuesto) que no sea susceptible de interpretaciones ideológicas, conspiranoicas o para dummies.

adopción del La a 435 Hz, se presentó el 1 de febrero de 1859. El decreto se publicó en el Diario Oficial el 25 de febrero de 1859 y su uso se hizo obligatorio en todos los establecimientos musicales subvencionados por el estado francés a partir del 1 de julio en París y del 1 de diciembre en el resto de las provincias.

Otro periódico, *La Vanguardia* del 16 de junio, publica una entrevista que Maricel Chavarría hace en Barcelona a Josep Pons, director musical del Liceu y de la *Deutsche Radio Philharmonie*, en la que no se menciona directamente la afinación del La, pero sí a Wagner y un buen número de normas tradicionales, sociales, de cortesía, en la práctica de la música culta. Josep Pons quiere renovarlo todo: «Hacemos conciertos como los del siglo XIX, hay que evolucionar»; «quiero que por primera vez la música sea un motor de otras reflexiones, que tire de otras disciplinas y conocimientos»; para esas reflexiones y renovaciones plantea «una gran cápsula titulada *Visions of Europe* (Visiones de Europa), pues, a pesar de la actual debacle en el mundo, creo –dice- que Europa es la respuesta». La música, una de las siete artes liberales que formaba quadrivium con la aritmética, la geometría y la astronomía, ha de unirse a la metafísica, la física cuántica, la filosofía (esta enumeración es de Pons) e incluso tirar de ellas.

No seguiré aquí estas sugerencias de vinculación o relación de la música y su evolución con la ciencia, la filosofía, con otras teorías o prácticas artísticas. Me he propuesto hablar sobre normas no jurídicas, cuyo seguimiento en principio espontáneo resulta ser tan importante en cualquier ámbito de la vida social, desde el punto de vista de los participantes, como el de las normas jurídicas oficiales, y sin las cuales o contra ellas las jurídicas difícilmente serían eficaces.

Para Josep Pons, en el mundo del concierto hubo una evolución muy visible desde el Renacimiento a Mozart y Haydn, «hasta llegar a la orquesta que conocemos hoy: número de músicos, estilo, densidad de sonido, dimensiones de las salas, capacidad, vestimenta…»; «hasta que en la época industrial esa evolución se petrifica. Las salas que conocemos, léase Concertgebouw, son de esa época; la orquesta es la de Wagner, para entendernos, y el número de instrumentos ya no evoluciona». Lo que sigue en la entrevista es lo que mayormente me interesa: «Ni la indumentaria (el frac es el traje de gala de esa época) ni el protocolo: cuando entro a dirigir, saludo al capataz y, al acabar, premio a los mejores. Y ciclos de abonados a conciertos sinfónicos son parecidos a los de entonces, la gente acude a socializar y se encuentra con un programa ideal: obertura, concierto y sinfonía».

El frac, una vez que los músicos laicos (los de iglesia son otra cosa) pudieron desprenderse de la casaca o la librea de sus señores. Como de la peluca, porque ahora quienes los contratan y pagan no la llevan. En la actualidad, si no ya frac, todos vestidos de negro y camisa blanca. La misma Maricel Chavarría titula un anterior artículo en la Vanguardia (28/07/2022) «Protocolo y uniformidad: así funciona la clásica», en que expone también la función coreográfica del movimiento regulado de los arcos arriba y abajo. De nuevo la voz de Josep Pons: «Karajan, que también fue el primero en hacer un traje distinto para la orquesta, con otro cuello, especuló respecto a las luces, pero el hecho es que pasamos por todo el siglo XX, que es el de la electricidad, sin evolucionar». ¿Tanto mandan los directores de orquesta, que determinan hasta el *dress code* en el escenario? ¿Y fuera del escenario? ¿La empresa proporciona el traje al músico? ¿Le paga un complemento para vestuario? ¿Ha de adquirirlo en determinado establecimiento, como los uniformes de los colegios? La incorporación de las mujeres a las orquestas supuso también cambios en la uniformidad de la vestimenta. Como espectador, normalmente los hombres me parecen vestidos prácticamente iguales en el escenario, mientras que entre las mujeres se aprecia más variedad y llego a sospechar que con los primeros atriles hay más tolerancia en hechuras, colores y complementos.

Es muy fácil imaginar consecuencias jurídicas, demandas y pleitos relacionados con la uniformidad exigida. Convenios colectivos, sindicatos, cláusulas contractuales, derecho a la

propia imagen… Pero no es ese el tema que quiero introducir, sino más bien todo lo contrario. Las reglas de la moda y en particular las del *dress code* profesional se crean, se siguen y se modifican mediante acciones voluntarias de los participantes en esas prácticas, que encuentran motivos para ellas sin referencia a los mandatos del legislador estatal.

Podríamos decir, siguiendo un tópico, que las reglas de la moda (no solo en el vestuario) vienen determinadas o condicionadas por los «árbitros de la moda» que la sociedad (clases o sectores de la sociedad) reconoce como tales. Tienen sin duda una importante función en ese sistema normativo, pero sus mandatos no pasan de ser propuestas que solo prosperarán si reciben la aprobación de los participantes en el juego. Las normas de la moda se imponen también a sus árbitros; excepcionalmente, a través de tribunales estatales.

El caso es sin duda muy particular y, desdichadamente, lo recuerdo mal, como un flash de mis lecturas de L*e Monde* en los años setenta del pasado siglo. Un árbitro de la moda con pujos innovadores (pudo ser Ives Saint Laurent) tenía entrada o abono para un espectáculo parisino (pudo ser una representación de ópera) para el que los papeles fijaban «étiquette supliée». El conocido modisto rompedor no se presentó con el esperado esmoquin *(black tie)* sino con algo así como una americana color azul celeste sobre jersey de cuello alto que podía ser de cachemira o de terciopelo. O de terciopelo era la chaqueta, ya digo que solo tengo mis recuerdos, sobre los que desde entonces he reflexionado muchas veces[11]. Los acomodadores le impidieron la entrada por faltar a la etiqueta exigida, por más que porfió sobre la elegancia exquisita de su indumentaria.

El buen nombre era y es un bien muy cotizado en los ambientes parisinos del lujo y de la moda. Nuestro modisto tomó como una afrenta el rechazo en la puerta del teatro y –pasado ya el tiempo en que esto se dilucidaba en un lance de honor, aunque en el caso tampoco estaba claro quién habría de ser el contendiente en el duelo- demandó a los organizadores del evento por lesión de su honor, a los que exigió en el juicio indemnización que, en aquella época, por daños morales, a nadie se le ocurría que pudiera concretarse en otra cosa que en el pago de un «franco simbólico». Todavía las leyes no habían creado el mercado del derecho al honor y a la propia imagen que hizo subir sustancialmente el cachet de famosos y socialités. Los tribunales entraron en el fondo del asunto y no le dieron la razón: las normas sociales, en este caso las de etiqueta, son las que son con independencia de los gustos y preferencias de los que pueden considerarse árbitros de la moda, que están sujetos a estas reglas sociales como los demás ciudadanos.

4. Las reglas cambian en la Semana Santa

Recuerdo que uno de mis primeros contactos con la música clásica fue a través de las emisiones de Radio Nacional de España en las Semanas Santas de los años cincuenta. En esos días Radio Nacional cancelaba todos sus programas (menos «el parte») y hacía sonar

11 He pedido ayuda a la IA para identificar estos acontecimientos. No le ha sido posible confirmar mis recuerdos, aunque me explica que cosas así han podido ocurrir muchas veces: «el espíritu de esa situación (un choque entre la innovación en la moda y las normas de etiqueta establecidas, llevando a un conflicto público) es un tema recurrente en la historia social y de la moda».

música clásica, preferentemente religiosa. Todo lo demás estaba prohibido. Eran los únicos días del año en que yo escuchaba la radio.

Durante siglos, el año litúrgico y las horas canónicas han marcado la función, el contenido y las manifestaciones de la música en todas las sociedades europeas. Algo queda todavía: las representaciones de la Pasión según San Mateo se acumulan en Cuaresma y Semana Santa, aunque ahora en teatros y muy raramente en iglesias. Queda, sobre todo, la música compuesta cuando estas pautas religiosas eran decisivas.

En la Roma de Inocencio XI, posiblemente en 1684, se estrenó el oratorio «Il martirio di Santa Teodosia», compuesto por Alessandro Scarlatti. Dado que este Scarlatti (padre de Domenicho) falleció en 1725, podemos aprovechar la ocasión de su tercer centenario para recordar su obra, como ha hecho, por ejemplo, Eduardo López Banzo con su formación *Al Ayre español*, que presentó este oratorio en el Auditorio de Zaragoza el pasado 24 de marzo de 2025. Sus notas al programa me han orientado en lo que sigue.

El género oratorio nace en relación con los oratorios creados en la contrarreforma, como lugares de reunión para el rezo, la lectura piadosa y la escucha del sermón[12]. Fue decisivo el Oratorio de los Filipinos (creado por san Felipe Neri), edificio de arquitectura borrominiana, espacio físico de oratorio en su interior, y prácticas devotas en el mismo que incluían músicas no litúrgicas, composiciones instrumentales que se ejecutaban en los momentos de meditación y recitativos y arias y otras músicas vocales con acompañamiento. El oratorio como género musical dramático es hijo de las prácticas piadosas de los oratorios. Se interpreta sin puesta en escena, ni vestuario, ni decorados.

En Adviento y, especialmente, en Cuaresma, las óperas estaban prohibidas en Roma y en otras muchas ciudades de Europa. Cantatas y oratorios venían a sustituirlas para seguir proporcionando esparcimiento musical y espacios de sociabilidad a las élites eclesiásticas o principescas. Para cuando Inocencio XI fue elevado al solio pontificio (1676) su antecesor Inocencio VII había publicado la constitución apostólica *Piae sollicitudinis* (1657) y el *Editto sopra le musiche* (1665), que fue seguido de otros muchos, todos ellos dirigidos a purificar la música religiosa y a prohibir prácticas consideradas contrarias al decoro.

En estos ambientes exquisitos, de poder, riqueza y ostentación, pero también de búsquedas espirituales y de renovación artística e intelectual, el napolitano Alessandro Scarlatti encontró la protección de Cristina de Suecia, la reina virgen que abjuró de su fe luterana, abdicó del trono en 1654 y se trasladó a la Roma pontificia. Gran triunfo del catolicismo, pero no sin problemas en la densa vida social y religiosa de la ciudad papal. La reina, que rehusó siempre contraer matrimonio, mantenía en su propia corte usos y costumbres que, sin ser vituperables (o acaso sí, según ciertos cotilleos), no siempre eran vistos con buenos ojos por los cardenales y dignatarios vaticanos.

En el Palazzo Riario alla Lungara, residencia de Cristina, extremadamente aficionada a la música y muy entendida, se interpretaron con alguna frecuencia óperas y oratorios. López Banzo supone que allí se estrenó éste, «posiblemente el 2 de abril de 1684, festividad de la santa (Teodosia) que aquel año coincidió con el domingo de resurrección».

12 Garbini, L., *Breve historia de la música sacra*, Alianza editorial, Barcelona, 2009, págs. 235-240 (y otros muchos lugares indicados en el índice analítico).

«Ciertas características de la exigente parte de soprano me hacen sospechar –escribe López Banzo- que el papel de Teodosia pudo haber sido encomendado a una mujer. En la Roma del papa Inocencio XI, que reinó entre 1676 y 1689, la presencia de mujeres en los escenarios estaba estrictamente prohibida, ocupándose los castrati de los papeles de soprano y contralto. Sin embargo, la censura era frecuentemente transgredida y no fueron raras las veladas clandestinas celebradas en palacios aristocráticos, incluso en aquellos en que vivían conspicuos cardenales, en las que alguna famosa diva intervino sin que la autoridad papal tuviera noticia».

O sea, que el papel de Teodosia, que muere aceptando terribles tormentos por defender su virtud frente al retorcido acoso de Arsenio (que, al menos al principio, parece sincera y apasionadamente enamorado de la joven virgen), debía ser representado, según las puritanas normas papales, por un castrado. Porque el peligro, la tentación, es la mujer, que no debe exhibirse en un escenario. Mucho menos cantar en la iglesia en los servicios litúrgicos. Por ello en las capillas catedralicias se fabricaban capones (este es el nombre con que se les designa en la copiosísima documentación española, junto a los de castrados, capados, capadicos, caponcillos, caponazos, espadones y eunucos). Con la ablación de sus testículos las capillas se proveen de voces altas más potentes, versátiles y educadas que las de los niños y más ricas que las de los falsetistas, a la vez que se proporciona a los agraciados unos medios de vida, en las propias capillas o, con mayores ingresos, en los teatros, que no hubieran estado a su alcance si, conservando su integridad sexual, hubieran perdido la voz infantil para pasar a las «voces gruesas» sin oficio ni beneficio[13].

¡Maravillosa sutiliza estética y espiritual que la «reina de Roma», como se llegó a llamar a Cristina, hiciera cantar a una mujer el papel de una joven virgen, que había sido escrito

13 Ciclo de miércoles: «Castrati», mayo 2013 [introducción de Ángel Medina y notas a los conciertos de Giulia Anna Romana Veneziano]. - Madrid: Fundación Juan March, 2013. «...la figura del castrato, estrella indiscutible en las capillas eclesiásticas primero, y en los escenarios de ópera después. Desde principios del siglo XVI hasta finales del siglo XIX, la castración con fines artísticos fue habitual en la vida musical europea, por brutal que hoy día nos resulte esta praxis. Conocida por todos pero pudorosamente silenciada en el debate público, la castración aplicada en la infancia perpetuaba la voz en el registro agudo, al tiempo que la edad adulta añadía potencia canora y madurez musical. En definitiva, el castrado acababa dotado de un timbre vocal excepcional que podía garantizar una exitosa carrera artística llena de prebendas: reputación social, admiración de mecenas y riqueza de por vida».
Antonio Gallego nos proporciona una condensada descripción de la organización de la música en el culto cristiano. La música en el templo, de la que están excluidas las mujeres, depende del cabildo catedralicio, o del prior del monasterio. Una distinción fundamental divide a los cantores eclesiásticos en dos sectores muy diferentes: a) los cantores de voz «gruesa», «es decir los de voces de tesitura grave y no muy cuidada formación como cantantes, constituyen el cuerpo de sochantres y capellanes salmistas...Se les llama también los "cantores del breviario"»; b) «Los cantores de voz "fina" (tiple, contralto o tenor) solían ser fijos (es decir, ocupaban plazas con presupuesto independiente), tenían sueldos altos...». «Tanto la voz de tiple, como las de algunos contraltos profesionales fueron a veces servidos por capones (por hombres castrados en su niñez) hasta el siglo XVIII, aunque la técnica de los falsetistas fue haciendo innecesaria la cruel mutilación». Presenta en las páginas siguientes a los maestros de capilla, los organistas, los niños de coro y los ministriles. Gallego, A., «Vivir de la música», Javier Gomá Lanzón (Dir.), *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, págs. 178-184.

aparentemente para un castrado! Una mujer vestida de mujer, supongo. Porque, aunque el oratorio se interpreta sin puesta en escena ni vestuario, los cantantes sin duda irían vestidos. Los castrati, sigo suponiendo, de manera distinta a las mujeres, es decir, a la moda masculina. ¿Cómo se hubiera vestido un castrado para interpretar a Santa Teodosia?

En la ópera, escribir música para la voz de los castrati y que estos ocuparan los primeros papeles en el reparto, me parece que debió apoyarse también en consideraciones estéticas y simbólicas que van más allá de eludir la prohibición de que las mujeres suban a los escenarios para cantar. Algo más tiene que haber en el hecho de que tantos compositores escribieran en sus óperas profanas la parte de sus personajes protagonistas masculinos para ser cantada por castrati.

Por ejemplo, el *Giulio Cesare* de Haendel, escrito para el gigante castrado Senesino; o su *Serses*, que puede embelesarnos cantando «ombra mai fù» en la tesitura más alta. ¿Por qué personajes tan recios no los cantan tenores o barítonos? ¿O no son tan recios? Quizás porque la voz alta es la voz cantante y, por tanto, la que conviene al protagonista; que, cuando es hombre, ha de cantar en la tesitura de las mujeres. O de los castrati.

En los años cincuenta del pasado siglo aparecen los contratenores. Un contratenor, Xavier Sabata, hizo en 2025 el *Giulio Cesare* en el Liceu al final de la temporada. Pero el papel, desaparecidos los castrati, lo han cantado barítonos, bajos, mezzosopranos y contraltos. Todos, también estas últimas, vestidos de hombre. Ellas, travestidas, en «papel de calzones».

Supongo también que el La de las orquestas es, en estos casos, más o menos alto según la voz del protagonista. Las normas técnicas funcionan frecuentemente ligadas a normas sociales, morales o religiosas.

5. Coda u outro (pronúnciese / ˈaʊ.trəʊ/ o /ˈaʊ.troʊ/)

Jaron Rowan (con referencia a la idea del *thing-power* de Jane Bennett, así como a la de «agencias distribuidas» de Bruno Latour) nos propone entender «las formas de poder que van más allá de la agencia de los humanos». Más allá del derecho, por tanto. «Los pesos, las densidades, los estándares, los protocolos, el software, los modelos de contrato, los tipos de acceso, la altura de los techos o la distribución de las oficinas, tiene efectos claros en nuestro comportamiento. Este poder de las cosas, su capacidad afectiva, opera en las estéticas y prácticas culturales, igual que en sus instituciones»[14].

La enumeración de formas de poder o control social más allá del sistema de dominación social por la fuerza humana que nos ofrece Rowan es asistemática y algo caprichosa, pero, como él mismo sugiere, representa bien elementos fundamentales de la «hegemonía cultural» en el sentido acuñado por Gramsci: los «mecanismos mediante los cuales las élites normalizan y regulan la vida social, validan determinadas tradiciones y censuran otras, nor-

14 Rowan, J., *Cultura libre de Estado*, Traficante de sueños, Madrid, 2016, pág 77.

malizan ciertas formas de relación; esto es, las formas en que se regula lo social a través de lo simbólico»[15].

A continuación del párrafo antes citado el autor propone, simbólicamente, quemar el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, por las razones que explicita y se resumen en que «el problema del Liceo es que estructuralmente es un aparato diseñado para producir un acceso desigual a la cultura»[16]. Ello explica que su obra más reciente lleve por título *Manual para quemar el Liceo*. *Manifiesto por una cultura ecológica*. Título muy poco afortunado que cubre unas páginas muy dignas sobre la cultura, las políticas culturales y el derecho de acceso a la cultura.

El capítulo en que hace su propuesta incendiaria («Hay que demoler el Liceo») se abre con un exergo que reproduce una parte de la letra del grupo Def Con Dos en su obra *Quemé el Liceo*. Lo notable es que la canción de este grupo originario de Vigo comienza así:

> De siete a diez, clase de solfeo,
> de diez a doce, armonía,
> de doce a dos, técnica vocal
> y por la tarde en casita a practicar.
> Desde niño me vengo preparando
> para ser una figura del bel canto,
> dejando a un lado los placeres de la vida,
> llenándome de moho entre partituras
> en la escolanía de la iglesia de mi barrio
> logré cosechar los primeros aplausos.
> El público flipaba con mi voz blanca
> casi tanto como el cura con mis nalgas.
> Pero al cumplir los catorce, ¡¡horror!!,
> empezó a cambiarme la voz.
> Mi futuro artístico se ensombrecía
> mientras se poblaban de vello mis axilas.
> Si quiero llegar a ser buen tenor
> sólo hay un remedio: la castración.
> ¿Castrado? Sí, pero contento,
> cantando entre las sábanas de mis maestros:
> do, re, mi, doremifasol
> sol, fa, mi, solfamiredo.

La iglesia, la escolanía, el solfeo, el cambio de voz y la castración parecen todavía fantasmas activos en el imaginario de los músicos. Porque los de Def Con Dos son músicos, aunque a mí no me guste su música ni participe en el tipo de prácticas musicales en que ellos intervienen.

15 Rowan, J., *Cultura libre de Estado*, pág. 67.
16 Rowan, J., *Cultura libre de Estado*, pág. 78.

6. Bibliografía

Castilla Barea, M., «¿Estamos ante un nuevo paradigma de la conformidad de bienes muebles, contenidos y servicios digitales? Reflexiones sobre el rol asignado a los requisitos objetivos tras la adaptación del TR-LGDCU a las directivas (UE) 2019/770 y 2019/771», en Lídia Arnau Raventós (Dir.), *La digitalización del derecho de contratos en Europa*, Atelier, Barcelona, 2022.

Colomer, J. M., *El gobierno mundial de los expertos*, Barcelona, Anagrama, 2015.

Gallego, A., «Vivir de la música», Javier Gomá Lanzón (Dir.*), Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.

Garbini, L., *Breve historia de la música sacra*, Alianza editorial, Barcelona, 2009.

Gomá, J., *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2012.

Maccormick, N., *Instituciones del derecho*, Marcial Pons, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, 2011.

Marín López, M. J., «Falta de conformidad en el bien vendido por infracción de normas, normas técnicas y códigos de conducta: el artículo 115 ter.1.a) del TRLGDCU», publicaciones jurídicas del *Centro de Estudios de Consumo*, 8 de febrero de 2025.

Moreso, J. J. y Navarro, P. E., «Applicability and Effectiveness of Legal Norms», *Law and Philosophy*, 16, 1997.

Rowan, J., *Cultura libre de Estado*, Traficante de sueños, Madrid, 2016.

Small, C., *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998.