



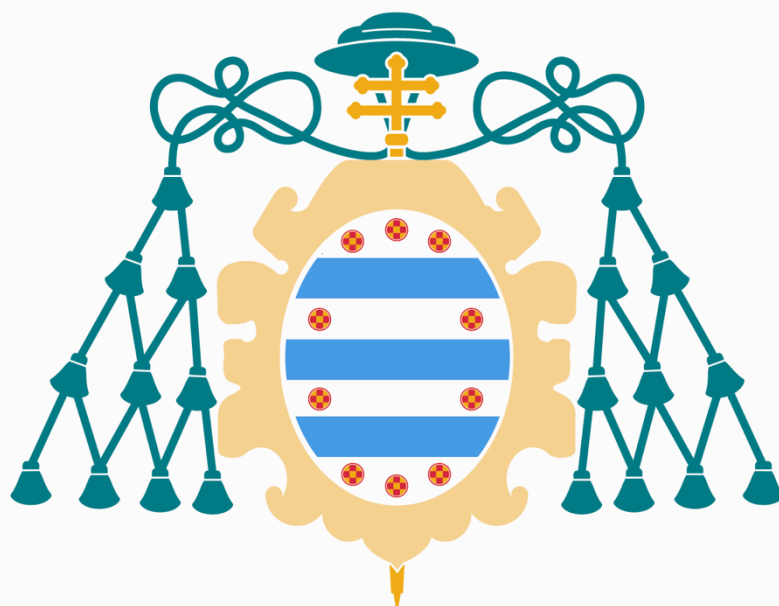
Universidad de Oviedo

**PROGRAMA DE DOCTORADO:  
HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**

**Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy,  
el Conde de Morphy (1836-1899): su  
contribución a la música española en el siglo XIX**

Beatriz García Álvarez de la Villa





Universidad de Oviedo

**PROGRAMA DE DOCTORADO:  
HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**

**Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy,  
el Conde de Morphy (1836-1899): su  
contribución a la música española en el siglo XIX**

**Autora:** Beatriz García Álvarez de la Villa  
**Director:** Ramón Sobrino Sánchez

Oviedo, 2019



Fdo. Beatriz García Álvarez de la Villa

Fdo. Tutor: Dr. Ramón Sobrino Sánchez



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero mostrar mi agradecimiento a mi maestro, Ramón Sobrino, quien me alentó y convenció para emprender este trabajo. Por su confianza hacia mi investigación, sus valiosos consejos y su inestimable ayuda para dar por culminado este proceso. A Purificación de la Riva por transmitirme el amor a la música y al piano.

También a mi madre, por sus historias familiares sobre el Conde de Morphy cuando yo era pequeña y difícilmente podría imaginarme que más tarde se convertiría en compañero diario, ejemplo de honestidad, fuente de enriquecimiento personal y estético. A mi padre por enseñarme el valor del esfuerzo.

A Laura Cuervo por su ánimo y consejos, a mi cuñada Conchita Aerden por su apoyo en las labores de archivo en Madrid, a Bas den Brok por asistirme en la búsqueda de documentos en Baden (Suiza).

Mi reconocimiento de gratitud a todos los encargados de bibliotecas y archivos, sin cuya labor y ayuda, difícilmente se hubiera realizado este trabajo. Especialmente a Elena Magallanes por facilitarme todo lo posible la búsqueda de documentos en los archivos del Conservatorio de Madrid.

Mi agradecimiento también a descendientes del Conde de Morphy, por un lado, a Jaime Caruana, quien me ha enviado documentación del Conde de Morphy, también a Alfonso Galbis, por otro, a Marcos Camacho, por facilitarme la consulta de su legajo familiar en Cádiz. También quiero agradecer a Javier Miranda Valdés, por atenderme en su domicilio en Madrid y transcribirme las cartas de Aureliano Fernández Guerra, enviadas por Morphy y su madre, Rosa Ferriz.

Finalmente, a mi familia, especialmente a quienes de cerca han compartido con paciencia sus vidas con mi trabajo de investigación. Un profundo agradecimiento a mis hijos, Luisa, Eloy y Joseph y, especialmente, a mi marido Domingo, sin cuyo apoyo, consejo y comprensión no hubiera sido posible este trabajo, gracias por sus pacientes escuchas y por su interés. Su trabajo como investigador entusiasta ha sido siempre para mí una valiosa lección.





INTRODUCCIÓN .....	17
1. Presentación y justificación del tema .....	17
2. Estado de la cuestión.....	18
3. Objetivos científicos .....	21
4. Plan de trabajo. Metodología y fuentes .....	22

## PARTE PRIMERA: BIOGRAFÍA

Capítulo I. Genealogía y años de formación .....	31
I-1. Genealogía .....	31
I-2. Granada, años de infancia .....	34
I-3. Almería, primeros estudios.....	38
I-4. Madrid (1847-1863) .....	40
I-5. Colegio de Escuelas Pías de San Antonio Abad. Antonio Marcé .....	42
I-6. El Colegio de don Vicente Santiago Masarnau y su Escuela especial de Música .....	43
I-7. Universidad Central de Madrid, 1851. Estudios musicales con Asís Gil.....	48
I-8. Las veladas de música de cámara de Juan Gualberto, 1850 a 1855 .....	51
I-9. El Balneario de Alzola (Guipúzcoa) .....	52
I-10. Tras la Revolución de 1854. Sevilla .....	54
I-11. Amistades con escritores. Las veladas de Manuel Cañete en la calle Atocha .....	55
I-12. Morphy, abogado .....	58
I-13. Inicio de su actividad en la prensa. Su colaboración con el diario político <i>El Parlamento</i> , dirigido por Manuel Cañete. Otras colaboraciones.....	59
Capítulo II. La estancia en Bruselas y la vuelta a Madrid (1863-1868) .....	63
II-1. Ambiente musical en Bruselas .....	63
II-2. El Conservatorio de Bruselas y su director François-Joseph Fétis.....	65
II-3. Primeros estrenos de música, <i>Cántico de Moisés y Serenata española</i> , 1864.....	68
II-4. Otras obras y la promesa de una ópera en el Teatro de La Monnaie .....	73
II-5. El retorno a Madrid: Gentilhombre del príncipe Alfonso XII.....	75
II-6. Las veladas organizadas por Pepe Fajardo y las sesiones de la Sociedad de Cuartetos .....	76
II-7. Las melodías de Morphy para canto y piano: la creación del Lied o de la canción culta española.....	78
Capítulo III. Exilio a París y estancia en Viena (1868-1875) .....	83
III-1. Camino del exilio .....	83
III-2. Las cenas en el Restaurant Brébant. Amistad con Anton Rubinstein .....	84
III-3. Morphy musicólogo. La relación con F. A. Gevaert.....	86
III-4. Otras amistades en París. Guelbenzu y Adalid.....	89
III-5. Concierto histórico de música española en la Sala Herz, 1869 .....	92
III-6. Un baile en dos actos titulado <i>Un mariage a Sevilla</i> .....	100
III-7. Jefe de estudios del príncipe Alfonso, 1870.....	106
III-8. El inicio de la Guerra franco-prusiana y su huida al Chateau de Gaussan.....	108
III-9. La Asamblea Nacional de Burdeos, enero de 1871.....	110
III-10. La Comuna de París. Un viaje a Madrid, abril de 1871. "De la ópera española" en <i>La Ilustración Española y Americana</i> .....	112

III-11. Su estancia en Viena. 1872 a 1874. La educación del príncipe Alfonso.....	114
III-12. Más música. Una ópera en tres actos titulada <i>Lizzie</i> .....	120
III-13. Hacia la Restauración borbónica. Encuentro con el general Cabrera y Julio Nombela	121
Capítulo IV. La Restauración alfonsina (1875-1885) .....	123
IV-1. Proyectos regeneracionistas. Correspondencia con Wilhelm Lauser .....	123
IV-2. Artes suntuarias: la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa .....	126
IV-3. La Fábrica de la Moncloa. Correspondencia con Cánovas del Castillo .....	127
IV-4. La Sociedad Geográfica, 1876.....	131
IV-5. Las comisiones en favor de la ópera nacional, 1877 .....	131
IV-6. Viajes con Alfonso XII. Concierto en el Instituto musical de Santa Cecilia. Fallecimiento de la madre de Morphy .....	133
IV-7. Estreno de <i>Esquisses simphoniques. Nuit d'hiver, Nuit d'été y Pavana</i> por la Unión Artístico-Musical.....	135
IV-8. La <i>Zambra Morisca</i> de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i> . Recepción en Alemania y en España, 1883-1884.....	138
IV-9. Actividad musical. Conciertos en Palacio. Las veladas de la Condesa de Velle.....	141
IV-10. Su matrimonio con Cristina Hagyi Seyringer en 1882. La Condesa de Morphy, protectora de las artes .....	143
IV-11. Presidente del Instituto Filarmónico y de la Sociedad de Conciertos.....	147
Capítulo V. La regencia de Maria Cristina (1885-1900).....	151
V-1. El final de un corto reinado: la muerte de Alfonso XII .....	151
V-2. Un tema de preocupación: la conspiración zorrillista y las logias masónicas .....	153
V-3. Otro proyecto regeneracionista: la Escuela de reforma Santa Rita.....	156
V-4. Colaboración en El Libro de retratos de Francisco Pacheco .....	158
V-5. Hacia el establecimiento de la ópera española.....	160
V-6. Presidente de la sección de Bellas Artes en el Ateneo y miembro de la Academia de Bellas Artes, 1886. ....	164
V-7. La Exposición general de productos de las Islas Filipinas y el Museo-Biblioteca de Ultramar, 1887 .....	167
V-8. Otros proyectos y actividades culturales.....	168
V-9. El salón privado de los Condes de Morphy .....	170
V-10. Morphy, maestro y “padre intelectual”. Su relación con Albéniz .....	173
V-11. Morphy, Pablo Casals y Granados .....	177
V-12. Morphy y Bretón.....	181
V-13. Morphy y Saint-Saëns .....	182
V-14. La Escuela Nacional de Música. La polémica con Felipe Pedrell.....	183
V-15. Actividad como crítico musical .....	188
V-16. Su muerte en Baden (Zúrich), 28 de agosto de 1899.....	190
V-17. Testimonios en la prensa tras su fallecimiento.....	193
 PARTE SEGUNDA: PENSAMIENTO MUSICAL	
Capítulo VI. El Romanticismo en España y la doctrina espiritualista .....	201
VI-1. Cuestiones sobre el romanticismo .....	201
VI-2. Marco conceptual: el Romanticismo historicista en España .....	204

VI-3. Hacia una nueva escuela: el significado del <i>Discurso</i> de Agustín Durán en el romanticismo español.....	205
VI-4. Portavoces del Romanticismo historicista en España: <i>El Artista y El Renacimiento</i> .....	211
VI-5. Figuras influyentes del romanticismo historicista: el eclecticismo de Alberto Lista y Donoso Cortés.....	213
VI-6. Manuel Tamayo y Baus: "La verdad considerada fuente de belleza en la literatura dramática" (1859).....	215
VI-7. La crítica musical en Santiago de Masarnau: espiritualismo en los años 40.....	217
VI-8. La música como arte divino en <i>La Gaceta musical de Madrid</i> (1855).....	221
VI-9. El espiritualismo en la crítica musical de Vicente Cuenca y José Parada y Barreto.....	222
VI-10. Oscar Camps y Soler: <i>Estudios filosóficos sobre música</i> (1864).....	224
VI-11. La década de 1870. Las tensiones del espiritualismo cristiano con el realismo y con el krausismo.....	227
VI-11.1. "El realismo y el idealismo en las artes" (1872) en el discurso de Leopoldo Augusto de Cueto.....	230
VI-11.2. El espiritualismo católico en el discurso de Vicente Barrantes (1876).....	232
VI-11.3. <i>La Raza latina y Revista Contemporánea</i> .....	235
VI-12. La década de los ochenta. Los discursos de Manuel Cañete, Antonio Arnao y José Selgas.....	236
VI-13. Menciones al naturalismo en la contestación de Enrique Ramírez de Saavedra y Cueto al discurso de Castro y Serrano.....	241
Capítulo VII. Juicios y modelos de identificación en Morphy.....	243
VII-1. Contra el cosmopolitismo y los excesos del racionalismo.....	244
VII-2. Nacionalismo hispánico en el <i>Discurso</i> , "El arte español en general y particularmente nuestras Artes suntuarias" de Morphy, 1886.....	245
VII-3. Sobre las artes industriales. Pasado, presente y futuro.....	250
VII-4. La reivindicación de Calderón de la Barca.....	252
VII-5. Beethoven, genio romántico.....	256
Capítulo VIII. Estética musical y Doctrina espiritualista en el discurso de 1892.....	261
VIII-1. Algunas consideraciones sobre los tratados de Estética.....	261
VIII-2. El discurso de Morphy: "Naturaleza y medios de expresión de la Música", 1892.....	263
VIII-3. La unidad del arte. Sobre el realismo y naturalismo.....	265
VIII-4. La música instrumental y la música vocal.....	269
VIII-5. Lo misterioso. Arte/religión o Arte/ciencia.....	273
VIII-6. Sobre la música vocal, el drama lírico y la reforma de Wagner.....	274
Capítulo IX. Crítica musical.....	279
IX-1. La crítica musical de Morphy. Colaboraciones.....	280
IX-2. Música sacra.....	288
IX-3. Ópera Española.....	290
IX-3.1. Precedentes en la prensa.....	290
IX-3.2. "De la ópera española". Carta de Morphy dirigida a José Castro y Serrano, 1871....	293
IX-3.3. Contestación de Castro y Serrano a Guillermo Morphy.....	299
IX-3.4. <i>El desengaño en un sueño</i> del Duque de Rivas (1791-1865).....	304
IX-3.5. La polémica del estreno de <i>Los amantes de Teruel</i> en la prensa.....	307

IX-3.6. <i>La Dolores</i> . Segundo drama lírico de Tomás Bretón .....	315
IX-3.7. La nueva ópera de Isaac Albéniz, <i>Henri Clifford</i> .....	318
IX-3.8. Realismo en la <i>Maria del Carmen</i> de Granados .....	319
IX-4. Ópera italiana .....	320
IX-4.1. La nueva escuela italiana. El verismo .....	322
IX-4.2. Verdi y el estreno de <i>Falstaff</i> .....	324
IX-4.3. Puccini. <i>Manon Lescaut</i> .....	326
IX-4.3. <i>L'ámico Fritz</i> de Mascagni .....	328
IX-4.4. Mancinelli. <i>Hero y Leandro</i> .....	330
IX-5. Ópera alemana .....	331
IX-5.1. <i>Los maestros cantores de Núremberg</i> (1893).....	332
IX-5.2. <i>Tannhäuser</i> .....	339
IX-5.3 <i>El buque fantasma</i> .....	340
IX-6. Ópera francesa .....	343
IX-6.1. Saint-Saëns, el amigo y maestro .....	343
IX-6.2. <i>Sansón y Dalila</i> .....	345
IX-6.3. Camille Saint-Saëns y el público de su tiempo. <i>La Ilustración Española y Americana</i> .....	347
IX-6.4. <i>Deyanira</i> de Saint-Saëns.....	349
IX-7. Sobre el Teatro Real. El público y su organización. ....	350

#### PARTE TERCERA: INFLUENCIA A TRAVÉS DE LAS INSTITUCIONES

Capítulo X. Aproximación al panorama musical en la década de los ochenta.....	365
X-1. Una aproximación al Asociacionismo musical.....	365
X-2. El auge de las formas breves y las críticas contra Barbieri.....	367
X-3. El Conservatorio de Madrid: una educación obsoleta.....	368
X-4. El liderazgo del Conde de Morphy. Gestión y mediación .....	370
Capítulo XI. El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy .....	373
XI-1. La Sociedad del Instituto Filarmónico .....	373
XI-2. Estatutos del Instituto Filarmónico. Socios y profesores, diciembre 1883.....	375
XI-3. Banquetes y brindis en La Perla y en Los Dos Cisnes: el <i>sursum corda</i> .....	378
XI-4. La formación de una Biblioteca. Colaboradores.....	382
XI-5. Un proyecto educativo reformador .....	383
XI-6. Un referente para otros centros de enseñanza en América .....	386
XI-7. La escuela de canto, sus profesores y su respaldo a la ópera española .....	388
XI-8. Napoleón Verger .....	392
XI-9. Contribución al movimiento musical y apoyo a la creación española .....	393
Capítulo XII. La Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid (1886-1895) durante la presidencia del Conde de Morphy.....	399
XII-1. Los inicios de la actividad musical en el Ateneo de Madrid .....	399
XII-2. La Música entra en el Ateneo: Emilio Arrieta, Gabriel Rodríguez y José Inzenga .....	401
XII-3. El Conde de Morphy presidente (1886-1895) .....	405

XII-4. Discurso de presentación de Morphy " <i>El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias</i> " (1886). Recepción.....	405
XII-5. Conferencia-velada sobre la música profana del siglo XVI, 1887 .....	407
XII-6. Ciclo de conferencias sobre Beethoven. <i>El Ateneo: revista científica, literaria y artística</i> .....	410
XII-7. Las últimas conferencias pronunciadas por Morphy: "Los orígenes de la ópera"; homenaje a Barbieri y Arrieta y el centenario de Mozart.....	415
XII-8. Los conciertos de música en el salón del Ateneo .....	416
Capítulo XIII. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando .....	421
XIII-1. La entrada de la música en la Academia.....	421
XIII-2. Un regio respaldo a la Academia: la presencia de Alfonso XII .....	423
XIII-3. La protección oficial del arte lírico español.....	424
XIII-4. Morphy y su polémica selección como Académico, 1887 .....	426
XIII-5. Actuaciones en la Academia en la década de los noventa.....	431
XIII-6. La influencia de Morphy en la Academia.....	433
Capítulo XIV. Presidente de la Sociedad de Conciertos.....	439
XIV-1. Aproximación a la música instrumental en España.....	439
XIV-2. Inicio de una etapa. Nombramiento de Morphy y Bretón.....	442
XIV-3. Hacia el "buen gusto". Discurso de Morphy en la Sociedad de Conciertos. Estrategias y líneas de actuación.....	444
XIV-4. El abaratamiento de localidades y la programación en otras fechas .....	448
XIV-5. Subvenciones y ayudas del gobierno .....	450
XIV-6. Los programas de la Sociedad de Conciertos. Conciertos pedagógicos .....	450
XIV-7. Los Grandes Conciertos: conciertos con solista y orquesta .....	455
XIV-8. Conciertos por sufragio.....	461
XIV-9. La consolidación de un "repertorio clásico" .....	462
XIV-10. Los conciertos de Granada .....	465
XIV-11. La dimisión de Morphy, septiembre de 1890 .....	466
 PARTE CUARTA: MORPHY COMPOSITOR	
Capítulo XV. Catálogo de la obra musical .....	473
XV-1. Criterios catalográficos.....	473
XV-2. Catalogo por géneros. Fichas catalográficas.....	474
XV-2.1. Música escénica .....	477
Encontramos una mención a la ópera <i>Boabdil</i> en dos actos, en el artículo escrito por Fereal, publicado en la <i>Gazzeta Musicale di Milano</i> , en 1890. ....	480
XV-2.2. Música para orquesta.....	480
XV-2.3. Música vocal. Con o sin orquesta .....	482
XV-2.4. Música para canto y piano .....	486
XV-2.5. Música para piano .....	500
XV-2.6. Música de cámara .....	504
XV-2.7. Transcripciones de música profana del s. XVI.....	507
XV-3. Catalogación cronológica .....	508

Capítulo XVI. Análisis de su obra musical.....	511
XVI-1. Música para orquesta. Género sacro .....	513
XVI-1.1. <i>O Salutaris</i> . Solo de soprano con órgano y cuarteto de cuerdas .....	513
XVI-1.2. <i>Cantique de Moises</i> . Salmo para voces .....	515
XVI-1.3. <i>Motete</i> a 4 voces. “ <i>Maneant in vobis fides spes</i> ” .....	519
XVI-2. Música para canto y piano .....	521
XVI-2.1. <i>Canzone</i> . Poesía popolare. “La luna” .....	523
XVI-2.2. <i>Canzone</i> . “Noche arrivata” .....	524
XVI-2.3. <i>Hier au soir</i> .....	525
XVI-2.4. <i>Rapelle-Toi</i> .....	527
XVI-2.5. <i>Au printemps</i> .....	529
XVI-2.6. <i>Adieux du châtelain de Coucy. A la dame de Fayel</i> .....	531
XVI-2.7. <i>Chanson pastorale</i> .....	534
XVI-2.8. <i>Sais tu pourquoi?</i> .....	535
XVI-2.9. <i>Lorelei</i> .....	536
XVI-2.10. <i>Trähnen</i> .....	539
XVI-2.11. <i>Serenata española</i> . “En el cielo la luna” .....	540
XVI-2.12. <i>Romance viejo. La novia del cautivo</i> (“Galeritas d’ España”).....	542
XVI-2.13. <i>Ave María</i> . Soprano y coro con acompañamiento de piano .....	544
XVI-3. Música para piano .....	545
XVI-3.1. <i>Sonatina española</i> a 4 manos. <i>Aires españoles</i> .....	545
XVI-3.2. <i>Andalucía</i> . Canción para piano .....	548
XVI-3.3. Sin título. <i>Andante mosso</i> .....	551
XVI-3.4. <i>Danza morisca</i> de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i> .....	552
XVI-4. Música de cámara .....	554
XVI-4.1. <i>Primera Sonata para violín y piano</i> .....	554
Capítulo XVII. La obra musicológica <i>Les luthistes espagnols du XVIe Siècle</i> de Morphy.....	563
XVII-1. <i>Les Luthistes espagnol du XVIe siècle de Morphy</i> y la implicación del musicólogo belga F. A. Gevaert.....	563
XVII-2. Algunos aspectos del trabajo realizado por Morphy .....	566
XVII-3. Recepción de <i>Les luthistes</i> en la crítica de Mitjana y Pedrell.....	567
XVII-4. Otros musicólogos y su interés por la vihuela.....	570
XVII-5. Morphy, su preocupación historicista.....	573
XVII-6. Los problemas en la publicación de <i>Les luthistes</i> . Colaboradores.....	574
CONCLUSIONES.....	577
BIBLIOGRAFÍA.....	585
Anexo I: Correspondencia inédita del Conde de Morphy.....	601
Anexo II: Fuentes Archivísticas .....	667
Anexo III: Tablas .....	675

## Lista de siglas y abreviaturas

ABMP	Archivo de la Biblioteca Menéndez Pelayo
AGA	Archivo General de la Administración
AGP	Archivo General de Palacio
AHDM	Archivo Histórico Diocesano de Madrid
AHPAL	Archivo Histórico provincial de Almería
AHN	Archivo Histórico Nacional
AHNOB	Archivo Histórico de la Nobleza
AM	Archivo Municipal de Almagro
ANE	Archivo Nacional de España
APR	Archivo Palacio Real
BC	Biblioteca de Cataluña
BDH	Biblioteca Digital Hispánica
BHM	Biblioteca Histórica Municipal
BL	British Library
BMM	Biblioteca Municipal de Madrid
BNE	Biblioteca Nacional de España
BR	Biblioteca Real (Madrid)
CCPB	Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
FJM	Fundación Juan March
KCB	Conservatorio Real de Bruselas
LC	Library of Congress
MAN	Museo Arqueológico Nacional
MNT	Museo Nacional del Teatro de Almagro
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
RAG	Real Academia Galega
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
SGAE	Sociedad General de Autores de España
UCM	Universidad Complutense de Madrid
UME	Unión Musical Española
B	bajo
bc.	bajo continuo
c.	compás
cad.	cadencia
cc .	compases
cresc.	crescendo
dim.	diminuendo
ed.	editor
est.	establecimiento
exp.	expediente
fund.	fundación
leg.	legado

M	mayor
m	menor
mss.	manuscrito
n <sup>o</sup>	número
org.	órgano
p.	piano
p.	página
pp.	páginas
perf.	perfecta
pp.	páginas
S.	soprano o tiple
Semic.	semicadencia
Sig.	signatura
T.	tenor
Tip.	tipografía
Trad.	traducción
vl.	violín
vla.	viola
vlc.	violoncelo
vol.	volumen



# INTRODUCCIÓN

## 1. Presentación y justificación del tema

Pese a la relevancia que un personaje como Guillermo Morphy (1836-1899) tuvo en el siglo XIX en sus múltiples facetas de musicógrafo, compositor, crítico musical, o historiador, no existe hasta el momento ningún estudio profundo que analice su trayectoria e influencia en el panorama musical español de su época. Son escasas las aportaciones biográficas referidas a Guillermo Morphy y se observa un paulatino olvido en su faceta como compositor y crítico musical a lo largo del s. XX, si bien a finales del mismo, el trabajo recopilatorio hecho por Ramón Sobrino<sup>1</sup>, con motivo del centenario del fallecimiento de Guillermo Morphy, recupera de nuevo su figura, siendo recogido a continuación por Iberní en el *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* de Emilio Casares<sup>2</sup>. Sobrino construye un bosquejo biográfico de Morphy, partiendo de las referencias biográficas de diversa índole (biografías, discursos académicos o artículos de prensa) y llamando la atención sobre su figura y obra musical “sumida en el más absoluto olvido”, además de darnos a conocer los epistolarios de Albéniz y Pedrell recogidos en el mismo artículo<sup>3</sup>.

Guillermo Morphy se presenta como una figura fundamental para seguir comprendiendo la trayectoria de la música en España en el último tercio del s. XIX. Su actividad en el entorno musical lo sitúa como un gran impulsor de la música europea y defensor del arte nacional en nuestro país, desde diferentes ámbitos. En primer lugar, desde su privilegiada situación como hombre cercano a una monarquía española sensible al hecho musical, que le lleva a ser paladín y mecenas de numerosos músicos españoles; cabe mencionar en el ámbito privado de Morphy, la organización de veladas musicales por las que pasaban los intérpretes más destacados del panorama europeo y también de artistas españoles a los que ofrecía su apoyo, protección y consejo. En segundo lugar, desde instituciones musicales como el Instituto Filarmónico Español, el Ateneo de Madrid o la Sociedad de Conciertos, donde muestra su preocupación por la instrucción y se constata su papel como guía intelectual. En tercer lugar, su labor como crítico musical, a través de artículos de fondo en los más prestigiosos periódicos y revistas de la época, cumple con esta finalidad didáctica, en la que Morphy trata de influir en los gustos del público. En cuarto lugar, sus inquietudes como musicólogo se plasman en sus conferencias históricas sobre la música profana española del siglo XVI, cuya investigación dio lugar a la publicación de su obra *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*. Por último, su propia producción musical nos revela al compositor con sólidos conocimientos musicales, que no permanece ajeno a las tendencias europeas musicales de la época, cultivando tanto el género vocal como instrumental, las pequeñas formas junto a las obras de envergadura. Algunas de estas obras fueron estrenadas, obteniendo un éxito que está avalado por la prensa de la época.

---

<sup>1</sup> Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Ed. ICCMU, vol.7, 1999, pp. 61-102.

<sup>2</sup> Luis Iberní: “Guillermo (Conde de Morphy) Morphy Ferris”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, director y coordinador general Emilio Casares Rodicio, V. 7, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2000, pp. 827-828.

<sup>3</sup> R. Sobrino, *op. cit.*, p. 61.

Todos estos motivos justifican la revalorización de la figura de Morphy. De este modo, este trabajo aborda la vida y obra de Morphy, con la ambición de proyectar cada una de las facetas de quien fue sin duda un personaje poliédrico de enorme transcendencia. Asimismo, la catalogación de su obra será una aportación más al programa vigente de recuperación del Patrimonio Musical español en el s. XIX.

## 2. Estado de la cuestión

Los primeros datos biográficos referidos a Guillermo Morphy aparecen en 1871 en *La Ilustración Española y Americana*, concretamente en la contestación de José de Castro y Serrano a una carta que le dirige Guillermo Morphy publicada en el número anterior<sup>4</sup>. Aunque el artículo se centra sobre el tema de la ópera nacional, resulta relevante, ya que en él se dedican unas primeras líneas biográficas a Morphy y a su éxito como compositor:

Dio a conocer en extranjera tierra los tesoros musicales de su patria; y promueve conciertos de música española; y crea una publicación destinada a vulgarizar los orígenes de nuestro divino arte; y hace oír, de propia cosecha, bellísimas composiciones de carácter español, que atraen el gusto y las miradas de la más lisonjera crítica hacia nuestro país<sup>5</sup>.

No obstante, será en 1875 cuando aparezca la que podríamos considerar una primera biografía de Guillermo Morphy, escrita por Luis Alfonso, con el título “El Caballero Morphy”, publicada en la misma revista<sup>6</sup>, que vendrá a engrosar, ocho años más tarde, el recopilatorio biográfico conocido como *Escenas Contemporáneas* de Manuel Ovilo y Otero<sup>7</sup>. En dicho texto se aportan datos interesantes referidos a la formación musical de Morphy, a las obras que compuso, a su relación con otros músicos españoles y a su estrecha relación con Alfonso XII, primero como gentil-hombre del Príncipe de Asturias y luego como su secretario, al ser éste proclamado rey de España. Sin embargo, a pesar de su indudable interés, la biografía desvela pocos datos sobre la obra musical de Morphy, cuyo conocimiento constituye uno de los objetivos del presente trabajo.

Sí se encuentran datos más minuciosos sobre Morphy en el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* (1868-1881) escrito por Baltasar Saldoni<sup>8</sup>, que serán utilizados posteriormente por Fernando de Arteaga y Pereira en sus *Celebridades Musicales*<sup>9</sup>. Este trabajo tiene un singular interés al ofrecer por vez primera una lista de las obras de Morphy compuestas hasta 1869 y a pesar de que sólo cubre un corto periodo de la vida compositiva de Morphy aporta detalles sustanciales sobre el estreno de sus primeras composiciones en Bruselas tras su formación con Fétis. Asimismo, incorpora datos significativos de la afición de Morphy por la música desde edades tempranas, y su interés por la música popular que le llevaría a recopilar un gran número de melodías en diferentes

---

<sup>4</sup> José de Castro y Serrano: “Carta al Señor Don Guillermo Morphy sobre la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana*, año XV, n<sup>o</sup> XVI, 5 de junio de 1871, pp. 274-275.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>6</sup> Luis Alfonso: “El Caballero Morphy”, *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, n<sup>o</sup> VI, Madrid, 15 de febrero de 1875, pp. 107-110.

<sup>7</sup> Manuel Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas Contemporáneas*, Tomo II, Madrid: Tip. de Manuel G. Hernández, 1883, pp. 336-342.

<sup>8</sup> Baltasar Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid: Imp. de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pp. 55-58.

<sup>9</sup> Fernando de Arteaga y Pereira: “Excelentísimo Conde de Morphy (D. Guillermo)”, *Celebridades Musicales*, Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887, p. 635.

regiones del suelo español. En cuanto al dato, aportado por Saldoni, referente a la estancia de Morphy en Alemania bajo la tutela de un profesor llamado Orihuela, difiere de la biografía redactada por Manuel Ovilo y Otero, citada anteriormente, en la que se localiza a Morphy durante esos años en Granada; a este respecto y por los datos que se han podido cotejar, ambos autores estarían equivocados ya que nuestra investigación sobre el particular desvelan que Morphy residía en Almería, donde su padre, José Morphy, se encontraba trabajando como juez de primera instancia hasta 1846, fecha de su traslado a Madrid<sup>10</sup>. Por lo tanto, es en la ciudad de Almería donde Morphy recibe las primeras clases de música por parte de Pedro Orihuela<sup>11</sup>.

Indispensable para seguir descubriendo datos nuevos sobre la figura de Morphy es la biografía escrita por Mariano Vázquez, sin duda la más completa y rigurosa de las publicadas hasta entonces y leída por él mismo en el discurso académico que tuvo lugar en 1892, con motivo de la recepción pública de Guillermo Morphy en la Real Academia de San Fernando<sup>12</sup>. Vázquez reivindica la faceta de Morphy como músico y describe cómo la música se convirtió en su “medio de vivir en periodos de tiempo bastante prolongados”<sup>13</sup>. De particular interés para este trabajo es que Vázquez menciona nuevas obras compuestas por Morphy, en las que habría obtenido el favor del público, asimismo, alude a su preocupación por la ópera nacional y a su proyecto de realizar los *Anales de la música española e italiana*<sup>14</sup>.

Otra referencia interesante sobre Morphy se encuentra publicada en la *Gazzetta Musicale di Milano*, firmada por Fereal, quien señala haber escuchado fragmentos de algunas de las obras de Morphy en su casa y ensalza su conocimiento profundo del arte, su color local y el uso de procedimientos instrumentales modernos<sup>15</sup>. Asimismo, menciona una lista de obras compuestas por Morphy que aporta nuevos datos respecto a las anteriormente citadas.

Tras su muerte en 1899, aparecen numerosas biografías póstumas de gran interés sobre su figura en casi todos los diarios de la época y con especial relevancia en *La Ilustración Española y Americana*, *El Heraldo*, *El Mundo Naval Ilustrado*, *La Época*, *La Ilustración Artística* y *el Imparcial*.<sup>16</sup> Aunque casi todos estos periódicos utilizan como punto de partida la biografía de Mariano Vázquez, destacamos por su interés la reseña necrológica, publicada en *El Heraldo* “Homenaje a un artista” escrita y publicada por Tomás Bretón, que honra la memoria del que fuera su protector y amigo<sup>17</sup>. Este mismo compositor dedicaría a Morphy su

<sup>10</sup> En 1844 José Morphy volvió, cumplida una licencia, a Almería según se lee en *La Posdata*, nº 730, 28 de junio de 1844, p. 2.

<sup>11</sup> Véase Romeral García: *Bio-bibliografía de viajeros españoles (s. XIX)*, Madrid, Ed. Ollero & Ramos, 1995, pp. 35-42.

<sup>12</sup> Mariano Vázquez: “Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. y fund. de Manuel Tello, 1892, pp. 42-62.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>14</sup> No sabemos si con este título Vázquez se refiere a la obra de Morphy publicada tras su muerte con el título *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*.

<sup>15</sup> Fereal: “Il conti di Morphy”, *Gazzetta Musicale di Milano*, 1890, pp. 264-267.

<sup>16</sup> Agustín Salvans: “El Conde de Morphy”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, año II, nº 18, Madrid, 10 de septiembre de 1899, p. 4; “El Conde de Morphy”, *El Mundo naval ilustrado*, año III, nº 58, Madrid, 15 de septiembre de 1899, p. 15; *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº XXXIII, del 8 de septiembre de 1899, pp. 133-134. “El Conde de Morphy”, *El Heraldo de Madrid*, año X, Nº 3214, 29 de agosto de 1899, p. 2.

<sup>17</sup> Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, nº 3217, 1 de septiembre de 1899, p.1.

discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes destacando su incesante defensa de la ópera nacional<sup>18</sup>.

De menor interés son otras referencias biográficas de autores españoles, que se publican a finales del s. XIX. Así, el *Diccionario* de Pedrell menciona escuetamente a Morphy, más por su papel de protector de Bretón y Albéniz que por otros méritos, y como dato curioso nos habla de algunas de las composiciones de Morphy como obras usuales del repertorio concertístico de Albéniz<sup>19</sup>. Por su parte, en su *Diccionario de la Música*, Luisa Lacal dedica unas pocas líneas a Morphy, sin aportar nada nuevo<sup>20</sup>.

En 1900 será Soubies el que en su *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX* dedique una semblanza a Morphy, destacando su labor en el campo de la crítica musical, sus aportaciones al conocimiento de la música de vihuela del s. XVI y "su contribución importante a la estética y a la historia musical"<sup>21</sup>. También Hugo Riemann en su *Dictionnaire de Musique*<sup>22</sup> dedica una reseña a Morphy dando atención a su obra *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*. La traducción de esta obra al alemán y francés haciendo referencia al laúd, provocó agrias críticas por algunos musicólogos catalanes como Pedrell y en menor medida Mitjana, que serán objeto de análisis.

José Subirá, a mediados del s. XX, escribe en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*<sup>23</sup> una biografía sucinta sobre Morphy, sacada de fuentes anteriores, pero sin citar su labor como académico, crítico musical o protector de músicos. Por las mismas fechas H. Inglés y J. Pena dedican 34 líneas a Morphy en su *Diccionario de la música*<sup>24</sup> y algunas menos las encontramos en el *Diccionario biográfico* de J. Ricart Matas<sup>25</sup>. En ambos trabajos no se aporta nada nuevo a lo ya publicado anteriormente.

A finales del s. XX Emilio Casares cita a Morphy en *La música española en el s. XIX*, donde lo describe como compositor *amateur* y ensalza su labor como crítico musical dentro de una primera generación de críticos pertenecientes a la Restauración. De este modo se refiere a la labor desempeñada por Morphy:

Sus críticas, a pesar del conservadurismo que manifiestan, dan muestras de sus profundos conocimientos que tuvo ocasión de ampliar con sus viajes con el Rey. Fue sensible a la influencia wagneriana, siendo uno de los primeros comentaristas españoles que pudo escuchar su obra<sup>26</sup>.

En 1999 aparece el artículo de Ramón Sobrino, comentado anteriormente, donde se que aporta su biografía y se ofrece una lista de obras musicales compuestas por Morphy; en su

---

<sup>18</sup> T. Bretón: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*, Madrid: Est. Tip. la viuda e hijos de M. Tello, 1899.

<sup>19</sup> Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, Barcelona, 1897, pp. 28-29.

<sup>20</sup> Luisa Lacal: *Diccionario de la Música técnico, histórico y bio-bibliográfico*, Madrid: Est. Tip. Sr. Francisco de Sales, 1899, p. 330.

<sup>21</sup> Albert Soubies: *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*. Paris: Ed. Flammarion, 1900, p. 104. Soubies fue miembro extranjero de la Academia de Bellas Artes de Madrid.

<sup>22</sup> Hugo Riemann: *Dictionnaire de Musique*, Lausanne, Librairie Payot & Cie, 1913. 2ª ed., p. 680.

<sup>23</sup> José Subirá: *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Salvat, S.A., 1953, pp. 643-644.

<sup>24</sup> Higinio Inglés; Joaquín Pena: *Diccionario de la música*, Barcelona, Ed. Labor S.A., 1954, p. 1751.

<sup>25</sup> José Ricart Matas: *Diccionario bibliográfico de la música*, Barcelona, Ed. Iberia, 1956, p. 626.

<sup>26</sup> Celsa Alonso; Emilio Casares: *La música española en el s. XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 484-485.

mayoría, tomadas de Saldoni y, algunas otras, referidas por Arteaga y Pereira<sup>27</sup>. Un punto de partida para continuar profundizando en este polifacético personaje.

El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* dirigida por Emilio Casares<sup>28</sup> servirá de fuente a Suzanne Rhodes Draayer, en *Art song composers of Spain. An encyclopedia*, publicado en 2009, y aunque aporta una lista muy escueta de las composiciones musicales de Guillermo Morphy, no obstante, reconoce su influencia sobre otros músicos para el desarrollo de la ópera española<sup>29</sup>.

Particular interés ha tenido Guillermo Morphy, debido a la publicación de su obra sobre los vihuelistas españoles, para los investigadores de música de vihuela y en este sentido hay que recordar los trabajos publicados por Pepe Rey en 2009 y 2010, con el título “Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX”, donde se pone en valor la obra publicada por Morphy sobre música antigua, aportando detalles de su recepción primero en París y luego en España<sup>30</sup>.

### 3. Objetivos científicos

Nuestro objetivo es dar a conocer la figura de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy, abarcando tanto su trayectoria vital como su pensamiento estético-musical, su labor artística y su obra, dentro del contexto de la época. Con ello buscamos reivindicar su importancia y despertar el interés por Guillermo Morphy como músico y como intelectual de su época. Aunque nuestra investigación está centrada principalmente en su faceta de músico, se atiende de una manera multidisciplinar a otras facetas de la vida de Morphy, principalmente relacionadas con proyectos regeneracionistas en diferentes ámbitos y a su actividad en beneficio del arte. La crítica musical y sus discursos son objeto de análisis y estudio, ocupando un lugar destacado en esta tesis. Respecto al papel desempeñado por Morphy en el ámbito político, si bien su estudio desbordaría los límites de este trabajo, al menos hemos querido aproximarnos a algunos hechos y sucesos relacionados con su figura, que consideramos cruciales para comprender de una manera globalizadora al Conde de Morphy. Por último, consideramos la importancia de ofrecer un catálogo de sus obras, partiendo del hecho de que hasta el momento solamente existen listados incompletos de las mismas. Este catálogo servirá a su vez de punto de partida para el análisis de su obra y para esclarecer la importancia de su producción musical, atendiendo de este modo a una faceta caída en el olvido, la de Morphy como compositor.

Exponemos de manera resumida los objetivos del presente trabajo:

- Revisar, corregir y completar los datos biográficos que hasta la fecha se tienen sobre Guillermo Morphy, presentando una biografía lo más completa posible, que si bien se centra en su perfil como músico también se aproxima a otras facetas de su personalidad poliédrica.
- Trazar las líneas principales de su pensamiento e identificar posibles influencias dentro del contexto de la época, a través del estudio de sus escritos como crítico musical y sus

<sup>27</sup> R. Sobrino, *op. cit.*, p. 70.

<sup>28</sup> Luis G. Iberní, *op. cit.*, pp. 827-828.

<sup>29</sup> Suzanne Rhodes Draayer: *Art song composers of Spain. An Encyclopedia*, United States of America, Scarecrowpress, 2009, pp. 225-226.

<sup>30</sup> Pepe Rey: “El Conde de Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX”, *Roseta*, nº 3, Madrid: sociedad española de la guitarra, 2009, pp. 26-45. El siguiente título fue publicado en *Roseta*, nº 4, Madrid, sociedad española de la guitarra, 2010, pp. 46-61.

discursos. Con este propósito aportaremos el pensamiento de otras figuras destacadas, algunas de las cuales no han sido aún objeto de estudio por los investigadores, por su vinculación y sintonía con el propio Morphy.

- Estudiar y valorar su papel como mediador cultural y gestor, desde diferentes instituciones.
- Recuperar las obras de Morphy y documentar en la medida de lo posible cada una de ellas, atendiendo a la recepción por parte del público de las obras estrenadas.
- Catalogar sus obras.
- Analizar y valorar la producción musical de Guillermo Morphy, poniéndola en relación con el contexto de la época y con su pensamiento musical.
- Ofrecer una valoración crítica de la obra musicológica de Guillermo Morphy, analizando su recepción en el extranjero y en España.

#### **4. Plan de trabajo. Metodología y fuentes**

La elaboración de este trabajo sobre Guillermo Morphy, el Conde de Morphy, nos obliga a realizar un estudio en profundidad no sólo de su trayectoria vital y su obra fecunda, sino también de su contexto social, histórico y político, única manera de comprender el alcance de su figura en el siglo XIX. El trabajo se acomete poniendo en relación cada una de sus facetas con su pensamiento musical y el contexto de la época, de manera que podamos entender la trascendencia que tuvo en su época.

Para la consecución de los objetivos propuestos se llevará a cabo el siguiente trabajo:

1. Documentación y revisión de su biografía. Aportación de nuevos datos a partir de la consulta de prensa histórica, monografías, diccionarios y enciclopedias y documentos de archivos (genealogía, expedientes personales y epistolarios)<sup>31</sup>.
2. Recopilación de sus escritos, discursos y artículos en prensa.
3. Revisión historiográfica de la producción musical de Guillermo Morphy, documentada a través del vaciado de prensa histórica desde 1850 hasta 1899.
4. Búsqueda y localización de manuscritos y obras impresas de Guillermo Morphy en fondos documentales, archivos y bibliotecas, dentro y fuera de España y obtención de copias.
5. En el caso de las obras musicales, elaboración de fichas catalográficas que recojan toda la información disponible del documento musical.
6. Elaboración de catálogos por géneros musicales y cronológico.
7. Partiendo del estudio y catalogación de la obra musical de Guillermo Morphy, análisis y valoración de la misma.

Por tanto, nuestro punto de partida consistió en la recopilación y revisión de datos concernientes a la vida de Guillermo Morphy en diccionarios, enciclopedias y biografías coetáneas y posteriores al autor. A continuación, procedimos al vaciado sistemático y cronológico de la prensa española, principalmente, y de la prensa extranjera, puntualmente.

Los recursos disponibles en la red facilitaron la recopilación de datos y noticias, encontradas de manera generalizada en revistas y periódicos de la época. Las fuentes

---

<sup>31</sup> En el Anexo II se pueden consultar las fuentes archivísticas y relación de documentos obtenidos en cada una de ellas.

hemerográficas fueron imprescindibles para poder llevar a cabo la biografía de Morphy, atendiendo a aspectos relevantes como la recepción de sus discursos y el estreno de sus obras en el extranjero y en España, las polémicas generadas en torno a su pensamiento musical, la percepción que otros críticos coetáneos tenían acerca de su figura, y las noticias sobre su gestión en las más destacadas instituciones musicales de Madrid, como el Ateneo, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Sociedad de Conciertos de Madrid, asimismo, su intervención en la creación del Instituto Filarmónico y su Sociedad, de la que fue presidente, durante la Restauración borbónica. Además, este trabajo de vaciado de prensa se dirigió a la recuperación de todos los artículos realizados por Morphy principalmente como crítico musical, que junto a sus discursos conforman un corpus doctrinal de indudable interés para el conocimiento de su estética y pensamiento musical. Sus artículos fueron localizados hasta en 18 revistas y periódicos diferentes, aglutinando más de medio centenar de publicaciones, en su mayoría, artículos de fondo. Todo ello fue recopilado por orden cronológico y presentado en una Tabla en el Capítulo IX de esta Tesis.

Para este trabajo hemerográfico hemos contado con la accesibilidad que nos brindan los recursos digitales en línea: Hemeroteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Biblioteca de Catalunya y otras hemerotecas de menor importancia como *La Vanguardia* o *Blanco y negro*. Algunos de los periódicos y revistas que por su relevancia han merecido una mayor atención fueron *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *La Ilustración española y americana*, *La Época*, *El Contemporáneo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Día*, *El Liberal*, *La Iberia*, *Álbum Salón* o *La España Moderna*.

También hemos acudido a las hemerotecas extranjeras, en busca de información sobre la recepción de algunas de sus obras estrenadas en Bélgica, París, Alemania y Austria. Gracias a la utilización de recursos digitales como el portal Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia, y las bases digitalizadas en British Library, Library of Congress, Österreichische Nationalbibliothek y Koninklijke Bibliotheek van België obtuvimos datos de interés en *Indépendance Belge*, *Journal de Bruxelles*, *Revue et Gazette musicale*, *Le Figaro*, *Norddetsche Allgemeine Zeitung* y *Österreichische Buchhändler-Correspondenz*.

Otro trabajo imprescindible para el conocimiento de la persona de Guillermo Morphy fue la consulta de datos genealógicos, expedientes de estudios, certificados personales, informes sobre su trayectoria profesional como músico, en archivos privados y públicos. Respecto a los archivos privados, nuestras pesquisas se dirigieron a contactar con descendientes de ramas colaterales de Guillermo Morphy, ya que no existe una línea genealógica descendente directa<sup>32</sup>. Tanto las aportaciones enviadas por la familia Galbis y Dolz del Espejo, VI Conde de Morphy, como el Legajo familiar que Marcos Camacho O'Neal puso a nuestra disposición en el Puerto de Santa María, se refieren principalmente a documentos relacionados con la obtención del Título de Conde de Morphy, interesantes en cuanto a información genealógica. En este sentido, nuestro propio archivo privado vino a completar el árbol genealógico tal y como mostramos en el Capítulo I, así como a aportar la reproducción del escudo de armas perteneciente al apellido Murphy, conservado por la familia. Asimismo, consultamos el Archivo personal de Javier Miranda Valdés en Madrid, quien no sólo nos ha mostrado la correspondencia personal de Morphy y de su madre Rosa Ferriz con Aureliano Fernández Guerra, sino que también nos ha aportado amablemente su transcripción.

En el Archivo Histórico Diocesano de Madrid localizamos la Partida de bautismo y el Acta de matrimonio de Guillermo Morphy; asimismo, del Archivo Histórico Nacional obtuvimos el

---

<sup>32</sup> La única hija de Guillermo Morphy y Cristina Hagyi falleció en 1921 sin dejar descendencia.

Real despacho concediendo a Guillermo Morphy la licencia para contraer matrimonio con la baronesa Cristina Hagyi de Scysinger y la concesión del título Conde de Morphy por el rey Alfonso XII, así como su expediente académico correspondiente a la Licenciatura de Jurisprudencia, obtenida en la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Madrid. En relación a sus estudios, también localizamos su expediente académico correspondiente a las enseñanzas de primaria y secundaria, en el Archivo Histórico Provincial de Almería.

Por su parte, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encuentra el expediente de número de Morphy, donde se recaban interesantes datos de su trayectoria profesional como músico y sobre las obras que compuso y estrenó.

De interés para el Capítulo XI dedicado al Instituto Filarmónico fue la localización del archivo personal de Ramón de Michelena en el Archivo Histórico de la Nobleza, donde se guarda su Nombramiento como socio fundador del Instituto Filarmónico, los *Estatutos del Instituto Filarmónico* (1884) y la primera *Memoria* presentada por la Junta directiva (1883-84). También, el resto de memorias hasta la fecha de 1886, de las que también se conserva un ejemplar en la Biblioteca Musical Víctor Espinós como pudimos comprobar.

De especial relevancia ha sido la consulta realizada en el Archivo del Palacio Real donde se custodia el expediente personal de Morphy, en sus cargos de Gentilhombre y Secretario particular dentro de la Corte. Dentro de esta documentación se encuentra correspondencia personal en relación al fallecimiento de Morphy en Baden (Suiza).

Baden, lugar de descanso de Morphy durante largos veranos y donde finalizaron sus días, fue objeto de nuestro interés. Nuestra visita a la ciudad nos llevó al cementerio de la ciudad, un espacio convertido en parque donde las lápidas y esculturas esconden los nombres de los allí sepultados. En la ciudad de Baden ya no existe el balneario al que acudieron los Condes de Morphy, sin embargo se puede apreciar su centro histórico tal y como lo conocieron. La visita al archivo y a la biblioteca de la ciudad dio como resultado la obtención del Certificado de defunción. Asimismo, en la biblioteca pudimos consultar abundante documentación sobre el Hotel Balneario, y algunos datos curiosos que hemos utilizado en nuestra biografía.

Por otro lado, se ha recurrido a otras fuentes como son los epistolarios que han permitido profundizar en las relaciones del compositor con otros músicos y revelar aspectos de su personalidad. La búsqueda de correspondencia personal del Conde de Morphy ha dado resultados satisfactorios ya que en total se han localizado 88 cartas cuyos destinatarios son 15 personalidades destacadas de la época. Algunas de estas cartas pertenecen a la esposa y madre de Morphy, que por su interés también han sido recopiladas junto al resto de la correspondencia, pudiéndose consultar en el Anejo I de este trabajo. De esta manera, a los epistolarios de Guillermo Morphy con Pedrell y Albéniz, ya publicados por Ramón Sobrino<sup>33</sup>, hemos añadido estos epistolarios inéditos en España y en el extranjero, de indudable interés, que mencionamos a continuación con más detalle. En España, encontramos las cartas personales de Morphy dirigidas a Manuel Cañete, conservadas en el Archivo de la Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander). Debido a que Morphy compartía una amistad fraternal con Cañete, las cartas de Morphy tiene un alto valor al mostrar la manera desenfadada de escribir en sus años de juventud, y sus experiencias en otros países. También ha sido una aportación valiosa el conocimiento de la correspondencia de Morphy dirigida a Pablo Casals entre 1893 y 1896, que se custodia en el Archivo Nacional de Cataluña. Por último nos referimos a su correspondencia localizada en Archive du Château-Musée de Dieppe, donde se encuentran las cartas enviadas por Morphy al maestro francés Saint-Saëns, de indudable interés en el

---

<sup>33</sup> R. Sobrino: *El Conde de Morphy (1836-1899)...*, pp. 61-102.



estudio del pensamiento musical y estética del Conde de Morphy. Otras cartas recogidas en diversos archivos añaden nuevas informaciones sobre sus relaciones sociales con Weckerlin (Biblioteca Nacional de Francia), Prof. Hugo Schuchardt (Archivo de Universidad de Graz), Antonio Latour (Bibliothèque Morel-Fatio), Cánovas del Castillo (Museo Lázaro Galdiano); Bernardo Calvo Puig y J. Picart (Biblioteca de Cataluña). Por último, en nuestra visita al Archivo Manuel de Falla en Granada localizamos tres cartas de la Condesa de Morphy dirigidas Falla, que constatan la relación de amistad que existía entre ambos, el papel mediador de la Condesa con los artistas y su implicación con la música.

La parte dedicada al Pensamiento profundiza en lo que consideramos el surgimiento de una nueva corriente ecléctica que toma su fundamento del *Discurso* de Agustín Durán, y de la filosofía de Victor Cousin, que se consolida a través de discursos y escritos en prensa durante la Restauración borbónica y que afecta a las artes. Encontramos esta influencia en los escritos de Morphy. Para su comprensión partimos del primer romanticismo en España, influido por los hermanos Schlegel, teniendo en cuenta los trabajos de Derek Flitter y otros trabajos recientes, pero también fue necesario recurrir a fuentes primarias en revistas y discursos, para identificar líneas rectoras del pensamiento en un siglo de enorme complejidad. Realizamos un recorrido por figuras influyentes como Alberto Lista y Juan Donoso Cortés, donde se encuentra presente la confrontación con los excesos de la ilustración y la defensa de un espiritualismo de raigambre católica, donde el cristianismo actúa como fuerza civilizadora. Nos aproximamos a los discursos académicos en los que encontramos unas mismas líneas de pensamiento en escritores como Manuel Tamayo y Baus, Manuel Cañete y Leopoldo Augusto de Cueto, identificando las polémicas de su tiempo en torno al realismo (materia) y al idealismo (espíritu); asimismo, a la crítica musical de músicos como Santiago de Masarnau, Oscar Camps y Soler, Vicente Cuenca, y José Parada y Barreto, defensores de unas ideas similares en cuanto al origen divino de la música y su poder civilizador, que más tarde encontraremos en Guillermo Morphy<sup>34</sup>, quien se proclama defensor de la doctrina espiritualista. También la lectura de discursos académicos de personas muy próximas a Morphy como Tomás Bretón y Emilio Serrano en los que se constatan su influencia.

Respecto a la localización de partituras, ha sido este un trabajo arduo lleno de dificultades porque nos encontramos ante un fondo disperso de difícil localización, debido a que la mayoría de la producción artística de Morphy son obras manuscritas, a lo que hay que añadir la costumbre de Morphy de no firmar sus composiciones. Se han llegado a consultar unos 50 centros documentales dentro y fuera de España donde pudieran hallarse no solamente sus partituras, sino cualquier tipo de información musical relacionada con Morphy. La selección de estos centros documentales no ha sido fruto del azar sino que están relacionados, de alguna manera, con la trayectoria vital del propio compositor. Para la localización de obras musicales dentro de España han resultado de gran utilidad los catálogos en línea siguientes: el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español que acuña fondos bibliográficos depositados en bibliotecas e instituciones españolas públicas o privadas, la Red de Bibliotecas Universitarias: Catálogo de Rebiun y la Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano. A través de Europeana también se ha procedido a la búsqueda de partituras fuera de España, principalmente en los países donde Guillermo Morphy vivió o se tiene constancia del estreno de sus obras, como son Bélgica, Francia, Austria, Alemania, Suiza e Inglaterra.

---

<sup>34</sup> A lo largo de este trabajo nos referimos también a Guillermo Morphy en vez de Conde de Morphy, ya que sus trabajos de crítica y composiciones musicales las firma como Guillermo Morphy.

Señalamos aquí los más relevantes. El fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España donde se encuentran las partituras editadas por la Casa Romero y la Ed. Gérard, que asimismo se localizan en otras bibliotecas extranjeras. Nos referimos a *Andalucía, Serenata española*, su *Sonatina a cuatro manos* o su obra musicológica *Les luthistes*. Interesante ha sido nuestra visita al Fondo Adalid, conservado en la Real Academia Gallega (La Coruña), donde pudimos ver las partituras del Conde de Morphy, constatando su autoría y descubriendo una séptima obra, *Chanson Pastorale*, dedicada a su hija Crista Morphy. Por su parte, la consulta a la Fundación Juan March (Madrid) dio como resultado la localización de dos obras para canto y piano. De gran importancia fue la recuperación de manuscritos de su oratorio *Cantico de Moisés*, y del solo de soprano para órgano o cuarteto *O Salutaris*, pertenecientes al Fondo S. Gudula en Bruselas.

Nuestra visita al Archivo Municipal de Almagro, a pesar de que teníamos información varias donaciones realizadas por la Condesa de Morphy a través de la presna histórica, sin embargo, no ha dado los resultados esperados en cuanto a la localización de las óperas u otras obras pertenecientes a Morphy. Al menos pudimos encontrar algunas de las partituras impresas y manuscritas dedicadas a la Condesa de Morphy por Albéniz, Casals y Bretón. Por su parte, en el Château-musée de Dieppe (Francia), mencionado anteriormente, se localizaron un salmo dedicado a Saint-Saëns y varias piezas para vihuela transcritas por Morphy.

La mayoría de las partituras han sido localizadas en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, muchas de ellas manuscritas. Este archivo fue desde un principio centro de nuestro interés, al que visitamos en varias ocasiones, realizando un exhaustivo trabajo debido a la dificultad que encierran sus fondos y donde fuimos amablemente asistidos por Elena Magallanes. Nuestras primeras acciones se encaminaron a la consulta de cada uno de los Catálogos manuscritos con el registro de entrada a la biblioteca del Conservatorio, custodiados en el Archivo Histórico administrativo. De este modo, encontramos el registro de una donación de los "herederos de Morphy", proveniente del Instituto Cardenal Cisneros, de la que se catalogaron unas treinta títulos, pero que desgraciadamente fue interrumpida "al tratarse de un depósito". No aparece ninguna obra compuesta por Morphy entre estos títulos, pero sí títulos de obras de Bretón, Albéniz, Mancinelli con dedicatorias manuscritas al Conde, algunas de las cuales pudimos comprobar que se conservan aún en este archivo, tal y como recogemos en nuestro Anexo. Otras fuentes consultadas fueron los *Anuarios* y las *Memorias* del Conservatorio, ya que en ellas se recogen diversas noticias de donaciones. De este modo pudimos comprobar que, durante el curso 1899-1900, la testamentaria de Morphy legó varias obras musicales, aunque desgraciadamente no se recogen sus títulos; asimismo, en la *Memoria del curso 1900-1901* se constata la donación de un busto de Beethoven realizado por Agustín Querol, y de un clavecín construido por el sevillano Francisco Perez Mirabal en 1754, que ya no se encuentran en el Conservatorio. Otra de las búsquedas realizadas que si han dado algunos resultados fue la búsqueda de cada una de las partituras de Morphy en los cajetines, donde se recogen manualmente los fondos del archivo; así, hemos localizado obras manuscritas que Morphy había dedicado a diversos personajes, destacándose la *Primera Sonata* para piano y violín, dos canciones alemanas impresas, *Loreley* y *Trähnen*, dedicadas a la reina María Cristina, la *Danza morisca* de la ópera *Los amantes de Teruel* impresa, dedicada a la Infanta Isabel, y otras obras menores que se pueden consultar en nuestro Anexo II. Tras laboriosas investigaciones y estudio de las firmas antiguas que pudieran ponernos tras la pista de obras de Morphy, dimos con la localización de materiales relacionados con Luis de Milán que nos hicieron sospechar que podrían estar relacionados con las investigaciones musicológicas de Morphy sobre la música profana del siglo XVI. En efecto, revisando los

legajos encontramos unos 32 documentos manuscritos referente a los materiales utilizados en las conferencias del Ateneo, detallados también en nuestro apéndice; así como algunos de los programas impresos. En suma, un Legajo disperso al que finalmente le hemos puesto autoría. En el mismo Conservatorio consultamos los fondos de la Sociedad de Conciertos de Madrid, durante los años en que Morphy fue su presidente, cuya transcripción puso a nuestra disposición Ramón Sobrino<sup>35</sup>.

Nuestra investigación en otros fondos dio también algunos resultados. Se localizó la *Despedida del Cid. Romance viejo español puesto en Música* en el Arxiú Municipal de Sant Feliú de Guíxols, asimismo otra manuscrita, *Andante mosso* para piano, en la Biblioteca del Palacio Real; además de las localizadas en otros fondos recogidos en el Anexo II, también en la Biblioteca Musical Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid, Biblioteca de Cataluña, Sociedad General de Autores y Editores, Archivo de la Unión Musical Española y Bibliothèque de l' Institut de France.

Por otra parte, teníamos noticia de que la Condesa de Morphy había realizado donaciones en la Residencia de Estudiantes, donde algunos fondos pasaron al Instituto Cardenal Cisneros y al Archivo Histórico de la Universidad Complutense de Madrid, sin embargo, no hemos conseguido ningún resultado. Por último, las consultas al Museo Arqueológico Nacional han desvelado la donación de una importante colección de instrumentos chinos, y la donación de un cuadro de Fortuny, así como los intentos de venta del clavecín del siglo XVIII por parte de la Condesa de Morphy, con cartas de recomendación sobre la compra del instrumento escritas por Facundo Riaño.

El siguiente paso fue la catalogación de todas las obras de Morphy, y la realización de fichas catalográficas. La elaboración de sus correspondientes Íncipits se ha realizado a través del editor de notación musical *Sibelius 6*. Por último se ha realizado una aproximación a su obra dentro del contexto de la época, mediante el análisis de toda su música para canto y piano, música para piano y los bailables *Danza morisca* (transcripción para piano a cuatro manos) de *Los amantes de Teruel*; para ello ha sido de utilidad la consulta de las *Formas de sonata* de Charles Rosen<sup>36</sup>, *Armonía* de Walter Piston<sup>37</sup> y *La práctica armónica en la música tonal* de Gauldin<sup>38</sup>, entre otros libros. De este modo se ha procedido al análisis de la obra musical de Guillermo Morphy desde sus parámetros melódico, rítmico, armónico y formal recogidos en esquemas, asimismo, cada partitura se ha acompañado de un análisis descriptivo con el fin de aproximarnos a su pensamiento estético y estilo musical.

Comentamos brevemente la estructura seguida en nuestro trabajo. La tesis aparece dividida en cuatro partes interrelacionadas, que responden a una visión globalizadora de la fuerte personalidad de Morphy y de su profunda labor en el panorama artístico de su tiempo, donde los hechos vividos, las relaciones sociales y las acciones llevadas a cabo están relacionadas con el pensamiento de Morphy y, en su caso, con el contexto español y de otros países, como Francia, Bélgica, Alemania y Austria, que formaron parte de su trayectoria vital. La Primera parte "Biografía del Conde de Morphy" consta de los Capítulos I al V, en los que se muestra un recorrido cronológico por diversas regiones españolas y países en los que Morphy vivió y fue dejando testimonio de sus inquietudes musicales y musicológicas, en contacto con personas y ambientes que tuvieron un fuerte impacto en sus convicciones artísticas. Los dos últimos capítulos están ambientados en la Restauración Alfonsina y la

<sup>35</sup> Todos los documentos localizados en el RCSMM se pueden ver en el Anexo II.

<sup>36</sup> Charles Rosen: *Formas de sonata*, Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1987.

<sup>37</sup> Walter Piston: *Armonía*, Barcelona, Ed. Labor, 1998.

<sup>38</sup> Robert Gauldin: *La práctica armónica en la música tonal*, Madrid, Ed. Akal, 2009.

Regencia de María Cristina y son testimonio de la incesante labor de Morphy en el campo de la cultura y de la educación. Se recoge su influencia en el impulso de un repertorio variado europeo, el apoyo a la obra musical de los artistas españoles y el establecimiento del drama lírico nacional, además de otros aspectos en los que se refleja su mentalidad regeneracionista, vinculada a su compromiso con la Restauración borbónica en España.

La Segunda parte de este trabajo “Pensamiento musical. Morphy escritor” se desarrolla a través de los Capítulos VI al IX . Partimos de una extensa introducción donde exponemos el romanticismo en España y la doctrina espiritualista, incluyendo a aquellas figuras destacadas que de alguna manera consideramos como precedentes del pensamiento de Morphy, con el fin de esclarecer lo que realmente significó el espiritualismo en controversia con el materialismo, conformando una doctrina con rasgos particulares en España, que sirvió, a nuestro juicio, de guía en la producción artística. Seguidamente nos referimos al propio pensamiento de Morphy, expuesto a lo largo de los siguientes capítulos: Juicios y modelos de identificación en Morphy; Estética musical y Doctrina espiritualista y Crítica musical. En este último, los resultados de nuestra lectura y análisis de los artículos de morphy en prensa siguen un orden temático, en el que se recoge su valoración sobre la ópera española, italiana, alemana y francesa.

La Tercera parte “La influencia del Conde de Morphy a través de las instituciones” abarca los Capítulos X al XIV. Partimos de una aproximación al panorama musical en la década de los ochenta y seguidamente aportamos nuestra investigación sobre la labor e influencia de Morphy a través de la creación del Instituto Filarmónico y de su Sociedad, de su papel en la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Sociedad de Conciertos de Madrid.

La Cuarta parte dedicada a “Morphy compositor y musicólogo” comprende los Capítulos XV a XVII. Presentamos el catálogo por géneros y catálogo cronológico de la obra musical de Morphy, el análisis de sus obras localizadas y, finalmente, su obra musicológica *Les Luthistes espagnol du XVIe siècle de Morphy* de gran transcendencia para la historia de la música española.

Por último, tras las Conclusiones y Bibliografía recogemos los Anexos I, II, III, referentes a la correspondencia inédita del Conde de Morphy, mencionada anteriormente, las fuentes archivísticas y algunas Tablas de elaboración propia que presentan información de relevancia, relacionada con el contenido de este trabajo.

# Primera Parte

## BIOGRAFÍA DEL CONDE DE MORPHY



Detrás de Vd. y de Bretón empiezan a salir jóvenes compositores que han de formar una Escuela Nacional emancipándose de la influencia italiana y de la alemana. Para que puedan hacer esto con fruto, es preciso que conozcan y sientan nuestra historia, nuestra literatura, nuestro teatro, nuestro Romancero, nuestra música religiosa, y que se formen clara idea de la diversidad de clima, paisaje y costumbres de nuestras provincias y de la variedad de sus melodías populares<sup>1</sup>.

GUILLERMO MORPHY

---

<sup>1</sup> Carta de G. Morphy a Pedrell, 23 de octubre de 1894.



## Capítulo I. Genealogía y años de formación

Sobre la genealogía del Conde de Morphy y su etapa en Viena a cargo de la educación del príncipe Alfonso han sido publicados resultados de esta investigación por la autora en Beatriz García-Álvarez de la Villa: "El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)", *Estudios irlandeses*, 14, 2019, pp. 51-69.

### I-1. Genealogía

El apellido Murphy se encuentra en los documentos bajo varias formas, O'Morphy, O'Murphy, Murphy, Morphy o incluso Morphi. Según consta en los archivos de Málaga y en los archivos familiares, esta rama asentada en Málaga procede de una vieja familia de la nobleza irlandesa que al servicio del Rey, durante varias generaciones, ostentan su propio escudo. Así, Tomothy O'Morphy nacido en 1603 sería escudero de Graig Namanach en el condado de Kilkenny. Las generaciones posteriores serán escuderos en Waterford, cuyo puerto es conocido por sus transacciones comerciales a otros países; desde aquí, con experiencia en el comercio, John Murphy, nacido en 1705 en Waterford, se establece en Málaga a mediados del siglo XVIII.

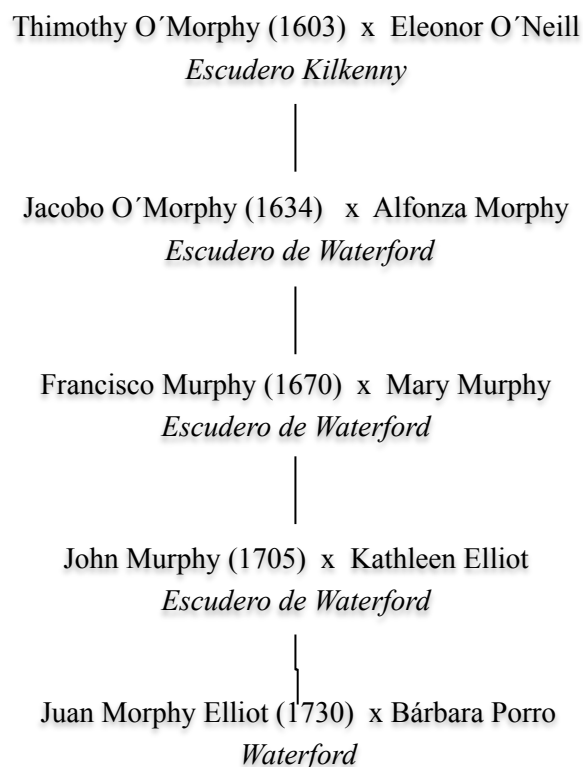
John Murphy Elliot, nacido en Málaga en 1730, obtiene el título de hidalguía en 1788, en la ciudad de Casabermeja. Según los documentos localizados en la Chancillería de Granada pertenecería "a una de las principales familias nobles de Irlanda", que por su condición católica le fueron confiscados la mayoría de sus bienes. Obtenida su carta de naturaleza, se queja de la vulneración de sus derechos en el comercio marítimo al que se dedica junto a dos de sus hijos, siendo propietario de dos buques mercantes "La esperanza" y "El ligero" que muestran su fuerte posición en el comercio internacional<sup>1</sup>. Juan Morphy Elliot fue uno de los directores de la *Compañía de Navieros de Málaga* (1785), sociedad anónima de navíos con fuertes implicaciones en el monopolio del papel. Asimismo fue director de *La Marítima*, fruto de la fusión de la anterior compañía con la *Compañía Naviera de Caracas* hasta su disolución en 1794.

Conocemos por los expedientes tramitados por su hijo que se conservan en el Archivo Histórico Nacional que Juan Morphy se unió en matrimonio con Bárbara Porro, nacida en Gibraltar, procedente de una antigua y noble familia de Génova<sup>2</sup>. Así nace la Casa Morphy y Porro. Asimismo fue invirtiendo su capital en fincas rústicas y urbanas, además de ser poseedor de una fábrica de aguardiente en Casabermeja.

---

<sup>1</sup> Se dedica al comercio del vino, ropas y bebidas espirituosas con Hamburgo, Veracruz, Londres y Francia.

<sup>2</sup> Certificación de nobleza por el obispo Roberto Walsh, de Waterford. Sobre su genealogía y nobleza véase en Vicente de Cadenas: *Caballeros de la Orden de Alcántara siglo XIX*, Madrid, editorial hidalguía, 1991.



**Ilustración 1.** Genealogía de Guillermo Morphy, Conde de Morphy (I)

De este matrimonio nace Juan Morphy Porro en 1769 quien a causa de los negocios se establece en Londres y Cádiz, mientras que otros dos hijos, Mateo y Tomás, se establecen en Veracruz<sup>3</sup>. En 1797 Tomás Murphy contrae matrimonio con Manuela Alegría, prima de José de Azanza y Alegría, duque de Santa Fé, ministro de Guerra en España y posteriormente virrey de la Nueva España (México), lo que facilitó sus contratas con el gobierno y su ascensión dentro de la élite de Veracruz. Tomás consolida la casa comercial familiar y llega a las cotas más altas del comercio internacional, manteniendo negocios con la Corona inglesa y española. Asimismo, se convertiría en el agente principal de la casa Gordon & Murphy, en Veracruz (1805-1809). En 1802, la casa comercial amplía los negocios a Londres como distribuidora de vinos. Thomas y Juan se establecieron en los puertos más importantes del comercio internacional logrando entrar en contacto con altos funcionarios del gobierno inglés y español, de quienes consiguió su confianza y protección. Años más tarde, la casa Gordon & Murphy se unió a Co. Blanco<sup>4</sup>.

Conocemos por documentos localizados en el Archivo Nacional que Juan Morphy y Porro, abuelo de Guillermo Morphy, establecido en Londres, llegó a pagar estudios de música a su sobrino Tomás Murphy y el alquiler de un piano Pleyel (Véase Ilustración 2) durante la estancia de este en París (1816-1818)<sup>5</sup>. Juan Morphy y Porro mantuvo amistad con Blanco White, y ambos compartieron la misma afición por la música. Así nos lo cuenta Blanco White:

<sup>3</sup> Aurora Gámez Amián: *Málaga y el comercio colonial con América (1765-1820)* Málaga, Ed. Miramar, 1994.

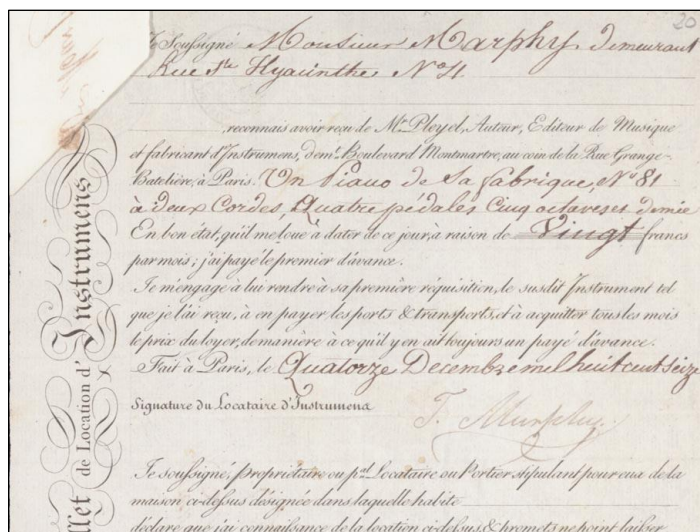
<sup>4</sup> José María Blanco White: *Cartas de España. Madrid* (1807), T. 3. Biblioteca El Sol, 1991, p. 26.

<sup>5</sup> Documentación relativa a los gastos realizados por Tomás Murphy por cuenta de su tío Juan Murphy. Archivo General de Indias, DIVERSOS, 56, N. 37.



Sucedió por aquel tiempo que el coronel [don Juan] Murphy, español de origen irlandés, que había conocido ligeramente en Madrid, al enterarse de que estaba en Londres me invitó a su casa. Él era también buen aficionado a la música y al enterarse de que tocaba el violín aceptablemente me invitó a que me uniera a un cuarteto que se reunía todas las semanas en su casa en el ambiente más agradable y selecto que se podía esperar. Nuestro director era un profesor de música de Ginebra, Mr. Sheener, admirable conocedor de la música para cuartetos. No admitíamos a ningún oyente en nuestras conciertos porque éramos incapaces de soportar el más leve murmullo. Sólo los iniciados en los misterios de la música pueden hacerse idea de la exquisitez de nuestro entretenimiento. Mi amigo Murphy estaba entonces en el apogeo de su prosperidad comercial porque, además de la graduación española de coronel, era socio de la firma Gordon and Murphy, establecimiento que durante la guerra con España había obtenido ganancias considerables por medio de un contrato con el gobierno español en el que tenía parte el gabinete inglés. El objeto del contrato era una determinada cantidad de plata de las minas de Méjico. El coronel Murphy, que aun en medio de las desgracias que han ensombrecido la última parte de su vida, ha seguido siendo un hombre amable y generoso, era todo amistad y hospitalidad en su época de prosperidad<sup>6</sup>.

Juan Morphy Porro también ejerció como cónsul en el consulado de Veracruz y sirvió al rey Fernando VII, como coronel de infantería. Combatió a los franceses en Madrid en 1808, fue hecho prisionero y trasladado a Bayona. En 1820, consiguió el hábito de la Orden de Alcántara. Se unió en matrimonio con Salvatora Martí y Seguí, natural de Cádiz.



**Ilustración 2.** Alquiler de piano Pleyel en 1816. Firmado por Juan Murphy. Archivo General de Indias, Diversos, 56, nº 37.

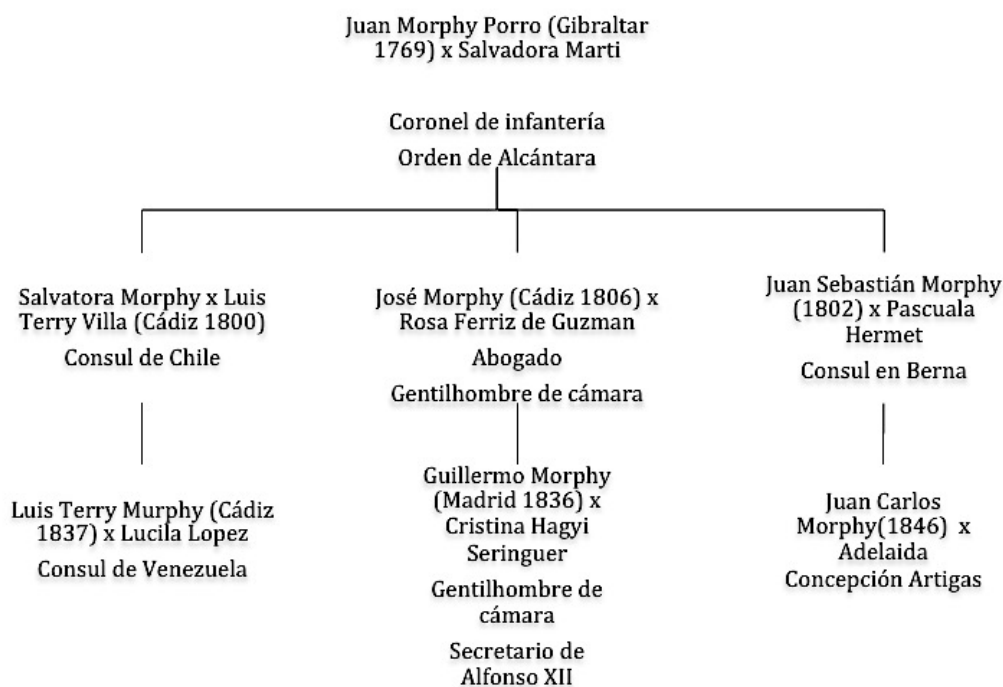
De esta unión nace en Cádiz José Morphy y Martí en 1806, quien se une en matrimonio con Rosa Ferriz de Guzmán, hija del capitán de navío de la Armada Pedro Ferriz de Guzmán y de Concepción Marti. Ambos son los padres de Guillermo Morphy.

Según consta en el certificado de la Iglesia parroquial expedido en 1833, José Morphy y Martí fue alcalde de Navalcarnero. Asimismo se le conocen los siguientes cargos: juez de primera instancia en Almería, fiscal de la audiencia de Sevilla, juez de la corte de Madrid y magistrado honorario de la Audiencia de Albacete. El 9 de abril de 1850 es nombrado gentilhombre de cámara por la reina Isabel II<sup>7</sup>. A causa de la Revolución del 1854, José Morphy -según relata Ovilo

<sup>6</sup> José María Blanco White: *Cartas de España. Madrid* (1807)..., pp. 190-193.

<sup>7</sup> Archivo general de Palacio (AGP). Sección personal, caja 719, exp. nº 11.

y Otero- quedó cesante de su trabajo sirviendo al Estado, como abogado distinguidísimo. A partir de esta fecha su trabajo se circunscribe "al despacho de sus negocios como jurisperito"<sup>8</sup>. Se traslada a Sevilla para ocupar el cargo de Fiscal de la Real audiencia Territorial de Sevilla. El 16 de noviembre de 1858, fallece José Morphy a los 52 años de edad a consecuencia de una afección gangrenosa. Es enterrado en San Martín de Madrid, en el Cementerio de la Real Archicofradía Sacramental de la misma San Idelfonso y San Marcos.



**Ilustración 3.** Genealogía de Guillermo Morphy, Conde de Morphy (II)

## I-2. Granada, años de infancia

Guillermo Morphy Ferriz de Guzmán Martí y Martí nació en Madrid el 29 de febrero de 1836. Fueron sus padres José Morphy y Martí y Rosa Ferriz de Guzmán. Guillermo fue el único vástago del matrimonio. Sus progenitores eran naturales de Cádiz y estaban emparentados en tercer grado por el apellido Martí, según muestra el certificado de matrimonio expedido en la Iglesia parroquial de San Martín de Madrid, el 30 de junio de 1833<sup>9</sup>.

Rosa Ferriz, era hija de Pedro Ferriz de Guzmán, capitán de navío, perteneciente al cuerpo de ingenieros de Marina de la Real Armada, destinado al departamento de Cádiz<sup>10</sup>. A raíz del fallecimiento de su marido, fue designada camarera por la reina Isabel II, a la que siguió al exilio en 1868. Durante la Restauración siguió como camarera hasta su fallecimiento en 1878. Con

<sup>8</sup> M. Ovilo y Otero: *Escenas contemporáneas...*, p. 337.

<sup>9</sup> "Bula del Sr. Nuncio Apostólico de su Santidad ganada a favor de D. José Morphi, alcalde mayor de la villa de Navalcarnero, natural de Cádiz, hijo de Juan y de Salvadora Martí; y de Doña Rosa Ferriz, hija de Don Pedro Ferriz de Guzmán y de D<sup>a</sup> Concepción Martí, natural de otra Ciudad de Cádiz, para que se les dispensase el parentesco de tercer grado de Consanguinidad que entre si tienen".

<sup>10</sup> Datos obtenidos en José María Sánchez Carrión: "Establecimiento del definitivo escalafón del Cuerpo de Ingenieros de Marina de la Real Armada (1770-1827)", *Revista de Historia Naval*, año XXXVIII, n<sup>o</sup> III, 2010, pp. 49-79.

motivo de su fallecimiento, Morphy se refiere a ella como "madre cariñosa y entusiasta por el arte encantador de la música"<sup>11</sup>.

Guillermo José Juan Macario Morphy nació en la calle de Ballesta, nº 8, siendo bautizado en la Iglesia Parroquial de San Martín de Madrid. En representación de su padrino Guillermo Morphy, hermano de su padre, asistió Juan Ruiz de Apocada, Conde del Venadito, tal y como podemos leer en su partida de bautismo:

En la Iglesia Parroquial de San Martín de Madrid a primero de Marzo de 1836: yo, Don Tomás de la Cámara, Teniente mayor de cura de ella Bauticé a Guillermo José Juan Macario hijo legítimo de Don José Morphy, natural de Cádiz, y de D<sup>a</sup> Rosa Férriz, natural de dicha ciudad; abuelos paternos D. Juan, natural de Gibraltar, y D<sup>a</sup> Salvadora Martí, natural de dicho Cádiz, y los maternos Don Pedro y D<sup>a</sup> María de la Concepción Martí, naturales el primero de Ceuta, y la segunda de Valencia. Nació el 29 de febrero último, Calle de la Ballesta número 8. Padrino D. Guillermo Morphi, hermano de su Sr. padre, y en su nombre y por su ausencia el Sr. Conde del Benadito D. Juan Ruiz de Apocada; y lo firmé.

Don Tomas de la Cámara (rúbrica)<sup>12</sup>

De todas las reseñas biográficas sobre estos primeros años de su vida, solamente la de Ovilo y Otero localiza a Morphy en Granada, al poco de su nacimiento<sup>13</sup>. Sin embargo el autor se equivoca al decir que Morphy permaneció en Granada hasta los diez años, ya que hemos localizado su expediente de estudios en Almería, correspondiente al curso 1844-45 que confirmaría su traslado a la ciudad cuando este contaba la edad de 8 años<sup>14</sup>. Por su parte, Baltasar Saldoni también incurre en un error al localizar a Morphy en Alemania en estos años, donde señala que recibiría clases de un profesor llamado Orihuela<sup>15</sup>. Posiblemente el error de Saldoni se haya producido al confundir, en los datos enviados por Morphy, la caligrafía manuscrita de "Almería" por "Alemania". La presencia de Morphy en Almería está también constatada por Julio Nombela (1836-1919), en su obra *Impresiones y recuerdos*<sup>16</sup>, donde refiere que Morphy fue condiscípulo suyo en el Instituto de Segunda Enseñanza de esta ciudad, con quien conservó "una amistad bastante sincera generalmente, aunque en ocasiones un tanto palaciega"<sup>17</sup>.

Desde su revista *La Alhambra*, Valladar se dirige a Morphy como "granadino de corazón". También recuerda "el verdadero afecto que los granadinos profesan a hombre tan eminente, y a quien consideran como paisano, pues aquí se educó y vivió durante muchos años de juventud"<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> *La Correspondencia de España*, nº 7380, 7 de marzo de 1878, p. 2.

<sup>12</sup> Archivo Histórico Diocesano de Madrid: Partida de bautismo de Guillermo Morphy. Libro 68º de bautismos de la parroquia de San Martín de Madrid (fol. 282; imagen 570).

<sup>13</sup> Manuel Ovilo y Otero: "El Caballero Morphy», *Escenas Contemporáneas*, Tomo II, Madrid: Tip. de Manuel G. Hernández, 1883", pp. 336-342.

<sup>14</sup> No hemos encontrado ningún documento sobre los estudios de enseñanza primaria que Morphy habría realizado en la ciudad y que luego completaría en Almería. Podrían haber sido en alguno de estos colegios que entonces funcionaban en la capital: colegios de San Bartolomé y Santiago fundado en 1611, donde se imparte enseñanza primaria y secundaria, o bien el colegio del Ángel situado desde 1847 en la calle Cárcel Baja.

<sup>15</sup> Baltasar Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid, Imp. de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, p. 55.

<sup>16</sup> Julio Nombela: *Impresiones y recuerdos*, Ed. La última moda, Madrid, 1911.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>18</sup> *La Alhambra*, año XXXVI, 15 de mayo de 1923, nº 41, p. 1. Con estas palabras se dirigirá Valladar a Morphy, agradecido por su contribución como presidente de la Sociedad de Conciertos para que esta tocara en Granada, en la década de los ochenta.

Lo cierto es que Granada se convierte en testigo de sus primeros juegos, dejando permanentes impresiones, cargadas de luz y sonido, que inspiraran la música de su *zambra morisca* compuesta en 1884. Obra rica en timbres y contrastes inspirada en el ambiente exótico, mezcla de culturas, de la ciudad. En más de una ocasión, Morphy retornará a esta ciudad, donde coincidirá con otros artistas amigos, como Albéniz o Fortuny, como veremos más adelante.

Pero para saber como Granada impresionó a Morphy, en estos primeros años de su infancia, no hay más que acercarse a la literatura de viajes que describe esta España pintoresca y romántica, cuyo exotismo de su pasado nazarí, constituía un permanente reclamo para escritores y artistas. Víctor Hugo, Alfredo Musset o Prosper Merimée recrean en sus escritos este ambiente vivido en sus viajes por tierras españolas, incitando a otros escritores y artistas a emprender la misma aventura. Además, gracias al relato *Un viaje a España* del romántico Théophile Gautier (1811-1872)<sup>19</sup> podemos imaginar la "empresa arriesgada y romántica" de aquel viaje de Madrid a Granada en los años cuarenta, que tendría que recorrer la familia Morphy para establecerse en su nuevo destino<sup>20</sup>. Un trayecto de dos días y medio de duración que se cubría en una gran diligencia "tapizada de nankín y provista de cortinillas y persianas", tirada "por un ejército de mulas esquiladas, gordas y vigorosas que marchaban velozmente" y que ofrecía cierta comodidad en comparación al traqueteo de galeras, o caballerías que solían cubrir las rutas secundarias. Sobre los peligros del viaje comenta Gautier:

Un viaje por España es aún una empresa arriesgada y romántica. Hay que contribuir a ella personalmente; tener paciencia, valor y energía. A cada paso se arriesga la piel, y el menor obstáculo con que se tropieza son las privaciones de todo género; la carencia de las cosas más indispensables para la vida, el peligro de los caminos, verdaderamente impracticable, para quien no tenga la costumbre de andar por ellos que tienen los arrieros; un calor infernal, un sol capaz de derretir el cráneo, y además de todo esto, la casi seguridad de tener que habérselas con facciosos, ladrones, posaderos, bribones y toda clase de gente indeseable, cuya actividad no puede garantizarse más que según el número de carabinas que uno lleva consigo. El peligro os sigue siempre, os rodea y os precede<sup>21</sup>.

Otro escritor, el americano Washinton Irving, nos describe en sus *Cuentos de la Alhambra* los cantos acompañados por guitarras o castañuelas que acompañaban los interminables viajes de los arrieros, y que surgían asimismo de manera improvisada en las posadas. Irving señala la sensación del viajero al llegar a Granada: "casi mágica; parecía que habíamos sido transportados a otros tiempos y a otros reinos, y que estábamos, presenciando las escenas de la historia árabe"<sup>22</sup>. De la misma manera se expresa Gautier, para quien la puesta de sol sobre Sierra Nevada con sus "tonalidades de nácar, diafanidades de rubí, venas de ágata y de venturina, (son) capaces de ganar en la comparación a todas las joyas mágicas de *Las mil y una noche*<sup>23</sup>.

Sobre el ambiente reinante en Granada que Morphy debió vivir en su niñez, nos remitimos de nuevo a Gautier quien nos deja un vivo retrato de esta ciudad, donde se cultiva la tertulia y siempre está presente la guitarra:

---

<sup>19</sup> Teófilo Gautier (1811-1872): *Viaje por España*, Tomo II, Trad. Enrique de Mesa, Madrid, Tipografía Renovación, 1920.

<sup>20</sup> Gautier emprende el viaje en 1840. Probablemente en fechas similares tendría lugar la mudanza de la familia Morphy a Granada.

<sup>21</sup> T. Gautier: *Un viaje por España...*, pp. 117-118.

<sup>22</sup> Viaje emprendido en 1829 por Washington Irving: "*Cuentos de la Alhambra*", Madrid, Espasa Calpe, 1987.

<sup>23</sup> T. Gautier: *Viaje a España...*, p. 53.

La tertulia se reúne en el patio, rodeado de columnas de mármol y provisto su centro de un surtidor. Alrededor de la fuente, en el royo que la rodea, se colocan tiestos de flores y de arbustos, sobre cuyas hojas cae el rocío del surtidor. Seis u ocho quinqués colocados de trecho en trecho, en las paredes, iluminan el lugar; sofás y, sillas de paja o de mimbre amueblan las galerías —suenan guitarras, que van de mano en mano—; un piano ocupa un testero, y en el otro se colocan las mesas de juego<sup>24</sup>.

De hecho, el ambiente musical culto de Granada no es muy diferente al de otras provincias españolas, donde la burguesía se reúne para tocar el piano, cantar fragmentos de ópera italiana, canciones populares o romanzas puestas en música por Manuel Bretón de los Herreros. Se lamenta Gautier de la ausencia en estas reuniones de bailes españoles como el fandango andaluz, la jota o los boleros, donde han sido sustituidos por los ritmos de moda de influencia francesa, bailes de salón como contradanzas, rigodones o valsés. Así nos lo cuenta el escritor francés:

Una señora se sienta al piano y toca una música, generalmente de Bellini, que al parecer es el músico que más gusta a los españoles, o canta una romanza de Bretón de las Herreros, el gran libretista de Madrid. La reunión termina por un baile improvisado, donde no se baila, ¡ay!, ni jota, ni fandango, ni boleros, pues estos bailes están relegados a los campesinos, los criados y los gitanos, sino la contradanza, el rigodón y, a veces, el vals. Sin embargo, una noche, a instancias nuestras, dos señoritas de la casa accedieron a bailar el bolero; pero antes mandaron cerrar la puerta del patio y las ventanas, que ordinariamente abiertas, para no ser acusadas de mal gusto y de color local<sup>25</sup>.

Sin embargo, en la calle suena la música española, a veces, en forma de serenatas que los estudiantes cantan acompañados de la guitarra:

También suele ocurrir el tropezarse con una serenata, compuesta de tres o cuatro músicos; pero más generalmente del enamorado sólo que, canta acompañándose de la guitarra, con el sombrero echado sobre los ojos y el pie encima de una piedra o de un poste<sup>26</sup>.

De estos dulces recuerdos de su infancia surgirán las obras de Morphy: *Serenata española y Andalucía*, estrenadas en París en 1867<sup>27</sup>, que le reportarán éxito y el compromiso de varias casas editoriales para su publicación.

Granada también resplandece en su acervo cultural. Su interés por las ciencias y artes se plasma en la revista *La Alhambra*, periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes, órgano portavoz del Liceo Artístico y literario, inaugurado el 18 de noviembre de 1839 y en la que tuvo una activa y fecunda pluma Francisco Valladar<sup>28</sup>. El Liceo fue sustituido en 1847 por el nuevo Liceo, donde era costumbre cantar zarzuelas y óperas. En los años que Morphy vive en Granada, la ópera italiana impera en la ciudad, y no será hasta 1848 cuando irrumpa la zarzuela con estrenos de Hernando y Barbieri, tratando de hacerse un sitio en los gustos italianos del público,

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>25</sup> *Ibí.*, pp. 57-58.

<sup>26</sup> *Ibí.*, 59.

<sup>27</sup> Théophile Gautier y Morphy coincidirán años más tarde en París. Gautier suministró a Morphy el libreto *Un mariage a Sevilla*, donde plasmó los recuerdos vividos en España.

<sup>28</sup> Francisco de Paula Valladar: *Apuntes para la "Historia de la música en Granada": desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Granada, Tip. Comercial, 1922, p. 72.

que acude al Teatro del Campillo, inaugurado en 1810, en plena dominación francesa, para escuchar entre otras obras: *los Puritanos*, *Norma*, *La Sonámbula*, *Lucrezia* o *L'Élixir d'amore*.

### I-3. Almería, primeros estudios

En 1844 José Morphy es llamado a desempeñar el cargo de juez de primera instancia en Almería, con lo que la familia abandona Granada para seguidamente instalarse en aquella ciudad, donde permanecerá hasta 1846, año en que regresan a Madrid<sup>29</sup>.

En referencia a Almería, Alarcón describe de este modo el carácter oriental, casi africano de su fisonomía:

*Almería*, con sus casas bajas y cuadradas, esto es, de un sólo piso y sin tejados; con sus blanquísimas azoteas (pues allí se abusa tanto del enjalbegado de cal como en los pueblos oficialmente moros); con sus tortuosas, estrechas y entonces no empedradas calles; con sus penachos de palmeras, campeando en el aire, entre erguidas torres, sobre las quebradas líneas horizontales del apretado caserío; con su caliente atmósfera, su limpio cielo, su fúlgido mar y su radiante sol (...).

*Almería*, digo, era la odalisca soñada por nosotros los poetas del otro lado de la gran Sierra; era la visión oriental que a mí me había sonreído a lo lejos, siempre que fui a conversar con lo pasado en las alcazabas y palacios moriscos de Guadix y Granada; era, en fin, un espejismo producido por la costa de enfrente, a cuyas ciudades, blancas también, y también coronadas de palmeras, fueron a morir sin poder ni ventura los expatriados descendientes de Alhamar *el Magnífico*, y entre ellos aquel heroico Muley Abdalá *el Zagal*, que llevó el título de "Rey de Almería"<sup>30</sup>.

En 1844, año en que la familia Morphy llega a Almería, la provincia se encuentra incomunicada por tierra, a causa de las ramblas y barrancos, teniendo las galeras que abrirse paso en un viaje lento y peligroso<sup>31</sup>. La ciudad rompía con su aislamiento, ampliando sus comunicaciones por mar, enlazando con otras ciudades portuarias españolas y extranjeras. Desde Inglaterra, llegan hombres de negocios atraídos por sus yacimientos; pero también artistas, intelectuales o simplemente viajeros curiosos y, con ellos, algunas de sus costumbres inglesas, que son asimiladas por la floreciente burguesía. En palabras de Alarcón, Almería es

una de las poblaciones más cultas de España; lo cual proviene de que, hace mucho tiempo, *se buscó la vida por mar*, a falta de comunicación *terrestre* con el mundo civilizado, y entró en íntimas relaciones industriales y comerciales con Inglaterra, ni más ni menos que Cádiz y Málaga, a las cuales se parece muchísimo (especialmente a la última) en el orden intelectual y moral. Quiero decir con esto que las personas acomodadas de Almería viven un poco a la inglesa, piensan un poco en inglés, son tan corteses y formales como los más célebres comerciantes de la Gran Bretaña, y consideran indispensable tomar mucho té, mudarse de camisa todos los días, leerse de cabo a rabo un periódico, afeitarse, cuando menos, cada veinticuatro horas, y hablar mejor o peor la lengua de lord Byron. Combinadas estas graves formas con la viveza y gracia andaluzas (de que los hospitalarios hijos de Almería no pueden despojarse, por mucho que se afeiten y por blancos y tiesos que lleven los *foques*), resulta un conjunto agradabilísimo de buenos modos, ingenio, seriedad y gitanería que no inventara ni el mismo diablo... En cuanto a las hijas de la ciudad, diré que este *andalucismo britanizado* no puede ser más seductor y delicioso, y que, por consecuencia

---

<sup>29</sup> La fecha coincide con los datos de Saldoni. Véase B. Saldoni: *Diccionario Biográfico...*, 55.

<sup>30</sup> Pedro Antonio de Alarcón: *Últimos escritos de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1891, pp. 27-28.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

de él, las almerienses (del propio modo que las malagueñas y gaditanas) son una especie de *lady* agarenas, que, desde el piso alto, reinan sobre sus padres y maridos, afanados siempre en el escritorio del piso bajo...<sup>32</sup>.

Morphy va a vivir con sus padres en la Rambla de Gorman, que tras la visita de Isabel II en 1862 pasó a llamarse Calle de la Reina, uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad por la índole de sus edificios burgueses, que limitaba al este con el barrio histórico de Al-medina, de estructura musulmana. Según el expediente localizado en el Archivo Histórico Provincial de Almería, Morphy asistió al Colegio de Humanidades de Sto. Tomás de Aquino<sup>33</sup>. En este centro creado en 1837, estudió Gramática Castellana, Doctrina Cristiana, Lectura, Escritura y Aritmética; siendo el catedrático de Latinidad José Ramón García, quien elaboró el primer informe sobre sus estudios. En este, destacó su aplicación, su clara inteligencia, junto al buen proceder de su carácter, añadiendo: "en todos los ramos ha merecido la nota de Sobresaliente; siendo además digno de especial elogio por sus bellísimas cualidades y honrosa comportación"<sup>34</sup>.

Tras finalizar sus estudios de primaria, Morphy pasa a estudiar al Instituto Provincial de Almería, que justamente comienza bajo el Plan Pidal en el mes de noviembre de 1845. El instituto sustituía al Colegio Santo Tomás de Aquino, y venía a ocupar el antiguo Convento de la orden de Dominicos. Por sus aulas pasaron figuras relevantes como Nicolás Salmerón, Francisco Villaespesa y Antonio Ledesma. En este centro Morphy asistió al primer curso de Filosofía, correspondiente al año 1845-46, matriculándose de las asignaturas de Castellano y Rudimentos de Latín, con el profesor S. Canella; Aritmética, Nociones de Geometría, Naturales y Geografía con Feliz García; Mitología y principios de Historia con Ramón Gutiérrez, obteniendo Sobresaliente en todas las materias<sup>35</sup>.

El centro educativo, que era todo un referente cultural en Almería, contaba por estas fechas con 91 alumnos<sup>36</sup>. En este se realizaban actividades artísticas y dramáticas, que más tarde, gracias al propósito de los propios alumnos de que las mismas se realizaran fuera del Instituto, promovieron la creación del Liceo en 1843<sup>37</sup>. Desde sus inicios el Liceo, "a medio camino entre cenáculo político, tertulia literaria, y reunión puramente social", va a dinamizar la vida de una ciudad que en la década de los cuarenta asiste al auge de la industria metalúrgica y del comercio<sup>38</sup>. La burguesía acude al Liceo para escuchar fragmentos de ópera italiana, poesías y poemas que se leen durante los intermedios, o funciones teatrales, con la interpretación de escenas dramáticas<sup>39</sup>.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>33</sup> Nos referimos al curso de 1844-45.

<sup>34</sup> Almería, Archivo Histórico Provincial de Almería (AHPAL). Expediente Guillermo Morphy, AHPAL, 44377.

<sup>35</sup> AHPAL 44377. Expediente G. Morphy.

<sup>36</sup> Datos obtenidos de Eulalia Muñoz Rey: "El Instituto de Segunda Enseñanza de Almería", p. 288. *Actas XXXI (AEPE)*, pp. 283-291. En el centro se impartían las asignaturas de Latín y Castellano, Retórica y poética, Moral y Religión, Historia, Lógica, Francés, Historia Natural, Física y Química y Matemáticas.

<sup>37</sup> Véase Josefa Martínez Romero: *Instituciones culturales en el s. XIX almeriense*, Almería, Universidad de Almería, 2001, p. 11.

<sup>38</sup> Josefa Martínez Romero: *Instituciones culturales en el s. XIX almeriense...*, p. 13.

<sup>39</sup> Véase Francisco Jiménez Rodríguez; Sonia Bordes García: "El Liceo artístico y Literario de Almería. Un impulso de ilustración en el s. XIX", *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, nº 11-12, 1992-1993, pp. 191-193. Pedro Orihuela del Castillo compuso la música para la opereta andaluza *El Sol de Sevilla*, y la letra Mariano Álvarez Robles. Véase *Antología de poetas almerienses*, Almería, Imprenta Berver, 1935, p. 28.

Socio de la entidad fue el compositor almeriense Pedro Orihuela del Castillo, quien parece ser el profesor al que se refiere Saldoni situándolo erróneamente en Alemania<sup>40</sup>. Saldoni comenta que Orihuela impartiría las primeras lecciones de Solfeo a Guillermo Morphy. Conocemos por la prensa que Orihuela pertenecía a una destacada familia almeriense de músicos, y que para la inauguración del Liceo, el 13 abril de 1843, puso música a un *Himno* con letra de José Iribarne, interpretado por un coro mixto, una tiple, un barítono, coro de trovadores y coro de doncellas. En 1862, escribió una *Salve* que fue cantada por un grupo de aficionadas en la iglesia de Santo Domingo, en donde se veneraba la imagen de Nuestra Señora del Mar, ante la reina Isabel II y el príncipe Alfonso, en ocasión de su viaje a estas tierras<sup>41</sup>.

En 1846, tras finalizar Guillermo Morphy el curso escolar en Almería, la familia emprende su vuelta a Madrid.

#### I-4. Madrid (1847-1863)

Morphy llega a Madrid en plena década moderada (1844-1854), con el general Narváez al frente del Partido Moderado como Presidente del Gobierno. El Madrid que conoce Morphy en aquella década es descrito por Celsa Alonso González en un capítulo de la obra *Isabel II. Los espejos de la reina*<sup>42</sup>. El ambiente musical se encuentra influido por la afición que la reina Isabel II demostraba hacia la música. La Corte emula a las cortes europeas eligiendo a los mejores músicos de la época. Isabel II, llevada por su filantropía, construye el polémico Teatro del Real Palacio (1849-1851), donde destaca la figura de Temístocles Solera, autor de libretos de Verdi y libretista de Emilio Arrieta. Este último y Francisco Frontera de Valldemosa destacan como maestros de canto de la reina y compositores de la Real Cámara y Teatro. Suenan en el Palacio los teatros de ópera de gusto italianizante, también las óperas de Arrieta, *Ildegonda* y *La conquista de Granada*, que responden a la temática histórica y legendaria sobre nuestro pasado glorioso, dentro del género “alhambrista”<sup>43</sup>. Pero a la reina también le gusta lo español, lo castizo, cultivando en sus salones el andalucismo en comedias, sainetes y bailes, donde tampoco faltan las canciones andaluzas.

A este teatro eran invitados altos funcionarios y personas próximas a la reina que compartirían estas funciones dramáticas, en el nuevo teatro con capacidad para 250 asientos. Teniendo en cuenta que José Morphy fue elegido de gentilhombre de cámara en 1850, probablemente su hijo Guillermo conocería este ambiente de Palacio<sup>44</sup>.

Fuera de la Corte vive Madrid el auge de la burguesía, cada vez más presente en asociaciones de índole cultural y recreativo. Sobresale el Liceo artístico y literario cuyo objetivo es el fomento y prosperidad de las letras y bellas artes y que, a diferencia del Ateneo, desde 1840 incluye la música en sus secciones, desde 1840, impartiendo clases de música, publicando composiciones inéditas, y desarrollando un gran número de eventos musicales, en su mayoría representaciones

---

<sup>40</sup> B. Saldoni: *Diccionario Biográfico...*, 55.

<sup>41</sup> *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en setiembre y octubre de 1862, escrita de orden de Su Majestad la Reina*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863, pp. 309-317.

<sup>42</sup> Celsa Alonso: "La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso", *Isabel II. Los espejos de la reina*, Juan Sisinio Pérez Garzón (coord.), Marcial Pons, 2004, pp. 213-230.

<sup>43</sup> Véanse Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Música Hispana, ICCMU, 1998; Encina Cortizo: "Alhambrismo operístico en La conquista de Granada (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica, *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 609-632.

<sup>44</sup> Archivo del Palacio Real (APR). José Morphy, caja 719, Exp. 11.



lírico-dramáticas<sup>45</sup>. También destaca en el panorama de la época el Instituto Español por su dedicación al mundo de la zarzuela. Por lo demás, se escucha ópera italiana en los Teatros de la Cruz y del Príncipe. En este último, se estrena la zarzuela romántica de Mariano Soriano Fuertes, *Jeroma la Castañera*. Por su parte, el género lírico dramático encuentra su espacio en el Circo a partir de 1841, donde la aristocracia y nobleza de Madrid se rinden a lo italiano. El italianismo invade Madrid donde se representan las óperas italianas más destacadas y a las que asiste también asiste su reina. Los músicos de entonces lo tienen difícil con la ópera nacional, ya que tanto el público como los empresarios vuelven la espalda a lo patriótico. Los compositores Baltasar Saldoni e Hilarión Eslava, como antes habían hecho Ramón Carnicer o Vicente Cuyás, componen sus óperas al estilo italiano, siguiendo los gustos de la sociedad.

1849 es un año marcado por el gran auge de los teatros. Algunos de ellos cambian sus nombres, de acuerdo con el Real decreto orgánico de los teatros del Reino y del reglamento del Teatro Español, recién aprobados. El del Príncipe pasa a llamarse Español, el de la Cruz se convierte en Teatro del Drama, el del Instituto será teatro de la Comedia, el de Variedades, supernumerario de la Comedia y el del Circo toma el nombre de Teatro de la Ópera<sup>46</sup>. Además, en 1850 concluyen las obras del Teatro Real, y en su inauguración se interpreta *La Favorita* de Donizetti, cautivando al público que acudirá entusiasta a todas las representaciones italianas del momento: Donizzetti, Rossini y más tarde Verdi, además de la ópera francesa de Meyerbeer y Gounod.

Desde 1849 a 1856 una nueva generación de músicos preparan el relevo, son los nacidos en torno a 1825: Barbieri, Gaztambide, Hernando e Inzenga, que se alzan como protagonistas de la restauración de la zarzuela, aumentando sus proporciones para dotarla de una mayor coherencia dramática de acuerdo al modelo francés. 1862 marca la decadencia del género. Los últimos años de esta década los editores de música, Eslava y Antonio Romero, hacen un esfuerzo para resurgir el tema de la ópera nacional, otorgando premios al mejor compositor de ópera española, intento abocado al fracaso coincidiendo con los acontecimientos de la revolución de 1868 y la caída del reinado de Isabel II.

Antes de que esto ocurra, el género sinfónico lucha por hacerse sitio en los gustos del público, a ello contribuye la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos fundada en 1860 y tras ella la prestigiosa Sociedad de Conciertos en 1866. Por otra parte, surge la Sociedad de Cuartetos en 1863, gracias a la iniciativa de Monasterio y Guelbenzu, con el objeto de trasladar al espacio público un género prácticamente desconocido en España: la música de cámara. El final del reinado de Isabel II coincide con la crisis de la zarzuela y la llegada del teatro bufo, género menor contra el que arremete la crítica por buscar el éxito económico con obras de poca calidad.

En Madrid, Morphy comienza su etapa de juventud. Morphy estará presente en veladas literarias y en aquellos escasos círculos donde se practica la música de cámara, relacionándose con escritores como Manuel Cañete, Manuel Remón Zarco del Valle, Ramón Campoamor o Manuel Tamayo y Baus, Antonio Arnao, José Selgas o Rafael María Baralt y músicos como Antonio Mercé, Santiago de Masarnau, Juan Gualberto González, Jesús de Monasterio, José María Guelbenzu o Francisco de Asís Gil. Logra simultanear las clases de música de los maestros Antonio Mercé y Santiago de Masarnau con los estudios de Filosofía en el Seminario de Nobles o Colegio de Escuelas Pías de San Antonio Abad y, seguidamente, en el Colegio de don Vicente

<sup>45</sup> El Liceo se dividía en seis secciones, ocupando la música dos de ellas: I, Literatura, II, Pintura, III, Escultura, IV, Arquitectura, V, Música y VI, Declamación. Véase *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Madrid: redactadas con arreglo a las modificaciones hechas por las Juntas general y delegada hasta el 25 de noviembre de 1840*, Madrid Estab. Tip. Calle del Sordo, 1840, 26 de noviembre de 1840.

<sup>46</sup> Véase José Subirá: *Historia de la Música Teatral en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1945, p. 180.

Santiago Masarnau; Posteriormente, las lecciones de Francisco de Asís Gil con la carrera de Jurisprudencia en la Universidad Central. De todo ello hablamos a continuación.

### I-5. Colegio de Escuelas Pías de San Antonio Abad. Antonio Mercé

Recién trasladado con su familia a Madrid, Morphy cursa el segundo y tercer año de Filosofía (1847 a 1849) en el Seminario de Nobles o Colegio de Escuelas Pías de San Antonio Abad, también conocido como Colegio de los Escolapios de San Antón, obteniendo las calificaciones de Sobresaliente y Mediano, respectivamente<sup>47</sup>.

En este centro recibe clases de piano y solfeo, impartidas por Antonio Mercé y Fondevila (ca.1810-1876). De este músico sabemos que nació en Lleida, estableciéndose posteriormente en Madrid donde obtuvo una excelente reputación como profesor y compositor. Llegó a publicar la ópera *La Vestal*, cuya *Obertura* fue acogida con grandes elogios por la crítica de la *Iberia Musical*, además compuso canciones andaluzas y otras obras para piano que dedicaría a la reina Isabel II<sup>48</sup>. Pero en su labor compositiva destacó sobre todo en el género religioso, del que nos legó una generosa producción. De entre sus obras obtuvo un gran reconocimiento su *Misa a grande orquesta* "que durante muchos años ha alternado con las de Mercadante, Rossini y Eslava en las solemnidades religiosas"<sup>49</sup>. Otras obras fueron: *Stabat Mater*; *Salve a cuatro voces*, con acompañamiento de órgano, *Miserere a tres voces*, *Motete al Smo. Sacramento* a dúo y piano y , por último, *Letrillas a la Virgen y Lamentaciones*, estas últimas incluidas en su colección *Biblioteca Musical Religiosa*, en la que comenzó a trabajar a partir de 1865<sup>50</sup>. Toda su producción sacra le sitúa como uno de los primeros compositores del género en España, destacándose por "la magnitud de su genio"<sup>51</sup>. Mercé también tomó parte en una edición reformada del *Método de solfeo*, en el que se incluían lecciones de tres grandes profesores de música y canto: François-Joseph Fétis, Alexis de Garaudé y José Melchor Gomis, bajo el título *Método Completo de solfeo: Fétis, Garaudé, Gomis. Reformado y aumentado por Ant<sup>o</sup>. Mercé*. Con toda probabilidad la obra se utilizaría en las clases de música impartidas en las Escuelas Pías, siendo Morphy unos de los beneficiados, ya que su primera edición vio la luz por estos años. También perteneciente a la nueva escuela de solfeo, escrita en francés y particularmente inspirada en Fétis, se publica por esas mismas fechas *Elementos generales de la música* por A. Martínez del Romero<sup>52</sup>.

El *Método* reformado y ampliado por Antonio Mercé se estructura en cuatro partes y viene precedida de un prólogo del mismo autor, en el que considera "uno de sus principales defectos presentar reunida al principio de la Obra, toda la parte teórica. He creído más oportuno intercalarla progresivamente entre las lecciones prácticas, de modo que las dificultades se vayan presentando al discípulo con la sucesión debida"<sup>53</sup>. Además Mercé añade su propio material

---

<sup>47</sup> Archivo Histórico nacional (AHN). Expediente académico de Guillermo Morphy Ferriz ES.28079.AHN/2.3.1.21.4.1//UNIVERSIDADES, 4485, Exp.15.

<sup>48</sup> Las canciones andaluzas: *El chalán*, *La higochumbera* y *Las puñalás*; Obras para piano: *capricho fantástico para piano* "El crepúsculo de la mañana", *Himno de guerra*, entre otras.

<sup>49</sup> José Llorens Cisteró y Ramón Sobrino: "Mercé y Fondevila, Antonio", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, director y coordinador general Emilio Casares Rodicio, V. 7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 457; "Mercé y Fondevila, Antonio", *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-mericana*, Barcelona, Espasa-Calpe, vol. 34, 1921, p. 811.

<sup>50</sup> Sobre Antonio Mercé y Fondevila (ca.1810-1876) véanse: Saldoni: *Diccionario ...*, p. 635. También puede consultarse María del Coral Morales Villar: *Los tratados de canto en España durante el s. XIX*, Granada, Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2008.

<sup>51</sup> B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides*, tomo tercero..., p. 379.

<sup>52</sup> *Diario Constitucional de las Palmas*, 23 de mayo de 1840, nº 43, p. 4.

<sup>53</sup> Referido en María del Coral Morales Villar: *Los tratados de canto...*, p. 547.

producto de su dilatada experiencia como docente, en forma de explicaciones, lecciones de solfeo, tablas, cuadros explicativos, ejemplos y vocalizaciones para el canto. Estas últimas, en las que el piano adopta elaborados acompañamientos, conforman la cuarta parte de la obra, añadiendo una detallada explicación de como habrían de articularse correctamente cada una de las vocales<sup>54</sup>. Asimismo, el autor utiliza fragmentos de su propia ópera *La Vestal* para ejemplificar la correcta aplicación del texto a la música, además de "la inclusión de un apartado dedicado al canto ponía de manifiesto la importancia de la enseñanza vocal a lo largo del s. XIX"<sup>55</sup>.

## **I-6. El Colegio de don Vicente Santiago Masarnau y su Escuela especial de Música**

Morphy continúa sus estudios de Filosofía en el prestigioso Colegio de don Vicente Santiago Masarnau, donde va a estudiar el cuarto (1849-1850) y quinto cursos (1850- 1851). Será entonces cuando reciba clases de solfeo y piano de Masarnau<sup>56</sup>, al mismo tiempo que profundiza en los estudios de composición. En estos años, según relata Saldoni, llega "a componer por instinto y afición algunas piecitas que tuvieron lisonjero éxito en el círculo de su familia y amigos"<sup>57</sup>.

Santiago Masarnau (1805-1882) es junto a Ledesma y Eslava un insigne compositor dedicado sobre todo a la música dramática religiosa. De él dirá la ilustre escritora Concepción Arenal, con motivo de su muerte:

Lloro porque ya no volveré a oír aquella voz que daba siempre gusto, lección y consuelo; la palabra del artista, del sabio y del santo; lloro por los que han perdido al que enjugaba sus lágrimas; lloro por la patria insensata e infeliz que ha visto desaparecer el más grande de sus hijos, sin un gran estremecimiento doloroso, como esos enfermos tan graves que se pueden mutilar sin que los sientas<sup>58</sup>.

Fue Masarnau de una precocidad singular en la música. Con tan sólo 8 años sorprendió componiendo una *Misa a cuatro voces* con acompañamiento de órgano. Gentilhombre de casa y boca, cuyo cargo se hizo efectivo en 1846, con la mayoría de edad de la reina Isabel. Trabajó como organista para la corte de Fernando VII, en El Escorial. Vivió una larga emigración desde 1823, a causa del exilio forzoso de su padre a Londres y París, decretado por el rey. Volvió a España en 1829, colaborando fehacientemente en sacar al arte del estado de postración en que se hallaba. Organizó reuniones en su casa todos los domingos, donde se daba a conocer la música de los clásicos, a cuyo estudio se dedicó con especial atención, siendo Bach su preferido. Pasó muchos años en París, en esta ciudad comenzó su atracción hacia la vida mística, y estableció una fuerte amistad con Rossini. Decidido a hacerse trapense, recibió la orden de su hermano mayor de volver a Madrid, a donde volvió decidido a ocuparse de las múltiples ocupaciones que la dirección del colegio requería, al mismo tiempo que extendía la Sociedad de San Vicente de Paul a Madrid y resto de España.

---

<sup>54</sup> Sobre las vocalizaciones y los tratados en general, véase Morales Villar, *op. cit.*, p. 549.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>56</sup> Según hemos constatado en el expediente de Guillermo Morphy, conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: Sig. 4-7-1. Académico de número (1887).

<sup>57</sup> B. Saldoni, *Diccionario ...*, p. 56.

<sup>58</sup> Carlos Guaza y Gómez Talavera ; Antonio Guerra y Alarcón: *Músicos, poetas y actores*, colección de escritos-biográficos, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1884, p. 73.

Según afirma Laura Cuervo: "las obras didácticas elaboradas después, durante los años veinte y treinta por autores españoles: José Nonó (1821), Miguel López Remacha [ca.1824], José Sobejano y Ayala (1826) y Santiago Masarnau (1833-35) son en buena medida adaptaciones al español de los métodos Parisinos"<sup>59</sup>. Estas incluyen un interesante repertorio didáctico que en parte es de creación propia. Laura Cuervo confirma que con la difusión en España del método de Masarnau (1833-35) se transmiten las teorías de Hummel (1827), en consonancia con la evolución del lenguaje pianístico, producido por un mayor incremento de la sonoridad del piano<sup>60</sup>. De este modo, Masarnau publicó varios métodos pedagógicos como su *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte*.

En la época en que Morphy se dedica a estos estudios, el repertorio para piano contiene una elevada cantidad de adaptaciones y transcripciones de las óperas que se estaban ofreciendo en los teatros. Laura Cuervo subraya que junto a la interpretación de estos géneros, también se cultivan sonatas, sonatinas, rondós y variaciones. Una literatura pianística acorde a las primeras etapas del aprendizaje, en la que Morphy debió de formarse siguiendo los consejos de su maestro. De hecho Masarnau incide en su método en el estudio de sonatinas en donde los alumnos irían adquiriendo familiaridad en el lenguaje del Clasicismo. Con este fin, en su obra didáctica incluye diversos autores como Müller, Dussek, Clementi, Gelinek, y Likl, que toma del método de Hummel. A través de estas piezas no sólo buscaría "motivar al alumno, sino también dirigirle gradualmente en la consecución de la condición de intérprete"<sup>61</sup>.

Otra obra publicada que tuvo mucha aceptación en la época fue el *Tesoro del pianista*, compuesta por sonatas, en su mayor parte, pero también fantasías y caprichos y un *Allegro di bravura*, de compositores como Mozart, Clementi, Dussek, Cramer, Hummel, Weber, Mendelssohn-Bartholdy, entre otros. El propósito del autor era

facilitar a los que en España se dedican al estudio del Piano, la adquisición de las mejores obras que se conocen para este instrumento, casi del todo ignoradas entre nosotros, y reconocidas por los mas eminentes Profesores del extranjero como indispensables para formar y mantener el buen gusto. (...) si bien el numero de los que escriben hoy para el Piano es casi infinito, el de aquellos cuyas obras han logrado ser reconocidas generalmente como verdaderos modelos es bastante limitado, y mucho mas lo es todavía el de sus principales obras, que son las únicas a que se ha dado cabida en el *Tesoro del Pianista*<sup>62</sup>.

El *Tesoro del pianista* sería utilizado en la Escuela especial de música dirigida por Santiago de Masarnau<sup>63</sup>, al igual que el *Nuevo método de solfeo para uso de los alumnos de la Escuela Especial de Música establecida en el colegio de D. Vicente de Masarnau por su hermano*<sup>64</sup>.

El Colegio dirigido por Vicente Santiago Masarnau<sup>65</sup>, estuvo instalado en el ex convento de las Vallecas, calle de Alcalá nº 27 y en 1848 contaba con 200 alumnos<sup>66</sup>. Pese a la relevancia de este

---

<sup>59</sup> Laura Cuervo Calvo: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 449.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 449.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>62</sup> Santiago de Masarnau: *Tesoro del pianista: colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*, Madrid, Almacenes de Carrafa y Lodre, c. a. 1831.

<sup>63</sup> Véase Vicente Santiago Masarnau: *Programa del examen público a que se prestan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras*, sito en esta Corte, calle de Alcalá número 27, Madrid Imp. de J. Martín Alegría, 1850, p. 21.

<sup>64</sup> Se pude consultar en la Biblioteca Nacional de España.

centro educativo no existen apenas estudios sobre su programa educativo. En nuestra búsqueda de información hemos localizado algunos documentos conservados en la Biblioteca Nacional de España, de los que hablamos a continuación.

Gracias al *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras* (1842) sabemos que la entidad se anunciaba como un colegio preparatorio para todas las carreras, cuyo objetivo era "proporcionar una educación religiosa, moral, civil, física, literaria y científica, con la que los jóvenes hagan rápidos progresos en la carrera mayor á que se dediquen, y puedan llenar debidamente los deseos de sus padres"<sup>67</sup>; asimismo que tomaba como modelo, además de otros centros de la capital, centros educativos de París y sus alrededores, contando entre sus docentes con muchos catedráticos de la Universidad de Madrid. De París provenían los recursos necesarios para llevar a buen término asignaturas como Física, Química o Dibujo. Todo ello nos da una idea de la alta calidad de sus enseñanzas. Además, conocemos que el Colegio de Vicente Masarnau atendía a la enseñanza de la religión católica y su director espiritual era en sus inicios el presbítero Pascual Morales profesor de Literatura e Historia, Latinidad y Filosofía moral, más tarde el jesuita José Antonio Delgado de la compañía de Jesús. El sistema de educación daba especial importancia a la práctica de la religión católica, cuyos ejercicios acompañaban todo el sistema de educación<sup>68</sup>.

Según señala *El Español* en 1847, "el colegio impartía educación primaria elemental y superior, los cinco cursos académicos de la segunda enseñanza, matemáticas elementales como preparación para las escuelas de caminos, canales y puentes, de minas, de montes, de ingenieros militares y de artillería, lenguas vivas, escuelas de comercio, química general teórica y práctica, escuela especial de música, dibujo natural, lineal y topográfico y equitación"<sup>69</sup>. Asimismo, los alumnos podían cursar las enseñanzas de Humanidades y Filosofía como estudios preliminares para las carreras de Teología, Jurisprudencia, Medicina, Cirugía y Farmacia.

Además el colegio propiciaba la oportunidad al alumno de continuar en el mismo establecimiento ya que

sabiendo el Director por experiencia lo peligroso que es enviar los jóvenes á estos establecimientos los primeros años, por lo susceptibles que son de extraviarse con las malas compañías que desgraciadamente nunca faltan, ha dispuesto que puedan, al arbitrio de sus padres, continuar en el colegio, enviándolos con un inspector á la universidad, que es a donde generalmente acude la mayor parte, pudiendo dedicarse al mismo tiempo en su establecimiento, no sólo al repaso de las materias que estudie en la universidad bajo la dirección de los profesores de la misma, sino también á otras no menos interesantes, y adquirir ciertos conocimientos accesorios indispensables en la buena sociedad, como son lenguas, música, dibujo, baile, esgrima y equitación<sup>70</sup>.

Conocemos por los programas publicados en 1844 a algunos de los alumnos más notables formados en el colegio de don Vicente Santiago de Masarnau. Así, a Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922), quien será bibliotecario mayor de Palacio de la Casa Real y quien concidió en

<sup>65</sup> Vicente Santiago Masarnau fue catedrático de física experimental y nociones de química en la Universidad Central.

<sup>66</sup> *El Heraldo*, nº 1715, 7 de enero de 1848, p. 4.

<sup>67</sup> Vicente Santiago Masarnau: *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1842, p. 2.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 5-6.

<sup>69</sup> *El Español*, nº 989, 12 de septiembre de 1847, p. 1.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 3.

sus estudios con Morphy<sup>71</sup>, el político Práxedes Mateo y Sagasta, el historiador y dramaturgo Benito Vicens y Gil de Tejada, el periodista y ensayista granadino Francisco de Paula Seijas Patiño, Juan de Madrazo y Kuntz (1829-1880) y Emilio Alcalá Galiano (1831-1914). En Literatura usaban el compendio de Antonio Gil y Zarate y contaba con profesores tan relevantes como Juan Cortázar que impartía Matemáticas<sup>72</sup>.

En este colegio Morphy cursa el cuarto año de Filosofía con las asignaturas siguientes: Lengua latina, Retórica, Poética, Literatura, además de estudiar la Lengua francesa y Lengua inglesa y como optativas: Lengua alemana y Artes de adorno. Estas últimas comprendían: Música, Dibujo, Baile, Esgrima y equitación.

La escuela de música era dirigida por Santiago de Masarnau. Sus alumnos formaban coros de voces solas, que eran dirigidos por Masarnau y Mariano Ledon (profesor de Canto y piano). El repertorio consistía en cantos religiosos alemanes (salmos e himnos) entonados por más de treinta alumnos<sup>73</sup>. Un género que era desconocido hasta entonces en España y que recibiría los elogios de la crítica de *El Herald*o, como podemos leer a continuación:

No hemos oído nada tan bello, tan sublime en su sencillez (...). Deseamos vivamente ver propagado en todos nuestros colegios este método de canto, cuya introducción debemos a los trabajos sabios y profundos del compositor D. Santiago Masarnau de reputación ya europea. Dámosle nuestro más sincero parabién por haber conseguido en los pocos meses que lleva este género de enseñanza, un resultado que no tememos calificar de *prodigioso*. Las palabras de estos salmos o himnos han sido vertidos al castellano por nuestro colaborador el señor Pedro Madrazo<sup>74</sup>.

También *El Renacimiento*, una revista en la que Masarnau colaborará junto a su amigo Pedro de Madrazo, llama la atención sobre los coros de voces de niños y adultos sin acompañamiento, al considerarlos un medio idóneo para educar el gusto musical<sup>75</sup>.

El *Diario de avisos de Madrid* anuncia para el curso 1846-1847 el inicio de los estudios de composición en "la Escuela especial de música de don Santiago Masarnau"<sup>76</sup>. Por entonces el centro había ampliado las enseñanzas, contando entre sus asignaturas: Solfeo, Canto, Piano (Elemental y Superior), Violín, Guitarra y Composición. El objetivo de sus enseñanzas transcendía de los propósitos iniciales del colegio al impartir la enseñanza de música, dentro de las Artes de adorno, buscándose la especialización de los estudios de música y un perfil profesional en el estudiante. Los alumnos protagonizaban eventos destacados, algunos de los cuales conocemos gracias a la prensa, como por ejemplo su actuación cantando la *Misa* de Mozart<sup>77</sup>. Masarnau desde una perspectiva europea divulga la *música sabia*, asociada a la idea de música transcendental frente al consumo de música de entretenimiento<sup>78</sup>.

---

<sup>71</sup> Vicente Santiago Masarnau: *Programa del examen público...*, 1850, op. cit, p. 23.

<sup>72</sup> *Programa del examen público a que se prestan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras, sito en esta Corte, calle de Alcalá número 27, bajo la dirección del Dr. D. Vicente Santiago de Masarnau: dando principio el día 16 de setiembre del presente año de 1844*, pp. 36 y 48.

<sup>73</sup> A ello se refiere M. Nagore: "Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, pp. 247-264.

<sup>74</sup> *El Herald*o, nº 724, 12 de octubre de 1844, p. 4.

<sup>75</sup> *El Renacimiento*, 20 de junio de 1847, p. 8.

<sup>76</sup> *Diario de avisos de Madrid*, nº 1027, 26 de agosto de 1846, p. 1.

<sup>77</sup> *La Esperanza*, nº 686, año tercero, , 26 de diciembre de 1846, p. 4.

<sup>78</sup> Judith Etzion: "Música sabia: The reception of Classical Music en Madrid.1830s-1860s", *International Journal of Musicology*, nº 7, 1998, pp. 185-232.

En 1848 las obras exigidas en el examen de Piano Superior eran -según el *Programa del examen público*- el *Primer concierto en mi menor*, de Hummel, y el *Segundo concierto en si b mayor*, de Mozart. Para su ejercicio los alumnos examinados estaban acompañados por otros alumnos de las clases instrumentales de la propia escuela. Entre los miembros del tribunal aparece Santiago de Masarnau, que por entonces impartía las clases de Piano Superior, además de otros profesores de prestigio como Dionisio Aguado, profesor de Guitarra formado en París donde había hecho amistad con Fernando Sor, y Pedro Sarmiento, que en aquel entonces era también profesor numerario de Flauta en el Conservatorio de Madrid<sup>79</sup>.

Durante el curso 1849-1850, José Morphy dirige una carta a la Dirección General de Instrucción Pública, a la atención de su director Antonio Gil de Zarate, rogándole acceda a adelantar los exámenes de su hijo Guillermod debido a su mala salud, y la necesidad “de pasar inmediatamente al Norte de España para tomar baños medicinales”<sup>80</sup>. Conocemos por el *Programa del examen público* de 1850 que los alumnos de la Escuela especial de música tenían que examinarse ante un tribunal formado por Vicente Santiago de Masarnau, como director del colegio, José Delgado como director espiritual y los profesores de Música: José Castaño, Miguel Herran, Juan Perea e Ildefonso Pastor. Estos exámenes eran de carácter público y aparecen fijados para el día 27 de junio, a las 10 de la mañana, incluyendo las siguientes especialidades:

Sección 1ª o Solfeo (incluye también canto).

Sección 2ª o de Canto e instrumental (incluye examen de teoría y canto correspondiente a la segunda parte de Solfeo y la ejecución de varias piezas al piano).

Sección 3ª o de Composición.

Los alumnos de Composición “se examinarían del curso de composición según el sistema de Weber”, en referencia a la obra *Theory of Musical Composition* de Gottfried Weber, traducida al inglés en 1851<sup>81</sup>. Asimismo debían interpretar tres composiciones de las contenidas en el *Tesoro del pianista* y cantar algunas piezas junto a otros alumnos. Con este fin debían utilizar el método compuesto para la escuela, refiriéndose con ello al *Nuevo método de solfeo para uso de los alumnos de la Escuela Especial de Música*, además de la colección *Oraciones en música*, publicada en 1849<sup>82</sup>. Esta colección de coros alemanes, integrada por 87 cantos religiosos cantados *a capella*, había sido elaborada por Santiago de Masarnau y Pedro de Madrazo<sup>83</sup>.

María Nagore llama la atención sobre Masarnau a quien considera un regeneracionista de su tiempo que denuncia la decadencia de la música y cuya proyección es palpable en la segunda mitad del s. XIX<sup>84</sup>. Masarnau ejercerá una fuerte influencia en Morphy defensor de la doctrina espiritualista en las artes, cuyo pensamiento se orienta de manera similar hacia la regeneración del arte nacional. Asimismo, debió despertar en su joven alumno, el interés por los autores clásicos o las fugas de Bach. Transcribimos a continuación un testimonio de Saldoni que sintetiza el ideario de Masarnau y su concepto de música transcendental:

<sup>79</sup> Vicente Santiago Masarnau: *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio de primera clase preparatorio para todas las carreras*, Madrid, Imprenta Martín Alegría, 1848, p. 25.

<sup>80</sup> AHN: Universidades, 4485, Exp. 15\_071. Estas anotaciones que muestran la delicada salud de su hijo, serán frecuentes durante sus estudios.

<sup>81</sup> Mencionado en el programa de examen de 1848, en el que entraba “acompañamiento del bajo numerado y de los modos griegos, instrumentación, etc.” según el sistema de Gfr. Weber. *Programa del examen...*, 1848, p. 26.

<sup>82</sup> Vicente Santiago Masarnau: *Programa del examen*, 1850..., op. cit, p. 21.

<sup>83</sup> Nagore indica que contribuyeron a la reforma de la música religiosa en España según el estilo austero que encontramos en el movimiento cecilianista europeo. M. Nagore: “Santiago de Masarnau...”, p. 273.

<sup>84</sup> M. Nagore: “Santiago de Masarnau...”, p. 261.

Era tan grande el respeto que profesaba Masarnau al arte de la música, que consideraba su ejercicio como un verdadero culto, pero culto tan austero como el que profesaba al Supremo Hacedor. En prueba de esto no tenemos más que aducir que de la misma manera que cumplía diariamente con los preceptos que la religión le imponía, se consagraba invariablemente todos los días al estudio de los clásicos: Bach era su favorito; las fugas de este compositor eran tan de su agrado, que cuando las había estudiado, como él sólo sabía hacerlo, en el tono en que se hallaban escritas, las trasportaba á todos los demás, con lo cual según él decía, tenía tiempo de llegarlas á comprender tal cual su autor las había escrito, sin causar fatiga al oído con la monotonía de un mismo tono. No fue su idea única y exclusiva al estudiar el divino arte, la de poder un día regalar el oído del extraño con mayor ó menor maestría, no; Masarnau creía que el objeto de la música no era ese, creía que el Ser Supremo la había creado para mayores y más elevados fines, porque decía, y tenía razón, no siempre el que la escucha tiene corazón y sentimiento bastante para comprenderla; la estudió porque de esta manera creía poder elevarse hasta Dios y olvidarse por completo de las amargas y miserias de esta vida<sup>85</sup>.

En 1868 la revolución derribó el caserón donde se ubicaba el colegio y los hermanos Masarnau se fueron a la calle Cedaceros<sup>86</sup>. Seguidamente, el Gobierno disolvió la sociedad de San Vicente de Paul, que por entonces contaba con 9575 socios, entre los cuales se encontraba el erudito literato Pedro de Madrazo. La Restauración borbónica permitió de nuevo sus actividades en España<sup>87</sup>.

### **I-7. Universidad Central de Madrid, 1851. Estudios musicales con Asís Gil**

Tras finalizar Guillermo Morphy los cinco años de Filosofía, José Morphy dirige una carta el 29 de septiembre de 1851, al rector de la Universidad Central, el Marqués de Morante, en la que expresa su deseo de que su hijo sea admitido al curso preparatorio de Jurisprudencia<sup>88</sup>. Asimismo, pide disculpas por el hecho de no haber podido tramitar el título del grado de Bachiller, a causa de la delicada salud de su hijo, motivo de su ausencia al final del año<sup>89</sup>. De este modo, Guillermo Morphy obtiene el permiso para matricularse con el número 78, en el curso 1851-1852 de la Universidad Central.

El seguimiento de los estudios de Leyes y la preocupación por la salud de su hijo, por parte de su padre se constata a lo largo de la correspondencia guardada en el Archivo Histórico Nacional, con misivas como esta que transcribimos a continuación:

Excmo. Sr. Marqués de Morante

Mi querido amigo; Guillermito tiene hoy un fuerte dolor de cabeza que no le permite asistir a clase (primer año de leyes) y quisiera merecer de la bondad de V. dispusiera lo conveniente para que no le pongan falta, cosa que el sentiría mucho, pues es muy puntual.

Dispense U. esta molestia a su siempre apasionado amigo S. S.

q. b. s. m.

---

<sup>85</sup> Baltasar Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid, 1880.

<sup>86</sup> "La calle de peligros", *La voz*, año X, nº 2551, 2 de marzo de 1929, p. 1.

<sup>87</sup> *Revista católica de las cuestiones sociales*, año XI, nº 132, 12 de enero de 1905, p. 756.

<sup>88</sup> Hasta 1850 se denomina Universidad Literaria, para pasar a nombrarse en este mismo año Universidad Central.

<sup>89</sup> En 1852 obtiene el grado de Bachiller en Filosofía, según consta en AHN . Universidades, 4485, Exp. 15, 20 de junio de 1850.



José Morphy<sup>90</sup>

De 1851 a 1858 Morphy realiza los siete cursos correspondientes a la Licenciatura de Jurisprudencia en la Facultad de Derecho. Al finalizar estos estudios realiza prácticas como abogado en el estudio de Juan María Rodríguez de Zurita, perteneciente a los ilustres colegios de Madrid<sup>91</sup>. El 16 de febrero de 1859 consigue la Licenciatura en Jurisprudencia. Además, durante estos años, y sin que la familia tenga conocimiento de ello, recibe clases de Armonía, Contrapunto y Fuga de Francisco de Asís Gil (1829-1861), que por entonces es profesor en el Conservatorio de Madrid<sup>92</sup>. A ello se refiere *La Ilustración Musical*:

A pesar de la resistencia de sus padres, que querían dedicarle a las leyes, como al fin se dedicó, el joven Guillermo, apasionado por la música, ocultándolo a su familia, tomó lecciones de D. Francisco de Asís Gil, con quien aprendió sólidamente la armonía, el contrapunto y la fuga durante algunos años. Alternando el estudio de leyes con el de la música, dedicóse con grande afán al análisis de la parte científica del arte; en esta nueva dirección dada a sus estudios, si bien dejó olvidado el estudio del piano, le hizo concentrar todas sus aspiraciones en la composición<sup>93</sup>.

Asís Gil era alumno aventajado de François-Joseph Fétis, como demuestra el haber sido merecedor del primer premio de Composición del Conservatorio Real de Bruselas. Acerca de esto *La España* publica la noticia sobre dos "notabilidades artísticas", en referencia a Francisco de Asís Gil y a Jesús de Monasterio, que habían deslumbrado en el concurso público anual que se celebraba en el Conservatorio de Bruselas, obteniendo el Primer premio de la clase de Contrapunto, impartida por Fétis y el el Primer premio en la clase de Perfeccionamiento de violín, respectivamente<sup>94</sup>. Este éxito clamoroso vino acompañado al poco tiempo del nombramiento de Asís Gil como profesor de armonía en el Conservatorio Nacional de Madrid. Poco tiempo después publicaría un *Tratado Elemental Teórico-Práctico de Armonía* (1855) dedicado a su maestro J. Fétis, que sería declarado oficial para los estudios del Conservatorio de Madrid.

Según podemos leer en *El clamor público*, Asís Gil impartía también clases en su propia casa, situada en la calle de San Agustín, que tenían lugar tres veces por semana de una a tres de la tarde y comprendían las materias siguientes:

Primera, armonía; segunda, acompañamiento del bajo numerado; tercera, melodía considerada en sí misma y en sus relaciones con la armonía; cuarta, contrapunto y fuga; quinta, instrumentación y orquestación; sexta, estilo y sus propiedades con relación a los tres géneros: religioso, dramático y de cámara o concierto; séptima, historia general de la música<sup>95</sup>.

<sup>90</sup> AHN, Sig. UNIVERSIDADES, Leg. 4485, Exp. 15. 063

<sup>91</sup> AHN, Sig. UNIVERSIDADES, Leg. 4485, Exp. 15. 012.

<sup>92</sup> Francisco de Asís Gil (1829-1861) fue profesor de armonía en el Conservatorio Nacional de Madrid. Su *Tratado Elemental Teórico-Práctico de Armonía* (1855) fue declarado oficial para los estudios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid.

<sup>93</sup> "Excmo. Sr. Conde de Morphy", *Ilustración Musical*, año II, n.º 35, 21 de junio de 1889, pp. 1-2.

<sup>94</sup> Una carta enviada desde Bruselas al periódico proclama: "Me juzgo dichoso, señores redactores, en ser el primero en anunciar a Vds. los brillantes triunfos de sus dos compatriotas, debidos a sus sacrificios y su constancia, y que los han colocado a tanta altura en su arte, bajo la dirección de Mr. Fétis y de Mr. Beriot, de quienes he visto con satisfacción que han hablado Vds. con elogio en las columnas de su periódico, y creo complacer a Vds. en darles medios para dar publicidad a un hecho que no podrá menos de interesar a una gran parte de sus lectores, interesados en la gloria de las artes de su país". En *La España*, año V, n.º 1334, p. 3.

<sup>95</sup> *El Clamor público*, n.º 2848, 27 de octubre de 1853, p. 3.

A los alumnos interesados en asistir a las clases se les exigía como requisitos el estar instruidos en Lectura musical y Solfeo, además de mostrar conocimientos en el Piano para el estudio del acompañamiento. El comienzo del curso tenía lugar en noviembre y se exigía como pago mensual la cantidad de 60 reales. Así dedica varias columnas en *La Nación* a criticar la insuficiente instrucción que en materia de composición se impartía en el Conservatorio y a animar a los jóvenes a emprender los estudios de manera provechosa con el fin de dedicarse a la ópera española:

¿A qué se reduce la educación del joven compositor español en la actualidad? ...¡vergüenza nos da el decirlo! ¡se reduce al conocimiento superficial de algunas reglas simples de armonía y contrapunto!...con llegar a disponer unos cuantos *bajetes*, á dos, tres y cuatro hacer algunas imitaciones, y componer fugas (y no muchas) como quien hace juegos de paciencia con cartones pintados, es mas que suficiente para lanzarse componer toda clase de obras musicales y arrojar el guante hasta el mismo Rossini si es preciso. No exageramos. Se nos despedaza el corazón de pesar al tener que confesarlo esto; los compositores se forman o nacen entre nosotros como las flores y plantas silvestres en los campos; es decir, ¡con la misericordia de Dios! Si nuestro mal parado Conservatorio de música estuviese organizado y dirigido como debiera estarlo, podría de tiempo en tiempo presentarnos jóvenes compositores que después de haber concluido un curso de profundos estudios, hubiesen dado pruebas de ingenio y saber, en el mismo establecimiento y ante un público respetable, haciendo ejecutar sus composiciones por los alumnos y alumnas del establecimiento, bajo su inmediata dirección, como se acostumbra hacer en otros países mas afortunados.

Todo joven que se dedique con entusiasmo y perseverancia al estudio de la composición, y a una dosis conveniente de ingenio añada una instrucción sólida, puede hacer la más brillante carrera en el vasto campo de la naciente ópera española, fuente de inagotables y abundantes productos que han de ser el sustento de millares de familias.

Animó, pues, jóvenes estudiosos: el oro y los lauros os aguardan, si sacrificando vuestras largas horas de ocio y mal vivir, os dedicáis con afán y cuidado al conocimiento de todas las materias necesarias para componer con buen estilo, corrección y propiedad. El camino es largo, penoso, y oscuro; y por lo tanto es indispensable que, caminéis al lado de una persona entendida que pueda guiar con acierto vuestros inciertos pasos. La ocasión no puede ser más favorable<sup>96</sup>.

Aunque en las someras biografías que tenemos consta que Morphy tomó clases de Asís Gil durante sus estudios en la Universidad Central, no encontramos ninguna fecha del inicio de las mismas. Cabe pensar que sería a partir de 1853, cuando Asís Gil se establece en Madrid, cuya reputación divulgada en la prensa, unida al interés que Morphy tenía por llegar algún día a componer la ópera nacional le empujarían a tomarlo como profesor. Probablemente, Asís Gil aconsejaría al joven Morphy, su formación con Fétis en Bruselas.

Saldoni nos cuenta que durante estos años Morphy pasaba "las horas del aula en armonizar bajetes o escribiendo contrapuntos sobre un canto llano, y sin embargo de esto, *ganó todos los años de estudio*, obteniendo siempre buenas notas, pero a fuerza de trasnochar o de madrugar, aún en invierno"<sup>97</sup>. Y añade que su formación incluía el conocimiento profundo de maestros consagrados como Haydn, Beethoven, Mozart y Bach.

---

<sup>96</sup> "Revista Musical: Curso completo de composición del profesor supernumerario de contrapunto del Conservatorio de María Cristina y discípulo del célebre F. I. Fétis", *La Nación*, año V, nº 1672, 30 de octubre de 1853, p. 3.

<sup>97</sup> B. Saldoni: *Diccionario...*, p. 56.

## I-8. Las veladas de música de cámara de Juan Gualberto, 1850 a 1855

Morphy también encuentra tiempo para asistir en Madrid a las veladas de música de cámara, organizadas por su amigo el célebre violinista Monasterio, que tenían lugar en la casa de Juan Gualberto González, en uno de los escasos domicilios donde aún se practicaba el género<sup>98</sup>. Allí, gracias a la ayuda de Monasterio, asisten "de tapadillo" Morphy junto a su amigo Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922)<sup>99</sup>. Como hemos visto anteriormente, este también había asistido al Colegio de Masarnau y de estos años parte su amistad con Morphy. El mismo Zarco lo declara años más tarde como testigo presente en la boda de Guillermo Morphy, cuando ya ocupaba el puesto de Bibliotecario Mayor de S. M. motivo por el cual habitaba en el Real Palacio<sup>100</sup>.

En *La España Moderna* encontramos un artículo de Morphy donde señala que la actividad de música de cámara y la interpretación de clásicos como Haydn o Mozart, era habitual en la primera mitad de siglo en España, en los ambientes privados. De hecho el repertorio clásico era de especial interés para Masarnau y Asís Gil, como hemos visto anteriormente, así como para otros músicos, entre los que podríamos citar a Barbieri<sup>101</sup>. Morphy también hace alusión a las veladas de música de cámara de Juan Gualberto a las que asistía junto a su amigo Zarco del Valle y de las que nos comenta lo siguiente:

Hay quien cree que nuestra raza sólo se apasiona por la música dramática, y en particular por la italiana; pero no puede darse gran importancia a esta afirmación, cuando se recuerda que en la primera mitad del siglo eran numerosos en España los círculos particulares en que se cultivaba la música instrumental *di camera*, y yo recuerdo haber conocido uno en Madrid, que por su carácter especial merece especial mención. Pocas personas recordarán ya hoy el nombre de D. Juan Gualberto González, que tuvo su período de notoriedad artística y literaria en la primera mitad del siglo. Anciano y achacoso, había conservado el gusto de la música instrumental de cámara, y allá por los años del 50 al 55 tuve ocasión de ir varias veces a las sesiones que se verificaban en su casa, organizadas y dirigidas por mi antiguo amigo el célebre violinista Monasterio.

La empresa no era fácil de conseguir, porque el anciano aficionado no permitía que asistieran a aquellas veladas más que los que por tocar un instrumento de cuerda pudieran tomar parte activa en ellas; pero el aprecio que profesaba a Monasterio, y que probó á su modo regalándole un magnífico violín, permitió al grande artista llevarnos de *tapadillo*, al actual Bibliotecario mayor de S. M., Sr. Zarco del Valle y a mí, a aquel templo inaccesible. Aún no he olvidado la escena que presenciamos, y que, más que cuadro de la vida real, parecía creación del visionario Hoffmann en sus cuentos fantásticos. Los cuartetos tenían lugar en una sala bastante grande, cuyos muebles y estilo pertenecían al falso gusto griego de la época napoleónica, y en ella no había más luz que la de los atriles destinados á los músicos. A un extremo, y en vaga penumbra, veíase a D. Juan

<sup>98</sup> Juan Gualberto González Bravo (1777-1857) fue político y jurista. En su casa en la calle Jacometrezo nº 15, de Madrid se interpretaron obras de Mozart, Beethoven y Mendelssohn, todos los miércoles de ocho a once de la noche.

<sup>99</sup> Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922) fue mayordomo de Isabel II y bibliotecario mayor de la Real Biblioteca. Su correspondencia con Morphy puede consultarse en el Anexo I.

<sup>100</sup> Hay que destacar que este personaje tuvo un papel importante dentro de la historiografía del arte español, gracias a su actividad investigadora sobre la figura de Velázquez, de quien llegaría a reunir importantes documentos del artista, que hoy se conservan en la Real Biblioteca. Información obtenida en <https://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=18&art=783>.

<sup>101</sup> Basta recordar la organización de conciertos en el teatro de la Zarzuela en 1859, que siguiendo el modelo francés de los *Conciertos Mussard* de París, ejecutaron obras de Mozart, Haydn y Beethoven. Según señala Emilio Casares fue "la manifestación más clara del interés, tanto por parte de los profesores como del público, hacia la música clásica, a pesar del desconocimiento que de la misma había entre el público y los músicos". El éxito obtenido fue tan grande que de aquí surgió la idea de Barbieri de formar una Sociedad de Conciertos. Véase Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri*, tomo I, ..., p. 222.

Gualberto sentado en gran sillón, cubierta la cabeza de un gorro negro, envuelto en larga bata y apoyada la macilenta cabeza sobre las manos, sostenidas por un bastón de muleta. A pesar de sus años y de sus achaques, había conservado en su memoria los temas de los cuartetos de Haydn y Mozart, y él era el que designaba, tarareando, los primeros compases de la obra que deseaba oír, dejando muy poco descanso de uno a otro número. No tardó mucho en enterarse, a pesar de su falta de vista, de que había profanos en el santuario, y en los cortos intermedios tuvo lugar una escena cómica, porque, levantándose de su sillón, diose a recorrer todos los que estaban arrimados a la pared alrededor de la sala, mientras que Zarco y yo burlábamos su propósito, yendo siempre delante, y no sentándonos más que cuando volvía a su puesto; pero, vista su insistencia, rogamos a Monasterio que nos presentara. Hízolo así, aunque con cierto recelo, porque, a pesar del cariño que le profesaba D. Juan Gualberto, temía que nos recibiera *con cajas destempladas*. Afortunadamente no fue así, y se contentó con preguntar si tocábamos instrumento de cuerda, y, habiendo contestado que no, dijo secamente: *Pues si no tocan y ¿para qué vienen?* No volvió, sin embargo, a decirnos cosa desagradable, y continuamos disfrutando de los cuartetos en aquel centro, único entonces en Madrid, pues todavía no habían comenzado en aquella fecha las sesiones de D. Juan Guelbenzu en su casa de la plaza de las Descalzas, donde nació la idea y la organización de la Sociedad de Cuartetos. Pido perdón a mis lectores por esta digresión, que tal vez no sea inútil, porque si al llegar a viejos todos los españoles fueran consignando sus recuerdos, más fácil resultaría escribir la historia del Arte patrio<sup>102</sup>.

### I-9. El Balneario de Alzola (Guipúzcoa)

Son repetidas las ocasiones en que Morphy debe interrumpir sus estudios a causa de su salud delicada, lo que le obliga a tomar baños medicinales. Su padre le lleva a tomar las aguas al Balneario de Alzola, situado en la parte Oeste de la provincia de Guipúzcoa; un establecimiento singular de merecida fama, levantado en 1850, que competía con los de Alchavaleta, Santa Águeda y Cestona, todos ellos pertenecientes a las provincias Vascongadas. En ellos se abría ante el espectador "la amena y abundosa fertilidad de las provincias del Norte; su clima apacible; su cielo radiante y diamantino y la fuerza tradicional de sus habitantes", que el propio escritor de Vizcaya, Antonio Trueba, se encargaba de difundir en sus escritos<sup>103</sup>.

El éxito creciente del Balneario de Alzola se debía a su peculiar situación y a las virtudes medicinales de sus aguas gaseoso-alcálicas, ricas en sales de sosa, cal y magnesia. Enclavado en una garganta por la que transcurre el río Deva y separado por dos elevadas montañas, acogía por los años cincuenta una modesta casa de baños, consistente en una construcción rectangular con 38 habitaciones, cómodamente amuebladas, y con capacidad para 78 personas. Los baños se disponían en cuatro gabinetes y una serie de pilas de mármol y zinc, donde llegaba el agua caliente del manantial. Para llegar a su destino, el viaje solía hacerse en ferrocarril hasta su última parada en la localidad de Zumárraga, que desde Madrid venían a ser unas 16 horas de viaje. Desde aquí el viajero debía realizar, en diligencia o carruaje, el resto del trayecto hasta su llegada a Alzola<sup>104</sup>.

*La Época* describe el ambiente que se vivía en los balnearios y comenta como el de Alzola recibía cada vez a más personas, gracias a la reputación de sus aguas medicinales, con las que se mejoraba, entre otras enfermedades, las de corazón y estómago. También señala que el

---

<sup>102</sup> Guillermo Morphy: "El año musical en España", *La España Moderna*, año II, nº XIII, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubruli, enero 1890, pp. 69-71.

<sup>103</sup> *Guía del bañista en los baños de Urberoa de Alzola por su médico director D. Vicente de Urquiola*, Madrid, Imp. y librería de Eduardo Martínez, 1878, p. 18.

<sup>104</sup> *Noticias sobre las aguas minerales de Urberoa de Alzola*, Madrid, Imp. de Gregorio Hernando, 1866, pp. 1-9.

alojamiento era en sus inicios muy modesto, en comparación a otros de su época, y muchos de los que allí asistían se veían en la obligación de alojarse en caseríos de los alrededores o en el mismo pueblo. No obstante, su ubicación era privilegiada al gozar de pintorescas vistas, que le dotaban de un encanto especial:

Por un lado, se recuesta, como una niña perezosa que se duerme en el seno materno, en el monte donde brota su benéfico manantial; por el otro, el río Deva le ciñe cual leve y transparente cinta de plata, besa sus cimientos y los viste de follaje. En frente aparecen aquí y allá repartidos, las casas que forman el humilde pueblecito de Alzola, rodeando su modesta iglesia; en fin, detrás se ven, a semejanza de las orillas del Rhin, las ruinas de un castillo antiguo, que prestan singular encanto al paisaje<sup>105</sup>.

Más adelante, otra noticia nos habla de cómo al balneario se acercan familias de linaje a mejorar su salud o simplemente con el deseo de pasar unos días de descanso. Entre sus atractivos estaba la organización de salidas campestres que ponían en contacto al cliente con las bellezas de su entorno. Junto a la terapia medicinal en forma de baños y bebidas, el establecimiento también ofrecía un salón de reuniones y baile, en el que se encontraba un piano vertical y otro de manubrio, aparte de otro salón con su correspondiente mesa de billar y gabinete de lectura<sup>106</sup>. De este modo sus visitantes tenían la oportunidad de ampliar sus relaciones sociales, disfrutando del entretenimiento de cantos y bailes, que normalmente sonaban antes de la hora de la cena, servida puntualmente a las nueve.

Conocemos por una noticia publicada en 1857 en *La Época* de la asistencia habitual de Morphy, junto a sus padres, al balneario, donde era bien conocido en estos círculos como músico y pianista:

Las personas conocidas que encontré allí eran el señor brigadier y diputado D. Ángel Paz y Merabiela, con sus dos linda hijas; el Sr. D. Joaquín de Aguilera, con sus dos lindas hijas; el Sr. D. Joaquín de Aguilera, con su graciosa y simpática consorte; el Sr. D. Modesto Lafuente y su bella esposa; las bellas señoritas de Viado y Larraz; la Sra. de Salomon; los de Morphy con su hijo, uno de nuestros mas inspirados músicos y hábiles pianistas; el Sr. D. Joaquín Roncali; los marqueses de la Granja; el de Castel-Fuerte; el Sr. Casariego, y otros que acaso no recuerdo; y los habían visitado poco antes los marqueses de Serdañola, los señores de Imaz, las Sras. de Calderón y Bayo, los Condes de Alcolea el Sr. D. Mariano Vela, con su hija, y muchas más personas notables<sup>107</sup>

Vemos como en este entorno asisten algunas de las personas con las que Morphy mantendrá una relación de amistad toda su vida. Tal es el caso de Sofía Vela y Querol, hija de Mariano Vela y de Aguirre y Andrea Querol, inmortalizada por Pedro Madrazo en un bello óleo en 1850. Sofía Vela fue cantante, pianista, arpista y compositora y estuvo muy vinculada a la corte de Isabel II. En 1858 Sofía Vela se uniría en matrimonio con Antonio Arnao, persona también muy cercana a Morphy, a quien le va a dedicar uno de sus poemas, "La caza aérea", publicados en su obra *Ecoss del Tader* (1857). Morphy dedicaría a Sofía Vela su *Primera sonata para piano y violín*<sup>108</sup>.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>106</sup> *Indicador de las Aguas termales-alcálicas de Alzola provincia de Guipúzcoa premiadas en la exposición de 1883 con medalla de plata*, Vergara, Imprenta y encuadernación de J. López, 1891, p. 4.

<sup>107</sup> Pedro Fernández: "Revista de baños", *La Época*, año noveno, nº. 2581, 22 de agosto de 1857, p. 3.

<sup>108</sup> Sofía Vela y Querol (1828-1909), hija de Mariano Vela de Aguirre, pertenecía al mundo de la Corte. En 1841 fue socia del Liceo Artístico y Literario de Madrid. Fue contralto de la Real Cámara entre 1849 y 1851 e interpretó varias óperas para la reina Isabel II, entre ellas las dos grandes óperas históricas, *Ildegonda* y *La conquista de Granada*, de Emilio Arrieta. Según señalaba su marido en su correspondencia con Manuel Cañete, Sofía Vela interpretaba también de manera excelente las canciones de Franz

Sobre estos viajes realizados al norte de España, en los que Morphy aprovechaba para recopilar melodías populares<sup>109</sup>, nos habla en su *Discurso* leído en el Ateneo en 1886. Transcribimos a continuación algunas de sus impresiones sobre el País Vasco:

Prodigiosa y en extremo pintoresca es la variedad que ofrecen nuestras provincias. Recorred el país vascongado: ved sus pintorescos valles, montañas y playas; oíd sus melancólicos o enérgicos zortzicos; observad la fe religiosa y el indomable arrojo y valor de sus habitantes en la guerra, sus costumbres patriarcales, francas y sencillas, y ved cuanto se diferencia de las risueñas rías de Galicia y de sus pobladores sufridos y laboriosos, o de las ásperas montañas de Asturias y de Castilla, donde en las romerías, en los bailes, en los severos y primitivos cantos populares vive aún el espíritu de los primeros siglos de la Reconquista<sup>110</sup>.

Para Morphy la esencia de España debía ser captada por el compositor en la ópera española, inspirándose en sus romerías, cantos, historia, tradición y valores del catolicismo, como veremos más adelante.

## I-10. Tras la Revolución de 1854. Sevilla

En 1854 estalla la revolución en Madrid que dará como consecuencia el fin de la década moderada y comienzo del bienio progresista. Nos servimos de las memorias escritas por Gustavo Adolfo Bécquer para relatar brevemente este acontecimiento que cambió la vida de la familia Morphy:

La revolución triunfal hizo de la ciudad un gran campo de batalla. En todas las calles se levantaron, con piedras, cajones y enseres domésticos, grandes barricadas que defendía el pueblo con inaudito valor. Sedientos de venganza, grupos de hombres armados recorrían las calles entre lluvia de balas que se cruzaban en todas direcciones; los palacios de aquellos hombres públicos a los que el pueblo acusaba de ser causantes de sus males fueron asaltados, y en medio del arroyo se formaron grandes pirámides con los muebles y obras de arte que a ellos pertenecieron. El fuego los redujo a ceniza<sup>111</sup>.

A causa de la Revolución de 1854 José Morphy -según señala Ovilo y Otero- quedó cesante de su trabajo sirviendo al Estado, como abogado distinguidísimo. A partir de esta fecha su trabajo se circunscribe "al despacho de sus negocios como jurisperito"<sup>112</sup> y se verá impelido a establecerse en Sevilla, donde ocupará el cargo de Fiscal de la Real Audiencia Territorial. Por este motivo, Guillermo tendrá que interrumpir sus estudios en la Universidad de Madrid, prosiguiendo el tercer curso (1854-55) de la carrera en este nuevo destino de su vida. En Sevilla, lejos de abandonar sus estudios musicales, emprende el estudio del violín, movido por su interés hacia la composición, pues sabemos también por Saldoni que dejó escrito un cuaderno con música de cámara, que desgraciadamente no hemos podido localizar<sup>113</sup>. También en Sevilla,

---

Schubert. En J. Barón: *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Museo Nacional del Prado, 2007, p. 126.

<sup>109</sup> Véase B. Saldoni: *Diccionario...*, pp. 55-58.

<sup>110</sup> Guillermo Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. Conde de Morphy*, Madrid, Impr. y Fundición de Manuel Tello, 1886, p. 8.

<sup>111</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: *La fe salva*, Madrid, Editorial Novelas y cuentos, 1936. Recurso disponible en Biblioteca virtual universal. [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar).

<sup>112</sup> Manuel Ovilo y Otero: *Escenas contemporáneas...*, II, p. 337.

<sup>113</sup> B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, pp. 55-58.

continúa recopilando melodías populares, algunas de las cuales serán fuente de inspiración de sus composiciones musicales. Morphy rememora en su discurso pronunciado en el Ateneo en 1886, algunas de estas coplas tradicionales escuchadas a orillas del Guadalquivir, por "un famoso trovador popular" de aquella tierra que cantaba así:

Sombra es pasado  
niebla el futuro  
relámpago el presente,  
la vida es humo<sup>114</sup>

Este interés por el estudio y recopilación de la música popular queda reflejado aparte de su *Discurso* (1886) en el Ateneo, en sus artículos de prensa. Como ejemplo, mencionamos su artículo en *La España Moderna* en 1890, donde clasifica las melodías populares en tres grandes grupos, que corresponden a diferentes zonas de España, e indica las posibles influencias que reciben. Especialmente interesante es su referencia al influjo árabe en la música andaluza<sup>115</sup>, un tema objeto de investigación por musicólogos y arabistas, durante los siglos XIX y XX<sup>116</sup>. La proposición de Morphy parece ser recogida posteriormente por el musicólogo Francisco Gascue<sup>117</sup>, quien utilizaría algunas de las melodías recopiladas por el propio Guillermo Morphy, junto a otras de Barbieri y Olmeda, como ejemplos para su *Discurso* sobre la música arábigo-persa y su influencia en Andalucía<sup>118</sup>.

### I-11. Amistades con escritores. Las veladas de Manuel Cañete en la calle Atocha

Manuel Cañete (1822-1891), catorce años mayor que Guillermo Morphy, ejercerá una influencia importante en su vida<sup>119</sup>. Son muchos los testimonios que nos han dejado de esta "amistad fraternal". Conocemos por los expedientes del matrimonio de Guillermo Morphy, que Cañete fue su padrino de boda y que según testifica su relación de amistad se remontaría a 1856,

<sup>114</sup> Guillermo Morphy: "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1886, p. 33.

<sup>115</sup> Guillermo Morphy: "El año musical en España", *La España Moderna*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubruli, enero de 1890, pp. 80-81.

<sup>116</sup> Sobre el tema véase Manuela Cortés García: "Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos, *MEAH*, Sección Árabe-Islam 56, 2007, pp. 21-49. M. Cortés cita los escritos de Fétis publicados en su *Biographie Universelle des Musiciens*, en 1835 y a Soriano Fuertes, quien en 1885 publicaría dos obras sobre la música árabe, de poco rigor científico para algunos musicólogos actuales, además de la obra de Salvador Daniel (1879). En el siglo XIX destacan algunos trabajos de Rafael Mitjana, como su artículo "L'orientalisme musical et la musique árabe" (1906) y otros recogidos en su obra *La Música en España* (1993), además de los estudios de F. Gascue, que citamos aquí.

<sup>117</sup> De F. Gascue son conocidas sus conferencias en el salón de Bellas Artes de San Sebastián sobre "Música popular vascongada", impartidas los días 10 y 11 de julio de 1906; su obra *Origen de la música vascongada: boceto de estudio*, Paris, Honoré Champion, 1913; *Influencia de la música árabe en la música castellana* (Bilbao, 1916).

<sup>118</sup> José Subirá: "Bibliografía musical. La música árabe", *Arte musical*, año III, nº 67, 15 de octubre de 1917, p. 8.

<sup>119</sup> Manuel Cañete, literato y crítico español, ingresó en la Academia Española en 1857, donde ocuparía el cargo de censor desde 1879 y de la de Bellas Artes de San Fernando desde 1880. Fue gentilhomme de cámara y secretario particular de la infanta Isabel. Véase Allen Randolph, Donald: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*, University of North Carolina at Chapel Hill, nº 115, Valencia, Artes gráficas, 1972.

es decir, cuando Morphy contaba 21 años y cursaba el sexto curso en la Universidad Central de Madrid<sup>120</sup>.

En diciembre de 1856, Manuel Cañete le dedica una de sus poesías, en las que hace alusión a su faceta como pianista:

**A Don Guillermo Morphy,**

después de haberte oído tocar  
DOS DE SUS BELLAS COMPOSICIONES AL PIANO

---

*I am never merry when I hear sweet music.* Shakespeare.

Cuando en ebúrneas teclas  
Posas tu mano,  
Y en delicados tonos, dulcemente,  
Frases modulas de supremo encanto,  
Tu inspiración arranca por despojos  
Lágrimas a los ojos.

Cuando en raudo torrente  
De honda armonía,  
Ora el rugir del fragoroso trueno,  
Ora la voz de la cascada imitas,  
Dando a tu numen del saber la palma,  
Absorta queda el alma.

Dichoso tú que sabes,  
En claras notas,  
Del corazón al sentimiento dócil  
Herir las cuerdas que el amor corona...  
¿Ojalá siempre tu bondad nativa  
Pura en tus cantos viva!

Madrid, diciembre de 1856<sup>121</sup>

También Saldoni se refiere a esta faceta de Morphy, señalando que este había llegado "a grandes alturas como pianista"<sup>122</sup>.

Morphy fue asiduo a las tertulias artísticas y literarias de su amigo fraternal Cañete, en su casa situada en plena calle Atocha de Madrid, a la que asistían Ramón Campoamor, Ventura de la Vega<sup>123</sup> y Rafael Baralt:

La de D. Manuel Cañete, donde Ventura de la Vega, Campoamor y el amo de la casa leían admirablemente versos, Morphy tocaba el piano y exponía sus disquisiciones histórico-musicales,

---

<sup>120</sup> Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM). Partida de matrimonio Guillermo Morphy. Libro 9º de la parroquia San Marcos de Madrid, fol.1; imagen 3. Como era habitual comparece Manuel Cañete ante el notario para testificar sobre el estado y libertad de Morphy y la inexistencia de cualquier impedimento que imposibilitara dicho enlace. En el mismo, declara que trataba a Morphy desde hacía 25 años.

<sup>121</sup> Manuel Cañete: *Poesías de D. Manuel Cañete de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de estereotipia de M. Rivadeneira, 1859, pp. 186-187.

<sup>122</sup> B. Saldoni, op. cit, p. 56.

<sup>123</sup> Ventura de la Vega era profesor de literatura de la reina Isabel II.



y Baralt daba a conocer no sólo sus poesías sino las de Bello, Olmedo, Pardo, Toro y otros hispanoamericanos. “¿Quién sabe -escribió el Marqués de Molíns (en Bretón de los Herreros)- si allí comenzó a arraigarse de nuevo, humilde como violeta, la fraternidad intelectual cuyo aroma embalsama actualmente el ambiente literario de los dos pueblos”<sup>124</sup>.

Aquellas reuniones debieron ir formando el pensamiento del joven Morphy, donde entre lecturas y música, expresarían sus inquietudes artísticas el filósofo espiritualista Campoamor y el crítico de teatro Manuel Cañete. Estas veladas son también recordadas en el *Heraldo de Madrid*, que las sitúa en el número 65, de la calle Atocha y señala que en ellas Morphy aparece "luciendo sus habilidades al piano" y José Selgas "el delicado cantor de las flores"<sup>125</sup>. Este último, el poeta José Selgas, había sido dado a conocer en Madrid por Antonio Arnao y Manuel Cañete<sup>126</sup>.

En el Archivo de la Biblioteca Menéndez Pelayo, en Santander, se conserva la correspondencia entre Morphy y Cañete que constata la relación fraternal con este escritor y crítico teatral pero también con Manuel Remón Zarco del Valle y Manuel Tamayo y Baus. En el prólogo de la obra *Tragedia llamada Josefina*, publicada por Cañete en 1870, este se dirige a Guillermo Morphy y Manuel Ramón Zarco del Valle con estas palabras:

Vosotros, que tan bien sabéis conocer y apreciar las creaciones del Arte , y que me habéis dado repetidas pruebas de generoso y fraternal cariño, recibid con la tragedia Josefina, obra excelente de un verdadero poeta, el íntimo afecto de vuestro hermano adoptivo (6 de agosto de 1869)<sup>127</sup>.

Manuel Cañete insiste en la regeneración de la literatura siguiendo a Schlegel y a Herder. En línea con Agustín Duran, se inscribe en el historicismo romántico y en las tendencias espiritualistas de la época que consideran que el catolicismo daría unidad a todo el arte español, y consideraría de vital importancia por su singularidad el drama católico antiguo<sup>128</sup>. Como veremos más adelante, sus ideas guardan una gran similitud con las de Morphy, quien también nombra a Durán en sus escritos y muestra la misma admiración por el Teatro del Siglo de Oro<sup>129</sup>. Cañete también aconsejó a Tomás Bretón sobre la parte literaria de la ópera *Los amantes de Teruel*, según podemos leer en su *Diario*<sup>130</sup>. Lo cierto es que aunque ejerció principalmente como crítico teatral, también dedicó artículos a la crítica musical, mostrándose en su trayectoria vital comprometido con la empresa emprendida por los músicos en alcanzar una ópera española.

124 Ángel Salcedo Ruiz, *La Literatura Española. Resumen de Historia Crítica*, Tomo IV, (primera edición en 1917), Madrid, Tipografía Artística, segunda edición 1927.

125 *Heraldo de Madrid*, año XVIII, nº 5927, 17 de febrero, 1907, p.1.

126 Perteneció a la Real Academia Española. De su fallecimiento en 1882 dio cuenta Manuel Tamayo y Baus comentando que Lloraban su pérdida en la institución “el conde de Cheste (Director), el marqués de Molins, los dos Fernández-Guerra, el marqués de Valmar, Cañete, Necedal, Rubí, Campoamor, Cánovas, Canalejas, Silvela, Arnao, Galindo, Barrantes, Pascual, Núñez de Arce, el marqués de San Gregorio, Catalina, Menéndez Pelayo, Madrazo y Tejado”. Recurso electrónico [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--26/html/fef38810-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--26/html/fef38810-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

127 Manuel Cañete: *Tragedia llamada Josefina sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Micael de Carvajal*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870.

128 Véase Donald Allen Randolph: *Don Manuel Cañete...*, pp. 199-200.

129 Véase Tercera parte: Pensamiento musical.

130 Tomás Bretón: *Diario (1881-1888)*, Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Acento Editorial, 1995, 2 v., p. 554.

Barbieri mantuvo contactos con Cañete, colaborando en su proyecto de publicar las obras dramáticas de Juan de Encina<sup>131</sup>.

Otro escritor que entrará en relación con Morphy será Antonio Arnao, casado con la artista Sofía Vela. La agitación política de 1854 había dejado a Arnao sin trabajo en Madrid. Dos años más tarde, gracias a la intervención de Cándido Nocedal, que había sido ministro de Gobernación, Arnao ocupa un cargo en la Administración<sup>132</sup>. En 1857 publica *Ecos del Tader*, una colección de poesías surgidas del amor hacia su tierra natal, Murcia. La última de ellas "La caza aérea" está dedicada a "su amigo y compañero de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Guillermo Morphy<sup>133</sup>. Asimismo, dedica el poema "La felicidad" a su amigo íntimo Manuel Cañete<sup>134</sup>. Todo ello constituye un prueba más de la buena relación de Morphy con destacados escritores que participaran ávidamente en la cuestión de la ópera nacional escribiendo o adaptando libretos y que le prestaran su apoyo cuando en 1887 aspire a ocupar la plaza de académico en la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

## I-12. Morphy, abogado

El 16 de noviembre de 1858 fallece José Morphy a los 52 años de edad como consecuencia de una afección gangrenosa, siendo enterrado en San Martín de Madrid, en el Cementerio de la Real Archicofradía Sacramental de San Idelfonso y San Marcos. En su testamento deja expreso encargo de un entierro sin ostentación, destinando los gastos en misas y limosnas a los pobres. José Morphy instituye como único y universal heredero a su hijo D. Guillermo Morphi y Ferriz de Guzmán<sup>135</sup>. A raíz de su muerte, la reina Isabel II nombra a Rosa Ferriz y Guzmán Camarera mayor de Palacio, el 22 de junio de 1859, en virtud de lo cual aparece como Azafata con destino al Real Cuarto de la reina Isabel II. En respuesta a su nombramiento Rosa Ferriz escribe: "Al dirigirme a V. no puedo menos de darle las más expresivas gracias por las bondades que me ha dispensado, asegurándole mi sincero afecto y gratitud". El gobierno provisional le notificará años más tarde, el 30 de septiembre de 1868, la supresión de su Camarería Mayor de Palacio; no obstante, Rosa acompañará a la Reina en el destierro a París. Con la Restauración, continuará en su puesto hasta su fallecimiento el 24 de febrero de 1878<sup>136</sup>.

Según Saldoni, tras la muerte de su padre, Morphy se hace cargo de los negocios de la familia, viéndose en la obligación de hacer constantes viajes, incluso al extranjero, para atender los asuntos del prestigioso bufet heredado de su padre, y abandonado su dedicación a la música<sup>137</sup>. Por su parte, Ovilo y Otero, se refiere a este despacho de negocios, en el que su padre José Morphy estaría trabajando como jurisperito desde la revolución de 1854, siendo la herencia "para su hijo muy estimable, porque hay que agregar a lo dicho que a su bufete pertenecían los asuntos de las Embajadas". También señala que estos negocios no le desviaron en "su afán artístico", aceptando pocos años más tarde la comisión de estudiar los Conservatorios líricos y Sociedades corales<sup>138</sup>.

---

<sup>131</sup> El tomo titulado *Teatro completo de Juan del Encina* fue comenzado por Cañete en 1868 y finalizado por Barbieri en 1893.

<sup>132</sup> Véase López Gómez, Santiago: "Vida y obra del académico murciano Antonio Arnao", *Estudios románicos*, nº 3, 1981-1986, pp. 123-149.

<sup>133</sup> Antonio Arnao: *Ecos del Tader. Cantos poéticos*, Madrid, Imp. Nacional, 1857, p. 137.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>135</sup> José Morphy. Certificado de defunción 0041.

<sup>136</sup> APR. Rosa Ferriz de Morphy. Expediente personal. Caja 16015-31.

<sup>137</sup> B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, pp. 55-58.

<sup>138</sup> Ovilo y Otero, op. cit., p. 337.

### I-13. Inicio de su actividad en la prensa. Su colaboración con el diario político *El Parlamento*, dirigido por Manuel Cañete. Otras colaboraciones

En la década de 1850, Morphy se inició en la prensa colaborando con *El Parlamento* y *La Gaceta Literaria*<sup>139</sup>. *El Parlamento* (1854-1859) era un diario político, dirigido desde 1856 por su amigo fraternal Manuel Cañete<sup>140</sup>. Encontramos información de este periódico en *Escenas contemporáneas* (1856), donde Ovilo y Otero señala que el *Parlamento*, junto a *El Occidente*, y el *Sur*, estos últimos dirigidos González Bravo y Tomás Rodríguez Rubí, respectivamente, se movían en la misma línea ideológica que otros periódicos fundados en el bienio progresista (1854-1856) como *La España* (1848), dirigida por José María Bregon o *El León Español. Periódico monárquico-constitucional* (1854), dirigido por Gutiérrez de la Vega. Todos ellos eran clasificados como prensa moderada o conservadora, ocupando “un punto medio entre los periódicos progresistas y los periódicos absolutistas”. Ovilo y Otero subraya que *La España*, *El Parlamento* y *El León Español* defendían, en general, “la unión entre todos los hombres del partido moderado, la necesidad de olvidar el pasado y de reorganizar el partido sin exclusiones egoístas”<sup>141</sup>.

En general, estos periódicos buscaban la reconstrucción del partido moderado y la unión de quienes no habrían fraternizado con la revolución de 1854, ni con la política del general O'Donnell, defendiendo la monarquía de los borbones, la religión como garantía de la paz y el orden, la libertad moderada y la figura del general Narváez. De este modo, combatían a la Unión Liberal de O'Donnell y al Partido Progresista.

Ovilo y Otero comenta que *El Parlamento* había sido fundado por el Marqués del Saltillo<sup>142</sup> y llegaría a ser dirigido por Manuel Cañete, quien anteriormente habría sido redactor de *El Herald* (1842)<sup>143</sup>, desaparecido en la revolución de 1854. Según Randolph, Manuel Cañete era hijo natural de Antonio Rueda Quintanilla, Marqués del Saltillo<sup>144</sup>. A pesar de que nunca llevó su apellido, el Marqués del Saltillo le ayudó económicamente, le facilitó contactos con la nobleza y como podemos constatar le concedió la dirección del periódico *El Parlamento*.

En numerosas ocasiones Morphy expresaría su desconfianza hacia los políticos y criticaría su inoperancia, probablemente, Morphy se sintiera defraudado por la división e intereses partidistas que sacudieron la política durante el reinado de Isabel II. Recordamos que durante su juventud Morphy vivió, por una parte, las consecuencias de la Revolución de 1854, que dejaron a su padre José Morphy cesante de su trabajo como abogado al servicio del Estado, por otra, la Revolución de 1868 que motivó el exilio doloroso de Guillermo, junto a su madre, a París, acompañando a la reina Isabel II<sup>145</sup>. La presencia de Guillermo Morphy en *El Parlamento* parece indicar que compartía unas ideas políticas similares a su protector Manuel Cañete, defensor de

<sup>139</sup>Baltasar Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid: Imp. de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pp. 55-58.

<sup>140</sup>*El genio de la libertad: periódico de la tarde*, nº 151, 23 de junio de 1856, p. 1.

<sup>141</sup>Manuel Ovilo y Otero: *Escenas contemporáneas*, diciembre de 1856, Madrid, Imprenta de Higinio reneses, 1856, pp. 133-136.

<sup>142</sup>Antonio Rueda Quintanilla, Marqués de Saltillo VII (1825-1878). Según Randolph, Manuel Cañete era hijo de Francisca Cañete, hermana de la actriz María Cañete, y de Antonio de Rueda Quintanilla.

<sup>143</sup>*El Herald* era considerado órgano portavoz del Conde de San Luis.

<sup>144</sup>D. Allen Randolph: *Don Manuel Cañete...*, pp. 14-15.

<sup>145</sup>Esta actitud crítica de Guillermo Morphy hacia la política se expresa claramente en su carta a Wilhem Lauser, fechada el 14 de enero de 1880, recogida en el Anexo I, en la que le comenta: “Todos los días estoy más convencido de que nuestra salvación está ahí, y que solo de esta manera se podrían distanciar las inteligencias de las élites de las actividades malsanas de la política que reprimen todo tipo de prosperidad entre nosotros”.

la política de Narváez, elegido por este mismo subsecretario de Gobernación, en noviembre de 1856. La política de Narváez, defendida por *El Parlamento*, había acometido la reforma constitucional, marco de la nueva sociedad liberal, con la aprobación de la Constitución de 1845, que afirmaba los principios de soberanía compartidos entre el rey y las cortes, y el acuerdo con la Santa Sede, que incluía medidas contra la desamortización y la devolución de parte de los bienes enajenados de la iglesia<sup>146</sup>.

Saldoni menciona que Guillermo Morphy también colaboraría en la *Gaceta literaria*. Se trata de un periódico semanal creado en 1862, que contaba como redactores a destacados escritores como Hartzenbusch, Selgas, Rodríguez Zapata y Escudero y Fernan Caballero y en el que también Manuel Cañete estaría presente con una revista de teatros<sup>147</sup>. El primer número de *La Gaceta literaria* (1862) llamaba la atención en los medios de prensa con la publicación en entregas de la *Historia de la literatura y del arte dramático en España* de A. F. Schack, traducida del alemán al español por Eduardo de Mier<sup>148</sup>. Gustavo Adolfo Becquer vendría a formar parte de la redacción de este periódico<sup>149</sup>.

En la década de los sesenta, Morphy colabora con dos importantes publicaciones del momento: *El Arte en España* y *La América*. La primera, *El Arte en España*, dirigida por Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884), aparece en 1862, como revista quincenal de las artes del dibujo, con el propósito de fomentar y difundir los estudios de Bellas Artes, pintura, escultura y arquitectura. Tuvo como protector a Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, quien era el presidente de la junta directiva de la sociedad editora, Cruzada Villaamil aparece como vicepresidente y Manuel Cañete, Guillermo Morphy, Isidoro Lozano y Carlos Haes, entre otros muchos, en el cargo de vocales. Manuel Cañete realiza el prólogo de la primera revista. Esta venía a llenar un vacío en el panorama artístico español y en ella contaba como colaboradores a Isidoro Lozano, Germán Hernández Amores, Francisco Sans, José Vallejo, Carlos de Haes, Ignacio Suárez Llanos o Víctor Manzano. Su objetivo era el cultivo, fomento y difusión en España de los estudios de Bellas Artes en pintura, escultura y arquitectura.

La segunda revista en la que coopera Guillermo Morphy en 1862 es *La América* (1857), de carácter quincenal, que también cuenta entre sus colaboradores con Amador de los Ríos, Emilio Arrieta, Rafael Baralt, Ramón Campoamor, Cánovas del Castillo, Joaquín Espín y Guillén, Juan José Guelbenzu, Cristino Martos, Ventura de la Vega y Eugenio Hartzenbusch. Su propósito es servir de órgano divulgador de la presencia de España en América, dando a conocer todos los ramos del arte y del saber, especialmente el de la Literatura. En esta revista localizamos el primer artículo firmado por Guillermo Morphy, bajo el título de "Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación", que veremos más adelante en el Capítulo IX de este trabajo. Morphy escribe en la sección "Revista musical" que normalmente estaba a cargo del profesor de literatura y crítico musical Eduardo Vélaz de Medrano (1814-1865). En su artículo de fondo reflexiona sobre la situación de la música en España y los conciertos realizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, asimismo, nos deja interesantes juicios sobre la

---

<sup>146</sup> Véanse Manuel Salcedo Olid, *Ramón María Narváez (1799-1868)*, Homo Legens, 2012; Jorge Pérez Alonso: "Ramón María Narváez: biografía de un hombre de estado. El desmontaje de la falsa leyenda del espadón de Loja", *Historia Constitucional*, nº 14, 2013, pp. 533-551.

<sup>147</sup> *La Correspondencia de España*, año XVI, nº 1640, 16 de enero de 1863, p. 4.

<sup>148</sup> *El Contemporáneo*, año III, nº 601, 14 de diciembre de 1862, p. 3.

<sup>149</sup> Narciso Campillo: "Gustavo Adolfo Bécquer", *La Ilustración de Madrid*, Tomo Segundo año II, nº 25, 15 de enero de 1871, pp. 2-3.

decadencia del canto, el influjo pernicioso del público "realista" y la música religiosa, que concibe como la más noble y elevada de las artes<sup>150</sup>.



CRÓNICA HISPANO-AMERICANA.

REVISTA MUSICAL.

Hay pocas de las cosas que se venían en el mundo... En el Real Conservatorio de Música y Declamación... En el Real Conservatorio de Música y Declamación... En el Real Conservatorio de Música y Declamación...

CRÓNICA HISPANO-AMERICANA.

En el Real Conservatorio de Música y Declamación... En el Real Conservatorio de Música y Declamación... En el Real Conservatorio de Música y Declamación...

LA AMERICA.

En el Real Conservatorio de Música y Declamación... En el Real Conservatorio de Música y Declamación... En el Real Conservatorio de Música y Declamación...

Ilustración 4. "Revista musical" por Guillermo Morphy, publicado en La América el 24 de abril de 1862. Responde a la tipología de artículo de fondo de opinión utilizado por Morphy.

150 G. Morphy: "Revista musical. Conferencias en el Real Conservatorio de Música y Declamación", La América, año VI, 24 de abril de 1862, nº 4, pp. 13-14.



## Capítulo II. La estancia en Bruselas y la vuelta a Madrid (1863-1868)

### II-1. Ambiente musical en Bruselas

Bruselas se convirtió en un centro de interés para los músicos españoles a lo largo de varias generaciones. José Parada Barreto señala como el Conservatorio fundado en 1832 se ve frecuentado por alumnos de todas las nacionalidades, atraídos por el prestigio de un centro que no tiene paragón en el panorama europeo, a excepción del de París<sup>1</sup>. La entidad adquiere pronto una gran reputación gracias a su director Fétis y un profesorado integrado por artistas de gran mérito<sup>2</sup>. Parada ensalza la situación de la música en Bruselas en estos años y la gestión realizada por el conservatorio bajo la influencia de Fétis:

Hoy día en Bélgica el arte de la música es uno de los elementos mas difundidos entre el pueblo flamenco. Todas las clases son muy dadas al estudio y cultivo de la música, y es de notar la afición y gusto con que la baja clase del pueblo se entrega a esta clase de diversión. Pero lo que mas prueba lo muy propagado que está el gusto por la música en Bélgica, son las muchas sociedades y academias musicales que existen en todo el reino, en las que se fomenta el arte por medio de los frecuentes conciertos y saraos, en donde se hace brillar el talento y ejecución de los artistas. La capital, Bruselas, es hoy día el foco en donde mas se propaga y se cultiva el arte musical. Además del gran número de escuelas públicas en las que se prodiga, al par que la instrucción primaria, la enseñanza de la música, existen en la capital diversas sociedades musicales, cuyo principal objeto son los conciertos, siendo los productos de estos muchas veces empleados en algún objeto filantrópico. El conservatorio da también sus conciertos anuales, en los que toman parte todos los discípulos y los artistas mas notables de la capital. Este establecimiento, elevado por la acertada y celosa dirección de M. Fétis a ser uno de los primeros conservatorios de Europa, ha producido gran número de artistas notables, y sobre todo de instrumentistas, que no han tenido ni tienen rivales en el mundo.

M. Fétis, eminencia musical que hará honor a nuestro siglo, es el director actual del conservatorio; la alta reputación de este gran maestro, así como el profesorado de dicho establecimiento, compuesto todo de artistas de un gran mérito, hace que el conservatorio se vea frecuentado por alumnos de todos los países, que vienen a recibir la enseñanza en este establecimiento, con el cual no puede rivalizar hoy ningún otro conservatorio, a no ser el de París. El gusto que existe en todas las clases de la población por la música, así como lo muy concurridos que se ven los conciertos y las reuniones musicales por la alta aristocracia de la corte, dan una idea del aprecio y estima en que se tiene al arte y de lo mucho que se cultiva la música en Bélgica, tanto en la capital como en las principales poblaciones del reino<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> José Parada Barreto (1834-1886) fue crítico musical del *Guadalete*, de *La España Artística* (1860) y de la *Revista y Gaceta Musical* (1866). Hacia 1857 abandona España para recorrer Francia, Bélgica, Alemania y Holanda. Con fuerte inclinación hacia la música permanece por largo tiempo en Bruselas recibiendo clases de armonía y composición de Fétis y del alemán Damcke, y en violoncello de J. Servais. Véase Baltasar Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid, 1880, p. 148.

<sup>2</sup> José Parada Barreto: *Memoria sobre la música de los Belgas*, Madrid, [s. n.], 1859.

<sup>3</sup> José Parada Barreto: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, B. Eslava Imprenta de Santos Lanxé, 1868, pp. 58-59.

Un buen número de músicos españoles van a completar su formación en el conservatorio de música de Bruselas<sup>4</sup>. Así, a mediados del s. XIX, encontramos a Hilarión Eslava (1807-1878), Francisco de Asís Gil (1829-1861), José Parada Barreto (1834-1886) José Antonio Santesteban (1835-1906), Eduardo Compta (1835-1882), Jesús de Monasterio (1836-1903) y Fernando Aranda (1846-1919). En el caso de Monasterio, a través del belga François-Auguste Gevaert (1828-1908), quien le aporta una carta de recomendación para su entrada en el Conservatorio de Bruselas, donde coincidirá con Asís Gil entre 1850 y 1852. Asimismo, va a recibir la protección de la reina Isabel II<sup>5</sup>. En el Conservatorio de Bruselas recibe Monasterio clases de violín de Charles de Bériot y clases de contrapunto, fuga y composición de Fétis<sup>6</sup>. Su relación con el Conservatorio continuará al finalizar sus estudios en Madrid, participando en los conciertos históricos dirigidos por Fétis en "el salón de la Grande Armonía, en cuya ocasión interpretó su *Fantasía sobre Aires populares españoles*<sup>7</sup>.

En 1863, Guillermo Morphy acudirá al Conservatorio de Bruselas, donde cursará estudios con Fétis, quien le coloca bajo su protección y le imparte clases de Composición, Contrapunto y Fuga. Además le animará a viajar por toda Europa con la misión de estudiar la música en los Conservatorios líricos y Sociedades corales europeas, para cumplir la misión encargada por el gobierno español<sup>8</sup>, lo que parece apuntar a que Morphy fue, al igual que lo hiciera Monasterio, en categoría de pensionado<sup>9</sup>. Posteriormente, durante la Restauración borbónica, será el mismo Morphy como mecenas y mediador con la Corona, quien oriente a otros compositores más jóvenes hacia el Conservatorio de Bruselas, que por entonces estará dirigido por Gevaert. De este modo, una nueva generación se formará en la entidad, entre otros, Isaac Albéniz (1860-1909) pensionado por Alfonso XII para estudiar en 1876, con el pianista Luis Brassin y Dupont y Gevaert (composición)<sup>10</sup>; Enrique Fernández Arbós (1863-1939), por mediación de Monasterio y con la protección de la infanta Isabel para tomar lecciones con el violinista Henri Vieuxtemps en 1877, gran mecenas del arte español y, por último, Eusebio Daniel (1862-1950) con una beca

---

<sup>4</sup> Véase Tabla del Anexo III.

<sup>5</sup> Véase Fanny Gómez y Montes: "Musiciens espagnols en Belgique, musiciens belges en Espagne: Albéniz, Arbós, Crickboom", *Revue de la Société Liégeoise de Musicologie*, nº 29, 2010, pp. 1-162.

<sup>6</sup> Sobre Monasterio y su etapa en el Conservatorio de Bruselas véase Mónica García Velasco. *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis dirigida por Ramón Sobrino Sánchez, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003, p. 120.

<sup>7</sup> "He aquí lo que acerca del último concierto dado en Bruselas por nuestro joven compatriota Jesús de Monasterio, dice la *Independencia belga* del martes 26 de febrero: Hace algunos años que Mr. Gevaert, laureado del gran concurso de composición musical, hizo un viaje á España, no tanto para buscar allí un complemento de instrucción técnica, que no podía por otra parte prometerse encontrar, cuanto por hallar nuevas y variadas inspiraciones. En este viaje tuvo ocasión de oír en Sevilla a un joven aficionado, a quien su familia destinaba á la abogacía; pero que por su parte prefería infinitamente más el violín al indigesto. Mr. Gevaert quedó sorprendido de las felices disposiciones del joven y presunto abogado, y aconsejó á su familia lo enviase al Conservatorio de Bruselas a estudiar bajo la dirección de Mr. de Bériot. Este consejo, que fue inmediatamente puesto en ejecución, ha valido al mundo musical un excelente violinista más, Mr. de Monasterio". En la *Gaceta musical de Madrid*, año II, nº 10, 9 de marzo de 1856, nº 10, p. 6.

<sup>8</sup> Ovilo y Otelo: *Escenas contemporáneas...*, p. 337.

<sup>9</sup> Desgraciadamente no hemos podido localizar el expediente de Guillermo Morphy en el Conservatorio de Bruselas. E. Vandewoude, quien llevó a cabo la recopilación de archivos desde 1835 a 1891, señala la pérdida de todos los anteriores a 1876, cuando tiene lugar el traslado del Conservatorio. Los archivos atañen a los sucesivos directores Gevaert, Tinel y Debois. Véase Vandewoude: "Inventaris van het Archief van het Doninklij Muziekconservatorium te Brussel (1832-1834, 1876-1931)", *Archives Générales du Royaume*, 1995.

<sup>10</sup> Véase *Baker's biographical dictionary of musicians*, New York, G. Schirmer, 1991, p. 15.



de la diputación provincial de Barcelona para cursar Órgano y Composición<sup>11</sup>. Morphy intervino para que Pablo Casals estudiara en dicho Conservatorio, escribiendo una carta de recomendación dirigida a su amigo Gevaert, si bien este, contradiciendo los planes de su protector, abandonaría Bruselas para instalarse en París<sup>12</sup>. Morphy también ayudó a Gerónimo Giménez, gracias a la mediación de Salvador Viniegra, para obtener una beca y completar su formación musical en el Conservatorio de París.

## II-2. El Conservatorio de Bruselas y su director François-Joseph Fétis

Estudiamos y sintetizamos algunas de las razones por las que su director F. J. Fétis y su conservatorio llegaron a obtener fama internacional. En principio, François Joseph Fétis (1784-1871) era ya una personalidad conocida en París por su intensa labor como editor de la *Revue Musicale* (1827-1833) y el establecimiento en la capital de los conciertos históricos. Además Fétis fue profesor en el Conservatorio de París y durante su estancia en esta capital hizo representar varias óperas cómicas que tuvieron cierto éxito: *la Vieille, l'Amant et le Mari, le Mannequin de Bergame, les Soeurs jumielles*. En 1816 sorprende con la publicación de su primera obra *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement*, traducido a varios idiomas. Comenta Fétis que durante 20 años llegó a leer más de 800 obras referentes a la armonía. Sus investigaciones y resultados los ofrece en *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*. En 1822 Cherubini, director del Conservatorio de París, le encarga en calidad de profesor de composición la elaboración de un libro elemental sobre las formas del arte: *Traité du contrepoint et de la fugue ou Exposé analytique des règles de la composition musicale*, el cual cubría un vacío en las enseñanzas de esta materia, por lo que en 1846 llegaría a su 12ª edición. En 1832 Fétis muestra su doctrina de la ciencia de los sonidos, en un curso al cual asistirían miembros de la Academia de las Ciencias del Instituto, en su mayoría también profesores del Conservatorio.

En 1833 ocupa el cargo de profesor de música en el Conservatorio de París y es nombrado, simultáneamente, por orden ministerial del 15 de abril, Maestro de Capilla del rey y director del Conservatorio de Bruselas, encargándose de la clase de composición y de armonía. Fétis se pone al frente de la organización de esta escuela que cuenta en sus inicios con 87 alumnos. Tres años más tarde, el Conservatorio cuenta ya con 233 alumnos. Bajo su dirección, la entidad obtiene gran prestigio y se convierte en un centro al que acudirán alumnos de otros países<sup>13</sup>.

Al frente de la entidad, pone empeño en formar una orquesta de calidad, iniciándose una etapa de gran actividad, en los que la orquesta irá adquiriendo renombre y prestigio. Tanto el género vocal como el instrumental son celebrados en la sala de la *Grande Harmonie*, cuyo prestigio llama la atención en el extranjero. El primer concierto tiene lugar el 21 de diciembre de 1833, bajo la dirección de Fétis, en una bella sala perteneciente a la "Société du Grand-Concert",

<sup>11</sup> Véase Enrique Fernández Arbós: *Memorias de Arbós*, Madrid, Editorial Alpuerto, S. A., 2004.

<sup>12</sup> Morphy el 30 de septiembre de 1895 escribe a Pablo Casals: "le facilito a U. documento necesario para que como pensionado por S. M. pueda V. cumplir sus deberes en el Conservatorio de Bruselas. También le remito una tarjeta para que pueda V. presentarse a Mr. Gevaert". Epistolario inédito. Fondo Pau Casals. Biblioteca de Cataluña. Véase el Anexo I.

<sup>13</sup> La información ha sido obtenida de la autobiografía del mismo F. J. Fétis en *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Paris, Brandus et S. Dufour, 1864. Sobre Fétis véanse Rosalie Schellhaus: "Fétis's "Tonality" as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science", *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, nº 2, 1991, pp. 219-240; Bryan Simms: "Choron, Fétis, and the Theory of Tonality", *Journal of Music Theory*, Vol. 19, nº. 1, 1975, pp. 112-138; Rémy Campos: "*François-Joseph Fétis: Musicographe*", *Musique et Recherche*, vol. 2, Geneva, Librairie Droz, 2013.

a la que concurre además de los reyes un numerosísimo público. Será en esta misma sala, situada en la calle Ducal, donde 20 años más tarde Morphy dará a conocer sus primeras obras ante el público.

Además, Fétis ocupa como musicólogo un primer puesto. Su *Biographie universelle des musiciens* en la que ha trabajado durante varios largos años (1835-1844) contribuye a aumentar aún más su reputación dentro y fuera de su país. Se trata de una inmensa obra integrada por ocho volúmenes que cubre un vacío en su época. Tras acometer estos trabajos, se centra de nuevo en dar a la luz su *Traité de l'harmonie*, una obra polémica en la que refuta las teorías de otros sabios y que expone en París ante un eminente público. La obra obtuvo gran repercusión, editándose varias veces.

En 1843 se aprueba un reglamento nuevo para el Conservatorio de Bruselas, que regirá la vida de la entidad durante largo tiempo, siendo el mismo que conozca Morphy durante su inscripción en el curso 1863-64. Según el documento los departamentos se configuran de la siguiente manera: 1. Solfeo y Lectura musical; 2. Canto individual y en conjunto; 3. Órgano; 4. Instrumentos de arco, de viento y piano, 5. Armonía y acompañamiento; 6. Composición; 7. Lengua italiana y Pronunciación latina; 8. Declamación francesa. Además existe la posibilidad de escoger clases de Canto llano, Acústica o Estética musical. De este modo el Conservatorio impartía las mismas materias que otros conservatorios extranjeros, como el de París<sup>14</sup>.

Según relata Gevaert, desde 1848 cada vez más jóvenes se sentirían atraídos por la buena fama del establecimiento para completar su formación en él. Gevaert señala como en 1849 de los 299 alumnos que albergaba el centro 50 eran extranjeros, (o sea un 17 por ciento) Estos necesitaban ser admitidos por el Ministro de Interior y por el director del Conservatorio y en caso de cursar las enseñanzas en el centro tenían las mismas obligaciones que el resto de alumnos nacionales<sup>15</sup>.

En 1863, año en que Morphy accede al conservatorio, esta institución ofrece 48 cursos (38 más que en 1833) y tiene 615 alumnos (528 más que en su fundación). Recibe una cuantiosa dotación anual de 90.000 francos, a la que había que añadir las retribuciones concernientes a los alumnos extranjeros. También disponía de una biblioteca compuesta por 3181 obras de todos los géneros<sup>16</sup>. Entre sus profesores contaba con personalidades destacadas como Servais, profesor de violonchelo, Bériot, quien continuaba impartiendo clases de viola, pianistas como la Sra. Pleyel, MM. Dupont y Mailly y el organista Lemmes. Destacaban los concursos de composición y las clases prácticas de acompañamiento y armonía sobre piano y órgano. Asimismo, su escuela de canto era considerada como una de las más remarcables de su tiempo.

Tras el fallecimiento de Fétis en 1871, la dirección del conservatorio es tomada por F. A. Gevaert, primer premio de Roma, autor por entonces de su obra más ambiciosa *Quentin Durward* y de otras óperas que tuvieron gran éxito en los teatros de París. Gevaert mantuvo durante toda su vida una relación cercana con España y sus músicos<sup>17</sup>. Gozó de gran

---

<sup>14</sup> Frédéric Faber: *Histoire du Theatre français en Belgique*, T. I, Bruxelles, Fr. J. Olivier, Libraire- Éditeur, 1878, p. 79.

<sup>15</sup> F. A. Gevaert: "Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871", *Annuaire du Conservatoire de Musique de Bruxelles, 1877*, C. Muquardt, Merzbach et Falk, Editeurs. Referido en Mónica García Velasco: *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico...*, p. 120.

<sup>16</sup> F. Faber: *Histoire du théâtre...*, pp. 82-83.

<sup>17</sup> F. A. Gevaert como director del Conservatorio de Bruselas facilitó la entrada de Albéniz en 1876, enviado por su protector Morphy. Un año más tarde Arbós, en referencia a su encuentro con Gevaert a su llegada a la capital belga, comenta: "Gevaert hablaba español, además de otros seis u ocho idiomas; esto facilitó la cordial entrevista. El famoso maestro se encargó inmediatamente de mí y de mi ingreso en el Conservatorio. Nos presentó a Albéniz que también cursaba allí sus estudios pensionado por Alfonso

reconocimiento en nuestro país, donde se reconoció la importancia de sus estudios referentes a la música en la antigüedad, asimismo, durante su etapa de director del Conservatorio de Bruselas se recibieron y conocieron, gracias a su mediación, los *Anuarios* de la entidad<sup>18</sup>. También, gracias a su intervención, y a la mediación de Morphy, los músicos belgas Planté y Servais actuaron en varias ocasiones con gran éxito en España.

Gevaert tras tomar la dirección del Conservatorio de Bruselas va a convertir en prioridad:

1. Otorgar a la escuela una dirección verdaderamente nacional.
2. Cultivar las facultades especiales que distinguen nuestra nación. Conservar y desarrollar nuestras tradiciones. Es necesario buscar modelos en el extranjero y escoger los mejores para reproducirlos bajo la impronta individual, con el genio y temperamento de la nación.
3. Elevar el nivel intelectual de nuestros jóvenes artistas, no sólo se trata de formar artistas más o menos hábiles, sino también atender a la formación de hombres inteligentes, morales, instruidos<sup>19</sup>.

Todo un proyecto en línea con el nacionalismo, que muchos echaban de menos en España, motivando durante años críticas hacia un Conservatorio que se consideraba bajo la influencia italiana y hacia su director Arrieta por considerar que no hacía lo posible por el arte nacional<sup>20</sup>. Morphy tendría la suerte de conocer estas tendencias y trabar amistad con Gevaert, Fétis y otros músicos que probablemente influirían en sus proposiciones publicadas en 1871 de una ópera española universal, pero con la impronta del propio país. Al igual que Gevaert, para Morphy la búsqueda de modelos en el extranjero equivaldría a abrir nuevos cauces a la creación española sometida hasta entonces a los estrechos límites “locales” de la zarzuela. De todo ello hablaremos más adelante<sup>21</sup>.

Por último, hay que señalar la importancia que Bruselas otorgaba a la composición de música para coros. Los alumnos se enriquecían durante su estancia en Bélgica de la fuerte tradición existente entre los compositores belgas en este campo. No sólo Fétis era autor de obras de este género, también otros músicos del entorno como Charles Bosselet (1812-1873), director de orquesta del teatro la Monnaie y profesor de armonía en el Conservatorio con uno de los coros para hombres más célebres *La Valse des étudiants d 'Innsbrück*; François Riga (1831-1892), especialista en coros masculinos; Armand Limnander de Nieuwenhove (1814-1892), fundador de la asociación coral Reunión Lírica (*Réunion lyrique*) y compositor de numerosas piezas de este género; Etienne Soubre (1813-1871), pianista y director en 1862 del Conservatorio de Lieja, asimismo, director de la *Réunion lyrique* y de la Sociedad Filarmónica de Bruselas; o, por último, F. Lintermans o Joseph Dupont, entre otros.

El cultivo de obras corales era también un campo de experiencia previo a la composición de óperas, siguiendo el mismo ejemplo que en Francia donde los compositores de teatro lírico partían de la misma experiencia en el canto coral. Un ejemplo de ello lo encontramos en la figura

---

XII". Enrique Fernández Arbós: *Memorias de Arbós (1863-1904)*, Editorial Alpuerto S. A, 2006, p. 54. Arbós recibió el primer premio del concurso celebrado en el conservatorio: "recibió las felicitaciones de los jueces y dos cariñosos ósculos que el eminente compositor Gevaert, con los ojos húmedos de llanto, aplicó en la frente del inspirado alumno. -Hoy es un día de gloria para España- decía con emoción tan viva que hacía temblar su voz, mientras las lágrimas de agolpaban a sus párpados!-Díganle ustedes a Monasterio -añadía- que no se equivocó al adivinar en Arbós un verdadero artista, y que él y Albéniz honrarán siempre el establecimiento donde han recibido su educación musical". *Ibidem*, p. 503.

<sup>18</sup> Mónica Velasco, *op. cit.*, (tomo 2), p. 40.

<sup>19</sup> Frédéric Faber, *op. cit.*

<sup>20</sup> Sobre ello hablaremos en la segunda parte de esta Tesis, donde nos referimos a la creación del Instituto Filarmónico, creado con el propósito de defender el Arte español e impulsar una renovación de la música en España.

<sup>21</sup> Véase Capítulo IX.

de Gounod, quien escribió numerosos coros a tres voces<sup>22</sup>. Por tanto, músicos como Morphy o Monasterio supieron aprovechar bien estas enseñanzas, produciendo obras de este género, gracias a los conocimientos adquiridos en Bruselas, que difícilmente podían obtenerse en España, tras la decadencia de las capillas catedralicias, a causa de las desamortizaciones. En 1860 el propio Monasterio en una carta dirigida a Fétis se quejaba de la falta de interés por este género en España y las dificultades para encontrar cantantes, debido a la ausencia de la práctica coral en nuestro país:

En Madrid no existe la más miserable sociedad coral lo que le hace comprender todas las dificultades que he tenido que sortera desde mi llegada para la ejecución de esta pequeña obra. Se ha encontrado una disposición en algún corista del teatro Real italiano y en muchos alumnos de canto del Conservatorio. Aunque no estaban muy habituados a cantar sin acompañamiento, sin embargo la buena organización musical de mis compatriotas me animaron a hacer el ensayo. Entre los diversos fragmentos en que el Coro está compuesto, hay una Barcalora para tenor sólo, acompañado a boca cerrada, y fue obligado a enseñar a cada uno individualmente la manera de realizar este efecto tan especial.

A pesar de todas las dificultades, solamente seis repeticiones fueron suficientes para hacer cantar de una manera, de la que yo mismo me sorprendí. (...) verdaderamente de ser el primero en introducir los fundamentos de la música coral, y haber sido perfectamente escuchada; he ahí el más grande honor<sup>23</sup>.

### II-3. Primeros estrenos de música, *Cántico de Moisés* y *Serenata española*, 1864

Sobre la decisión de Guillermo Morphy de completar su formación en Bruselas a finales de 1863, escribe Mariano Vázquez:

La inopinada muerte de D. José Morphy, acaecida prematuramente cuando su naturaleza privilegiada le brindaba al parecer largos años de vida, vino a iniciar a su hijo en las luchas serias de la existencia y a plantear el problema, siempre incierto, del porvenir. En aquella crisis, el joven se encontró indeciso y vacilante entre las dos carreras que habían ocupado los años de su juventud. Había que tomar una resolución; decidirse por uno u otro camino. El arte de la música venció en la contienda con el arte del foro, y el Sr. Morphy resolvió marchar a Bruselas a perfeccionar y completar sus estudios bajo la dirección del ilustre y sabio músico Sr. Fétis, que a la sazón regía y gobernaba con notoria fama el centro de enseñanza musical de la capital belga<sup>24</sup>.

Fétis -que a la sazón era Maestro de Capilla de S.M. el Rey de los Belgas- le toma bajo su protección y le ayuda a llevar a cabo el estreno de dos de sus obras. Nos referimos al *Cántico de Moisés* para gran orquesta y coros, dedicada al Duque de Brabante (futuro rey Leopoldo de Bélgica) y la *Serenata española* para coro. Según Vázquez, Fétis intervendría personalmente para

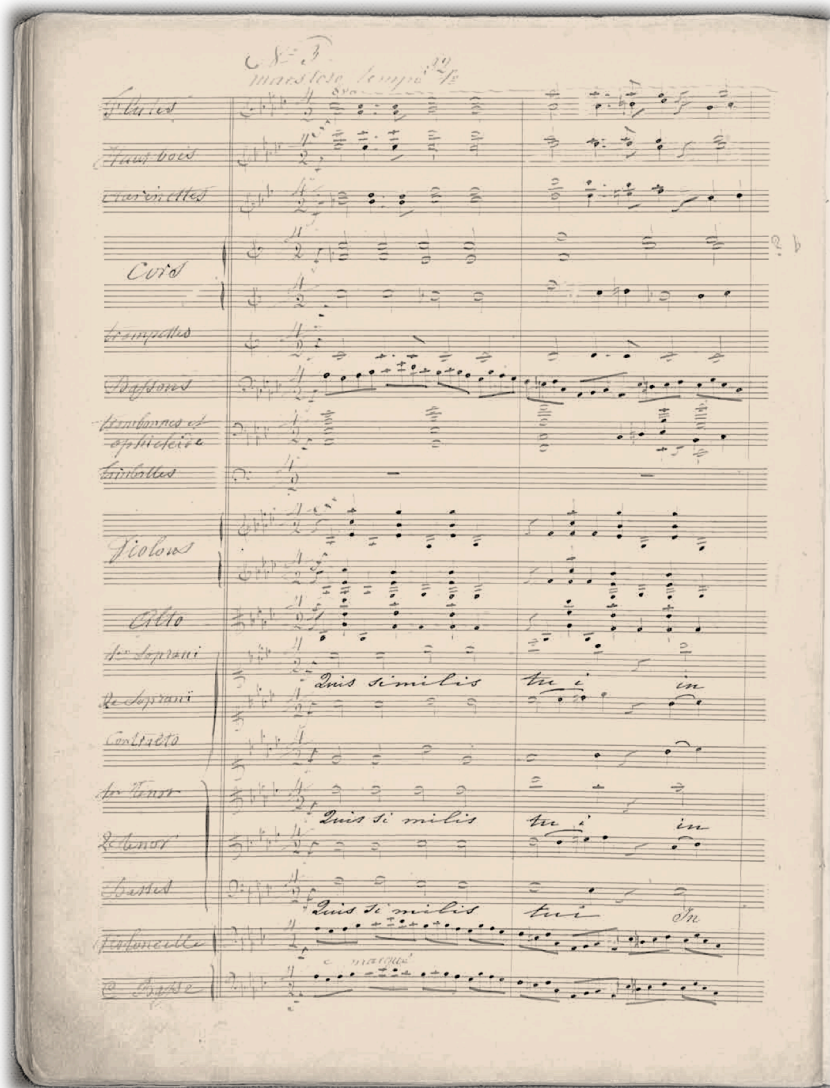
---

<sup>22</sup> Los datos han sido obtenidos en Carine Seron: "Le mouvement choral amateur en région liégeoise de 1850 à 1925 à travers l'exemple de La Légia", *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, nº 28, 2009, pp. 105-137.

<sup>23</sup> Monasterio mantuvo correspondencia con Fétis, en quien encontraba un maestro y un interés paternal por sus logros en la composición. Le escribió sobre sus adelantos con la composición de un concierto, del que le envió el *Allegro* y *Andante*, además de un número de piezas de índole menor y una *Cantata* de grandes dimensiones dedicada a S. M. Véase Mónica Velasco, *op. cit.*, (tomo II), pp. 363-364.

<sup>24</sup> Mariano Vázquez: "Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. y fund. de Manuel Tello, 1892, pp. 42-62, p. 45.

que las obras fueran interpretadas en la Sala ducal<sup>25</sup>, con el concurso de 300 ejecutantes. De este modo, para su interpretación se contaba con el gran órgano, orquesta y coros de la catedral de Santa Gúdula, además de la participación de la prestigiosa Sociedad Lírica de Bruselas.



**Ilustración 5.** *Cántico de Moisés* para gran orquesta y coros. Fondo Sainte Gudule. Mus 1162

El 1 de enero de 1864, Morphy se dirige por carta a su buen amigo Cañete, expresando su enorme ilusión por el estreno del *Cántico de Moisés*, a lo que dedicaba todos sus esfuerzos, tanto en la composición de la obra, como la transcripción de todas las partes para los cantantes:

Querido Manolo; no me ha sido posible como deseaba escribirte largamente para que tuvieras en tu poder la carta el día de hoy; pero no quiero que pase sin ponerte siquiera cuatro letras para darte los días y decirte lo mucho que agradezco cuánto te has molestado por mí. Te ruego que des los días en mi nombre a Manolo Zarco y a Tamayo<sup>26</sup> y mil abrazos a todos los amigos de quienes me acuerdo continuamente. No he escrito antes porque uno verás por las cartas de mi Madre me

<sup>25</sup> M. Vázquez, *Ibidem*, p. 45.

<sup>26</sup> Se refiere a Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922) y a Manuel Tamayo y Baus (1829-1898).

falta de tiempo hasta para escribirle a ella.

Supongo que estarás enterado de todos los pormenores del Belén en que estoy metido. Quiera Dios que salga con bien. A nuestra vista te contaré todas mis glorias y fatigas.

Hoy estoy con un dolor de cabeza que no sé lo que escribo, lo cual no tiene nada de extraño porque paso la noche trabajando y por milagro duermo más de 4 o 5 horas. Figúrate que solamente para revisar y corregir las partes de canto de mi salmo necesito hacer la misma operación 120 veces que es el número de coristas.

Mucho siento que no estés a mi lado en esta ocasión, porque creo que a fuerza de trabajo y de constancia lograré dar un buen concierto<sup>27</sup>.

La partitura manuscrita del *Cántico de Moisés* ha sido localizada en los fondos del archivo de la catedral de Santa Gúdula en Bruselas<sup>28</sup>. Morphy dedica la obra a J. Fischer, con estas palabras en francés: "À mon brave ami et camarade J. Fischer l'auteur Guillermo Morphy. Bruxelles, 17 Fevrier 1864". Se refiere a Joseph Fischer maestro de capilla de la misma catedral, quien dirigió los conciertos. Según se puede leer en los documentos conservados en la Real Academia de San Fernando, la obra sería adquirida por el editor J. B. Katto<sup>29</sup>, obteniendo tan calurosa acogida que continuaría ejecutándose por espacio de quince años en dicha catedral<sup>30</sup>.

El primer concierto del que tenemos noticia, a través de la prensa, tuvo lugar el 17 de febrero de 1864, en la sala de la Reunión Lírica, situada en la calle Ducal (rue Ducale) de Bruselas, que se ofrecía en beneficio de las víctimas del terremoto de Manila. En la *Indépendance Belge*, publicada el 14 de febrero de 1864, se anunciaba como un evento de un interés excepcional:

Un grand concert de charité s'organise en notre capitale, en faveur des victimes du tremblement de terre de Manile (possession espagnole). Il sera donné le mercredi 17 février, à 8 heures du soir, dans la salle de la Société royale la *Réunion Lyrique*, avec le concours de Mlle M. Hasselmans, cantatrice; M. Colyns, violoniste, professeur au conservatoire royal de Bruxelles; M. J. Hasselmans, arpiste du Théâtre-Royal, d'artistes amateurs, chœurs et orchestre, formant un ensemble de 200 chanteurs et exécutants, sous la direction de M. J. Fischer, maître de chapelle de l'église Sainte-Gudule. Le programme de cette fête musicale se recommande à l'attention des amateurs de bonne musique. Parmi les morceaux dont il se compose, on remarque une oeuvre d'un jeune compositeur espagnol, M. Morphy y Ferrez (sic.) de Guzmán, envoyé en Belgique pour y remplir une mission artistique, au nom du gouvernement de son pays. Cette oeuvre, qui a un développement considérable, est le *Cantique de Moïse*, tiré du 15<sup>me</sup> psaume de l'Éxode, et mis en musique pour chœurs et orchestre. La soirée du 17 février offrira donc un intérêt exceptionnel<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Carta enviada a Manuel Cañete el 1 de enero de 1864. Epistolarios M. Cañete. Archivo de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Véase Anexo I.

<sup>28</sup> Fondo Sainte Gudule. Bruxelles. Mus 1162. *Cantique de Moises*. R. Lenaerts: "The 'Fonds Ste Gudule' in Brussels: An Important Collection of Eighteenth Century Church Music", *Acta Musicologica*, 29 (4), 1957, pp. 120-125.

<sup>29</sup> Jean-Baptiste Katto (1819-1898) también fue editor de obras de Féty y Gevaert. De este último editó su *Fantasia a grande orquesta sobre motivos españoles*, en 1851.

<sup>30</sup> Saldoni: *Diccionario biográfico...*, p. 57.

<sup>31</sup> *Indépendance Belge*, 14 de febrero de 1864, p. 1. Trad. al español: "Un gran concierto benéfico se organiza en nuestra capital, a favor de los víctimas del terremoto de Manila (posesión española). Tendrá lugar el miércoles, 17 de febrero a las 8 de la tarde, en la sala de reuniones de la Société royale la *Réunion Lyrique*, con la colaboración de la señorita M. Hasselmans, cantante; El Sr. Colyns, violinista, profesor en el Real Conservatorio de Bruselas; El Sr. J. Hasselmans arpista del Teatro Real, artistas aficionados, coros y orquesta, formando un conjunto de 200 cantantes e intérpretes, bajo la dirección de J. Fischer, director del coro de la iglesia Santa Gúdula. El programa de esta festividad musical se recomienda a la atención de los amantes de la buena música. Entre las piezas que la componen, se destaca una obra de un joven compositor español, el Sr. Morphy Ferrez (sic.) de Guzmán, enviado a

Como vemos, Morphy habría dado muestra con su obra del amplio conocimiento que sobre las sociedades corales había obtenido en el extranjero.

Una nueva noticia publicada por *L'Indépendance Belge* el 17 de febrero, nos informa del programa del concierto que comenzaba a las 7 de la tarde, en el que se interpretaría la *Sérénade espagnole* para coro, con palabras de M. Adolphe Stappers, puestas en música por Morphy. Aunque no hemos podido localizar esta partitura, al menos hemos encontrado información sobre el autor del texto, Adolphe Stappers, en la *Biographie Nationale*. Así sabemos que se trata de un actor, poeta lírico y dramático, nacido en Lieja en 1823 que desde 1861 trabajaba como profesor en el Conservatorio Royal de Bruselas y que falleció prematuramente en 1866. Desde 1841 compone letras para una variedad de formas como: cantata, oratorio, ópera cómica o drama histórico y textos, en general, inspirados en el medio natal, en la historia, y las tradiciones. También escribe un homenaje en versos, a la memoria del rey Leopoldo I en 1856, que es ofrecido en el Teatro Royal de Lieja, donde exhibe su patriotismo. Pero lo que nos interesa de esta reseña biográfica es que en ella encontramos una referencia a la obra *Sérénade espagnole*, junto a otras como *Reverie*, *Delire*, *Nostalgie*, *Un lis brisé*, que serían escritas por Stappers entre 1856 y 1866, todas ellas caracterizadas por la distinción de los sentimientos, y la elegancia de la forma, así como por su capacidad de versificación. Estas obras pertenecientes al Romanticismo aparecerán publicadas en otras revistas coetáneas como el *Annuaire de la Société d'Emulation de Liège* (1865)<sup>32</sup>.

Asimismo, en *La Correspondencia de España*, aparece información sobre la *Serenata española* y el salmo *Cantemus domine*, en referencia al *Cantico de Moises*:

Ayer noche debió celebrarse en Bruselas un gran concierto en beneficio de las víctimas del terremoto de Manila, tomando parte en él más de doscientos cantores y profesores. Entre las piezas que forman el programa de esta fiesta musical, figuran una *serenata española* y un *salmo* para voces y orquesta, escritas ambas por un joven compositor muy conocido en la buena sociedad madrileña, el señor D. Guillermo Morphy. Los diarios de Bruselas elogian mucho estas composiciones<sup>33</sup>.

En el mismo periódico se recoge la noticia publicada en *L'Indépendance Belge* que dice así:

La ejecución del salmo del sr. Morphy atraerá sin duda gran concurrencia. Háblase mucho y muy bien de esta obra del joven y brillante compositor español. El sr Morphy, que ha sido enviado a Bélgica por el gobierno de su país para desempeñar una comisión artística, posee una inteligencia privilegiada, y es un compositor de gran mérito.

En otra noticia publicada en *La Correspondencia de España* califica la *Sérénade espagnole*, de obra "sumamente original y graciosa" y señala que se trata de "un cuadro de costumbres, que se distingue por la verdad del color local: se cree al escucharla estar a orillas del Manzanares o asistir a una de esas serenatas amorosas que por la noche se oyen desde los balcones en el

---

Bélgica para completar una misión artística, en nombre de su Gobierno. Esta obra, que tiene un desarrollo considerable, es el *Cantique de Moises*, tomada del Salmo XV del Éxodo 15, puesta en música para coros y orquesta". *Indépendance Belge*, 14 de febrero de 1864, p. 1.

<sup>32</sup> Aug. Doutrepoint: "Stappers, Christian-Adolphe", *Biographie Nationale*, Tomo 2071, pp. 631-640

<sup>33</sup> *La Correspondencia de España*, año XVII, nº. 2085, 18 de febrero de 1864, p. 1.

mediodía de España"<sup>34</sup>. También se refiere al carácter grave y severo del *Cantique de Moïse*, cantado sobre el salmo 15 del Éxodo, añadiendo que

está dividido en tres partes, y justo es confesar que están escritas magistralmente. La primera es un himno de glorificación para voces de hombres perfectamente adaptado a las palabras; este canto se desarrolla gradualmente y conduce a la segunda parte donde hay grandes efectos de orquesta y armonía. La tercera es un canto de alabanza a Dios para voces de niños, mujeres y hombres, concebido en el mismo sentido que el anterior y con igual perfección. El sr. Morphy ha alcanzado un brillante éxito<sup>35</sup>.

Por último, señala que ambas obras aseguraron un "brillante éxito" al autor ya que "fueron extraordinariamente aplaudidas, pidiendo el público con insistencia que se presentara este en la escena"<sup>36</sup>. Finaliza destacando el que:

muchos otros periódicos belgas felicitan a nuestro compatriota por su música; felicitaciones que escuchó también el señor Morphy de los profesores que asistieron al concierto, y entre ellos del director del Conservatorio de Bruselas Mr. Fétis.

El duque de Bravante, a quien está dedicado el psalmo, ha manifestado al señor Morphy el placer con que acepta su dedicatoria. Celebramos el éxito alcanzado por el señor Morphy en Bruselas, como todo lo que contribuye a enaltecer el nombre de nuestra patria en el extranjero<sup>37</sup>.

Por el *Independence Belge* sabemos que, junto a estas dos obras, aparecían otras de Rossini, Donizetti, Gounod, Weber, S. Bach y M. J. Hasselmans, como podemos ver en la Tabla 1<sup>38</sup>.

**Tabla 1.** Programa de concierto, 1864

<p>PREMIÈRE PARTIE</p> <p>I. Overture de <i>Guillaume Tell</i>, Rossini</p> <p>II. <i>Eja mater fons amoris</i>, nº 5 par M. O..., amateur, Rossini</p> <p>III. <i>Fantasie brillante</i> pour harpe, executée par M. J. Hasselmans, ***</p> <p>IV. <i>Sérénade espagnole</i>, paroles de M. Adolphe Stappers, chœur, musique de M. Morphy y Ferrez de Guzmán</p> <p>V. Fantaisie sur l'<i>Elisire d'Amore</i>, exécutée par M. Colyns, Th. Hanmann, Donizetti</p> <p>VI. <i>Inflammatius</i>, nº 8, du Stabat Mater, sólo de soprano canté par Mlle M. Hasselmans et choeurs, Rossini.</p> <p>SECONDE PARTIE</p> <p>I. Overture de <i>Robin des Bois</i>, Weber</p>
--

<sup>34</sup> *La Correspondencia de España*, año XVII, nº. 2122 del 26 de marzo de 1864, p. 3. Recoge la noticia de *Indépendance Belge*. La noticia también tuvo repercusión en otros medios como el *El museo universal*, año VIII, del 28 de febrero de 1864, p. 1.

<sup>35</sup> *La Correspondencia de España*, año XVII, nº. 2122 del 26 de marzo de 1864, p. 3. El periódico español se basaba en la información del periódico belga, *Le Monde Musical*.

<sup>36</sup> *La Correspondencia de España*, año XVII, nº. 2122 del 26 de marzo de 1864, p. 3. La noticia también tuvo repercusión en otros medios como el *El museo universal*, año VIII, del 28 de febrero de 1864, p. 1.

<sup>37</sup> *La Correspondencia de España*, año XVII, nº. 2122, 26 de marzo de 1864, p. 2. La noticia se puede ver en su versión original en *Indépendance Belge*, 27 de febrero de 1864, p. 1.

<sup>38</sup> *Indépendance Belge*, 17 de febrero de 1864, p. 3.



II. *Ave María*, transcripción del Prélude de Sébastien Bach, para soprano, violon sólo, harpa, órgano y orquesta, Ch. Gounod

III. *Cantique de Moïse*, exodo, 15 psalms, para coro y orquesta (1ª ejecución), M. Morphy y Ferrez de Guzmán

Poco tiempo después tiene lugar otro evento musical, cuya noticia viene recogida de nuevo en *L'Indépendance Belge*. Se trata de un concierto con la orquesta y coros de la iglesia de SS. Miguel y Gúdula que va a ejecutarse el domingo de Pascua, el 30 de marzo de 1864. Por la mañana se interpretaría la *Misa en do* de Beethoven y por la tarde un *Regina coeli* de Cherubini y un *Motete* sobre el Éxodo XV de David, este último de Morphy. Se refiere sin duda al *Cántico de Moisés* que tanto éxito obtuvo el día de su estreno<sup>39</sup>.

Otro periódico, *El Journal de Bruxelles*, destaca la actuación y la gran afluencia del público al evento, donde sonaría la brillante orquesta compuesta por instrumentos de élite y maravillosas voces, dirigidos por el maestro de capilla M. Fischer. Además señala que habrían interpretado aún superiormente las obras de Cherubini y Morphy:

Toutes les églises de la capitale et de la banlieue regorgeaient de monde aux offices du dimanche de Pâques; mais c'est surtout à l'église collégiale des SS. Michel et Gudule que l'affluence des assistants était considérable. A la grande messe solennelle de 10 heures, une très nombreuse réunion d'instrumentistes et de chanteurs d'élite, sous la direction du maître de chapelle, M. Fischer, a magnifiquement interprété la belle messe en *ut* de Beethoven. Le soir à 5 heures, au salut, le brillant orchestre et des voix superbes ont encore supérieurement rendu des œuvres des grands maîtres de musique sacrée, le *Regina coeli* de Cherubini, un motet, composé sur l'*Exode XV de David*, par Morphy y Ferrez de Guzmán (...) beaucoup de personnes arrivées au commencement des offices n'ont pu pénétrer dans l'église, tellement la foule des assistants était serrée. Il en a été de même dans d'autres églises<sup>40</sup>.

#### II-4. Otras obras y la promesa de una ópera en el Teatro de La Monnaie

Según Vázquez, durante la estancia de Guillermo Morphy en Bruselas, a las anteriores obras citadas le siguieron otras tituladas: *Los trapenses* y *Los Almogávares*, para coro de hombres, estrenadas por la Sociedad Lírica<sup>41</sup>. Todas ellas fueron igualmente adquiridas por el editor y compositor belga Mr. Kattó<sup>42</sup>. Muchos años después, coincidiendo con el auge de las sociedades

<sup>39</sup> *Indépendance Belge*, 26 de marzo de 1864, p. 1. También fue publicada en *La Correspondencia de España*, año XVII, nº 2126, del 30 de marzo de 1864, p. 1.

<sup>40</sup> *Journal de Bruxelles*, 29 de marzo de 1864, p. 2. Trad. al español: "Todas las iglesias de la capital y los suburbios estaban repletas de gente en los servicios del domingo de Pascua; pero especialmente en la colegiata de las SS. Michel y Gudule la afluencia de los asistentes fue considerable. En la gran misa solemne de las diez en punto, una numerosa gran número de instrumentistas y cantantes de la élite, bajo la dirección del maestro de coros, el Sr. Fischer, interpretó magníficamente la bella *Misa en do* de Beethoven. Por la tarde, a las cinco, la brillante orquesta y las magníficas voces han interpretado todavía las obras de los grandes maestros de la música sacra, el *Regina coeli* de Cherubini, un *motete* compuesto sobre el Éxodo XV de David, por Morphy y Ferrez (sic) de Guzmán [...] muchas personas que llegaron al comienzo de los oficios no han podido entrar en la iglesia, por lo que la multitud de los asistentes estaban muy apretados. Ha ocurrido lo mismo en otras iglesias".

<sup>41</sup> Según M. Vázquez..., *op. cit.*, p. 45.

<sup>42</sup> Según datos consultados en el Expediente de Guillermo Morphy, conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo de la Biblioteca, Signatura 4-7-1.

corales en España, Morphy señalaría la importancia de este tipo de composiciones, repitiendo ideas ya expuestas por su maestro Masarnau:

Las sociedades corales, antes desconocidas en España, han empezado a dar muestra de la afición musical de nuestro pueblo, sobre todo en las provincias del Norte. No cito nombres propios, por no prescindir tal vez de alguna que no conozca y que merezca especial mención, pero sería de desear que este género de música se propagara en todo el país (...).

Los coros para voces de hombre sin acompañamiento, no sólo son un excelente medio de propaganda y enseñanza musical, sino que también constituyen un poderoso elemento de cultura; puesto que los que se acostumbran a reunirse con este objeto, adquieren cierta elevación en el pensamiento y en el gusto, que los aparta de la taberna y de espectáculos groseros que nada dicen al sentimiento ni a la inteligencia<sup>43</sup>.

Debido al éxito alcanzado en Bruselas -señala Vázquez- Fétis "le instaba para que se quedase trabajando a su lado", además Morphy habría obtenido "la promesa de un libreto de ópera, en dos actos, para el teatro de *La Monnaie*"<sup>44</sup>. Por su parte, Ovilo y Otero lo cuenta así:

Esta solemnidad musical bastó para crearle al día siguiente un nombre y una estimación notables. Depurada en el crisol del juicio público su inteligencia artística, admitióse desde entonces como rico y puro, y mientras el primer editor de Bruselas le proponía comprarle la partitura de su obra, el director del teatro de la Moneda le prometía representarle una ópera, así que estuviese concluida<sup>45</sup>.

Estamos hablando de una de las mejores salas de ópera de la época, dirigida desde 1848 por Charles-Louis Hanssens (1802-1871)<sup>46</sup>, quien al mismo tiempo ocupaba el cargo de presidente de la Asociación de artistas-músicos de Bruselas, conocida como la "Hanssen jeune". Exclusivamente consagrada a la música, acogía todo tipo de talentos extranjeros y la puesta en escena de composiciones recientes. Así, todas las obras de París fueron allí representadas con la satisfacción del compositor y del público. Como ejemplo, el estreno de *Lohengrin* de Wagner en 1860 o, posteriormente, la obra de Gounod, además de la música italiana a cargo de compañías italianas que ofrecían sus conciertos, durante toda la década de los sesenta.

Impulsado por el ambiente en que vive y gracias a las relaciones que mantiene con los artistas de su tiempo, Morphy va adquiriendo los conocimientos necesarios acerca del género vocal. Su producción, coro para orquesta, sólo acompañado de órgano y coros a voces solas, preparan su camino hacia su ideal, escribir una ópera española. Bruselas como ciudad abierta a los jóvenes compositores les brindaba la oportunidad de poder estrenar sus composiciones. Una oportunidad que se les negaba en España, donde el ambiente dominado por el gusto por lo italiano, era poco propicio para el artista español. En este sentido, hay que señalar que tanto Fétis como Gevaert, unidos por lazos sentimentales a nuestro país acogieron paternalmente a los alumnos provenientes de España, brindándoles en muchas ocasiones su protección.

---

<sup>43</sup>Guillermo Morphy: "El año musical en España", *La España Moderna*, año II, nº XIII, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubruli, enero 1890, pp. 78-79.

<sup>44</sup>Mariano Vázquez: *Contestación del Excmo...*, p. 46.

<sup>45</sup>Ovilo y Otero: *Escenas contemporáneas...*, p. 338.

<sup>46</sup>Como muchos otros compositores de su tiempo, la producción artística de Charles-Louis Hanssens se basa en varias óperas, un gran número de ballets, música coral y un réquiem.

## II-5. El retorno a Madrid: Gentilhombre del príncipe Alfonso XII

Lo cierto es que Morphy nunca llegó a estrenar su obra en el teatro de *La Monnaie*. La reina Isabel II, con motivo del sexto cumpleaños del príncipe Alfonso, le nombraría el 28 de noviembre de 1863 Gentilhombre de Entrada<sup>47</sup>. El documento conservado en el Archivo del Palacio Real dice así:

Atendiendo a las recomendables circunstancias que concurren en Don Guillermo Morphy, y con motivo del cumpleaños de mi muy amado hijo el Príncipe de Asturias; Vengo en nombrarle Gentil hombre de Entrada dispensándole del pago de los derechos de media anata. Lo tendrás entendido y lo comunicarás a quien corresponda.

Dado en Palacio a veintiocho de Noviembre de mil ochocientos sesenta y tres.

Isabel (firmado)  
Al Duque de Bailen

Apenas dos meses más tarde, Isabel II deposita de nuevo su confianza en él para designarle Gentilhombre de Interior con destino al cuarto del Príncipe de Asturias, con el sueldo de treinta mil reales anuales<sup>48</sup>.

De este modo, según Vázquez “el destino que le llamaba por otros caminos al Conde de Morphy, vino a cambiar la perspectiva artística y las ilusiones del compositor por un cargo oficial”<sup>49</sup>. Por su parte, Ovilo y Otero comenta que la noticia la recibiría Morphy en Bruselas a través de un telegrama de su madre, que por entonces ocupaba el cargo de camarera de la reina Isabel II, en el que le pedía “que era forzoso que se pusiera en camino”. Así lo hizo Morphy, abandonando sus planes respecto al Teatro de *La Monnaie* al tener que regresar a Madrid para ocuparse de la educación del joven príncipe. En palabras de Ovilo y Otero cambiando “el sillón de la orquesta por las cámaras de Palacio, la batuta del director por el libro del pedagogo, la libertad del artista por la esclavitud del vasallo”<sup>50</sup>.

Con fecha del 26 de febrero de 1864, juraba su cargo en Madrid ante el Duque de Bailen, Mayordomo Mayor y Jefe Supremo de Palacio. A partir de este momento, Morphy pasará a residir en el Palacio Real, en la Escalera de damas, 2, una habitación contigua a la del príncipe Alfonso, desde donde cuidará de su crecimiento y educación. Según refiere según Ovilo y Otero:

La adulación palaciega y el temor cortesano no inficionaron por eso su espíritu; antes bien, aplicando á la educación del Príncipe, por quien presto sintió profundo afecto, la experiencia de sus viajes y la sinceridad de su índole, inició en D. Alfonso un saludable sistema de enseñanza, que éste, merced á su clarísimo entendimiento, fue el primero en apreciar.

Al lado de su augusto discípulo, identificando con él su vida, consagrando ardientemente á su desarrollo moral y físico, más aún que el intelectual y social, pasó Morphy desde 1864 hasta 1868<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Guillermo Morphy. Archivo General de Palacio. Expediente personal. Caja 719-10.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Mariano Vázquez: *Contestación del Excmo...*, p. 46.

<sup>50</sup> Ovilo y Otero., p. 338

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 338.

## II-6. Las veladas organizadas por Pepe Fajardo y las sesiones de la Sociedad de Cuartetos

De nuevo en Madrid en 1864, Morphy se mantendrá dentro de los círculos cultos musicales de su tiempo, relacionándose con personas con las que comparte su amor por la música y el deseo de una renovación en el panorama musical español. En la década de los sesenta, asociaciones como la Sociedad de Cuartetos, fundada por Monasterio y Guelbenzu y la Sociedad de Conciertos, dirigida por Barbieri, realizan un notable esfuerzo para que España se mantenga al corriente de las tendencias europeas, acercando al público a otros tipos de repertorio diferente de la ópera italiana. En compañía de Monasterio y Guelbenzu, Morphy asiste a las veladas organizadas por Pepe Fajardo, José García Fajardo, próximo marqués de Beramendi, en las que asistimos a un hermanamiento en las artes, presagio de la entrada de la música en la Academia de Bellas Artes, en 1874. Allí Morphy coincidiría con los pintores Vicente Palmaroli, Carlos Luis de Ribera, Antonio Gisbert y Carlos de Haes y con los poetas López de Ayala y José Selgas. De ello nos habla Benito Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales*:

Las nuevas relaciones traídas por Fajardo eran escogidísimas: Morphy, Guelbenzu, Monasterio, presidían el estamento musical en las agradables noches dedicadas al recreo artístico, y la poesía y pintura tenían su representación en Ayala, Selgas, Asquerino, en el viejo don Carlos Ribera y los jóvenes Gisbert, Palmaroli y Haes<sup>52</sup>.

También Ovilo y Otero señala la relación entre Morphy, Monasterio y Guelbenzu, y cuantos sobresalían en el mágico arte del sonido<sup>53</sup>. El interés de Morphy por mantenerse dentro de los círculos de cultura madrileña, y en especial dentro del ambiente literario e intelectual de la época le lleva en 1864 a hacerse socio del Ateneo de Madrid.

Además Morphy será un asiduo a las sesiones dadas por la Sociedad de Cuartetos que se organizaban en el saloncillo del Conservatorio de Madrid. Allí ejecutan la llamada música sabia Monasterio, Pérez, Lestán, Caballero y Guelbenzu. Movidos por esta conciencia reformadora, intentaran la difícil empresa de llevar al público las obras y géneros de un repertorio clásico y moderno, normalmente difundido en otros países europeos. Para Castro y Serrano se trata de un género, la música de cámara, que pertenece "a las más elevadas esferas del arte", que demanda del oyente una preparación intelectual y una disposición en el ánimo, diferente a la música de entretenimiento. Acorde a las tendencias espiritualistas de la época, esta música tiene por exponentes los maestros consagrados Haydn, Mozart y Beethoven, exponentes de "los tres caracteres del arte en su perfección filosófica, o sea *la belleza, la verdad y la bondad*".

Esperanza y Sola menciona a los asistentes que solían presenciar las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, antes de que Castro y Serrano publicara su prospecto sobre esta sociedad, es decir, con anterioridad a 1866. Allí se encuentran "el respetable Eslava, rodeado de sus discípulos más predilectos, Nicomedes Fraile, Sánchez Allú, Inzenga y Asís Gil". Por otro lado, Esperanza y Sola, Barbieri, Castro y Serrano; junto a ellos "el reputado y erudito maestro Vázquez, Arnao, el poeta cristiano; mi inolvidable amigo Alonso Sanjurjo, cuyo talento y erudición corrían parejo con la bondad de su alma; Morphy, que principiaba sus estudios sobre los tratadistas españoles de

---

<sup>52</sup> Benito Pérez Galdós: *La de los tristes destinos*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 116.

<sup>53</sup> Ovilo y Otero: *Escenas...*, p. 338.

vihuela, y Luis Navarro". Por último, hace referencia a Sofía Vela, Marcial del Adalid, Adolfo Quesada y Ferraz, entre otros muchos<sup>54</sup>.

Con algunos de ellos mantendrá Morphy una estrecha relación, tal es el caso de Asís Gil, su profesor, e Inzenga con quien colabora recogiendo melodías populares; pero también: Antonio Arnao, Sofía Vela y Marcial del Adalid, pertenecientes a su círculo de amigos.

La información aportada por Esperanza y Sola nos desvela el dato de que Morphy estaría investigando sobre música de vihuela antes de que Gevaert le ofreciera este estudio en París. Probablemente trabajaría en la copiosa biblioteca de Barbieri, a quien le obsequiaba con piezas como las *Tonadillas escénicas* "La posadera burlada" y "La tímida", escritas por Laserna en 1799. Ambas obras, conservadas en la Biblioteca Nacional, muestran la dedicatoria manuscrita: "A su buen amigo Barbieri G. Morphy. Madrid, Octubre 1869".

También Morphy mantuvo relación con Aureliano Fernández Guerra (1816-1894) tal y como se constata en la documentación conservada por Javier Miranda Valdés<sup>55</sup>. Fernández Guerra mantenía también una amistad con dos personas muy cercanas a Morphy como eran Manuel Cañete, cuya amistad se remontaba a los años de juventud en Granada y Manuel Tamayo y Baus. Al igual que Cañete, Fernández Guerra pertenecía a la Corte por su cargo de gentilhombre de Cámara con ejercicio, que ostentaba desde junio de 1866<sup>56</sup>. Algunas de las cartas conservadas en el archivo privado de Javier Miranda Valdés constatan este trato amistoso. Sirva de ejemplo la siguiente misiva:

Querido Aureliano; el Rey que ha leído la carta de Ud. me manda darle las gracias por su cariñosa felicitación con encargo especial de decirle que ya sabe quién es Aureliano Guerra y lo que vale y que siempre que Ud. viene a verlo le hace un gran favor y le proporciona un buen rato. En cuanto salga de esta baraúnda de partes y cartas tendrá el gusto de verlo y de darle un abrazo su afmo. amigo que le quiere Guillermo

Asimismo en esta otra carta Rosa Férriz constata esta amistad en la que participaban los tres Manolos, probablemente se trataría de Manuel Tamayo y Baus, Manuel Cañete, y Manuel Ramón Zarco del Valle<sup>57</sup>:

Amigo mío:

Espero que con su acostumbrada bondad hará un esfuerzo y vendrá a comer la sopa con nosotros, acompañada de los consabidos Manolos, para hacerle un encargo de S. M. con el que tengo el mayor interés. Lo esperamos sin falta pasado mañana miércoles 16; si absolutamente no pudiera venir espero me avise el día que puede hacerlo teniendo presente que estoy de guardia los días impares. Sabe Ud. es su muy afecta amiga. Rosa...de Morphy. No digo a Ud. que venga el domingo porque viene la familia de D. Saturnino<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Esperanza y Sola: *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1893. Referido en Rodrigo A. de Santiago "Comentario biográfico", *Marcial del Adalid*, ed. Real Academia Gallega, 1965, p. 2.

<sup>55</sup> Aureliano Fernández Guerra (1816-1894) fue arqueólogo, historiador, crítico literario y dramaturgo. Tenía el título honorífico de Secretario de la Reina, pero no ejercía. Véase Javier Miranda Valdés: *Aureliano Fernández Guerra (1816-1894). Un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, Editorial, Real Academia de la Historia, 2005. Nuestro agradecimiento a Javier Miranda Valdés por enviarnos la transcripción del epistolario entre Aureliano Fernández Guerra, Rosa Férriz y Guillermo Morphy.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 126. Asimismo, un años más tarde fue nombrado Jefe Superior de la Administración.

<sup>57</sup> Según comunicación personal con Javier Miranda Valdés, podría tratarse de Manuel Tamayo y Baus, Manuel Cañete, y Manuel Cueto y Rivero.

<sup>58</sup> Archivo privado de Javier Miranda Valdés.

## II-7. Las melodías de Morphy para canto y piano: la creación del Lied o de la canción culta española

Con toda probabilidad en estos años, es decir, entre 1856 y 1866, se gestan las melodías para canto y piano de Morphy, publicadas por la casa Romero. Algunas de estas copias editadas están conservadas en el Archivo de la Academia Gallega y en la Fundación Juan March. Aunque las obras aparecen sin autoría, ni fecha de edición, conocemos por las dedicatorias manuscritas que pertenecían a Guillermo Morphy. Estas melodías para voz y piano están escritas con gran conocimiento del lenguaje musical, inventiva melódica y refinamiento, de tal manera que trascienden del género de salón, entendido como producto comercial, consumido por la burguesía floreciente.

Las obras de Morphy hay que encuadrarlas dentro del *lied* como creación culta, vinculada a la tradición germánica donde alcanzó su mayor esplendor. El *lied* responde al concepto de un arte elevado, en el que música y poesía aparecen íntimamente relacionados. De esta manera encontramos que tanto Morphy como otros autores tan diversos como Gabriel Rodríguez, Marcial del Adalid, Juan María Guelbenzu, Tomás Bretón o Felipe Pedrell, entre otros, dedican sus esfuerzos al género, en línea con la tradición culta del romanticismo europeo<sup>59</sup>. Algunas de estas composiciones recuperadas para voz y piano de Morphy utilizan versos de Victor Hugo y Alfred de Musset, otras se inspiran en poesías populares italianas o en canciones españolas. Respecto a estas últimas, sabemos que durante su estancia en Viena junto al príncipe Alfonso, Morphy compondría piezas para el uso privado de Isabel II, que era una gran aficionada a este género<sup>60</sup>.

Pero no todas las obras de este género fueron impresas para un círculo de amistades. En 1869 Morphy organizaría un concierto de música española en la Sala Herz de París, anunciado como “fiesta española en París”, en el que contaría con la asistencia de artistas destacados franceses y de la sociedad española que tras el exilio se había establecido en la capital francesa<sup>61</sup>. Gracias al éxito obtenido con su *Serenata española* para voz y piano, hoy disponemos de las partituras impresas por la Casa editorial de Antonio Romero. Se trata de una composición sencilla que recrea una melodía popular en modo menor, dentro de un ambiente refinado y evocador<sup>62</sup>. Muchos elementos de este lenguaje musical los encontraremos desarrollados posteriormente en la obra de Isaac Albéniz<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Véase Celsa Alonso: "Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328.

<sup>60</sup> Las Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy se conservan en la Real Academia de Historias (RAH). De ellas hablamos en el Capítulo III.

<sup>61</sup> Véase Capítulo III.

<sup>62</sup> Morphy ponía música a la poesía popular *En el cielo la Luna* de Víctor Wilder. Recurso electrónico en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000126330&page=1> View work.

<sup>63</sup> Véase Capítulo XVI donde mostramos el análisis de la obra.

A Madame OTTO BEMBERG.

**SERENATA ESPAÑOLA**  
PARA TITILE Ó TENOR.

Poesía popular Española. Música de G. MORPHY.

Andante molto moderato.

PIANO.

En el cielo la Luna Radiante lu-ce: En el cielo la Luna Radiante lu-ce: Pe-ro pronto se

ANTONIO ROMERO: Editor. A. R. 1055. Calle de Preciados n. 1. MADRID.

2

ve-la De negras nu-bes, Que alvertu ca-ra Que alvertu ca-ra Envilfossees

Poco piu mosso.

con de Ya-ver-gon.za-da Ayl-ni-ua mi-a Sa-la-e-sa-re-ja, Mi-ra-queen

Mandolina.

Pia mosso.

vano tu amante es-pe-ro Prenda del al-ma El tiempo vue-la No tar-des

Mandolina.

mas, Sa-la-e-sa-re-ja, Ayl-a-mor mio. Ra-diante es-trel-la Tar-danza es

p

(1) Para incluir la Mandolina con el arlequín se empleara la percusión y se acompañará PP con el piano. A. R. 1055.

**Ilustración 6.** *Serenata Española* de G. Morphy, 1869

Morphy cultivaba ya el género que era demandado en los ambientes cultos y aristocráticos donde se movía, como testifican las dedicatorias a damas de la sociedad, fechadas entre 1866 y 1868, desde melodías más sencillas de acuerdo a su carácter popular, hasta las más elaboradas y extensas sobre versos de Víctor Hugo y A. Musset. Por estas fechas Celsa Alonso destaca en España las canciones de Fermín María Álvarez, casado con una destacada cantante “aficionada” Eulalia Goicoerrotea, en su residencia en la calle Fuencarral, donde se divulgaba el género camerístico en la década de los sesenta y setenta<sup>64</sup>. En 1868 se tiene noticia de este “distinguido aficionado” por sus dotes compositivas al dar a conocer algunas de sus canciones al público<sup>65</sup>. Álvarez cultivará, según Celsa Alonso, canciones españolas, romanzas catalanas, españolas y francesas

En este contexto vemos que también Morphy contribuiría al movimiento liederístico en España, componiendo melodías que dedica a Ysabel Bassecour de Chacon, madame P. R. de G, madame la marquise de Ysasi, y madame Eulate de Valcarcel. Hemos encontrado algunos datos sobre estas mujeres pertenecientes a la nobleza. La marquesa de Ysasi (o Isasi) es Joaquina de Silva (Madrid, 1836; Madrid 1913), hija del Marqués de Santa Cruz (Francisco de Borja de Silva) y de María de la Encarnación Fernández de Córdoba. Se casó con Juan Francisco Chacón Núñez

<sup>64</sup> Celsa Alonso González: “Las ‘melodías de Álvarez’: un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español”, *Revista De Musicología*, vol. 15, nº 1, 1992, pp. 231-279. Al parecer Pedrell, amigo personal de Álvarez, conocería en uno de los conciertos líricos organizados en su residencia a los maestros Eslava, Barbieri, Arrieta e Inzenga, *Ibidem*, p. 239. Además en estos salones se anunció la idea de la fundación de la Filarmónica de Madrid.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 236-237. Llamamos la atención sobre el empleo de la palabra “aficionado”, con la que también se calificaba a Morphy, cuyo significado debe entenderse referido a personas de la nobleza o aristocracia que no vivían de la música.

del Castillo, marqués de Isasi, hijo de los Condes de Campo Alegre (1834-1895). Respecto a madame Eulate de Valcarcel, se trataría de Irene María Eulate y Calderón, casada en 1863 con Adrián Valcárcel y Valdés (1832-1874).

Estas melodías para canto y piano son una muestra de los diferentes estilos que se cultivan en Europa y responden dentro del Romanticismo a la idea de Arte universal. Posteriormente, durante la Restauración borbónica su influencia sería decisiva para impulsar el género entre artistas muy vinculados a la figura del Conde de Morphy como Tomás Bretón, Pablo Casals y otros que testimoniaron su respeto con dedicatorias. Tomás Bretón dedicaría sus *Poesías de Gustavo A. Bequer* para canto y piano "A la Exma. Sra. Condesa de Morphy".

En el salón de los Condes de Morphy, ubicado en un antiguo Hotel en la calle Mendizabal 43, en la que buscó descanso a raíz del fallecimiento de Alfonso XII, se practicaba la música de cámara y la Condesa de Morphy y su hija contribuían a la divulgación de estas melodías para voz y piano. De hecho, conocemos por Bretón que la Condesa de Morphy interpretó y animó a Bretón con su música sobre rimas de Bécquer, antes de que estas fueran interpretadas en el Salón Romero, en junio de 1887<sup>66</sup>. Bretón mostraría su agradecimiento dedicando las melodías a la Condesa de Morphy; sus manuscritos se conservan en el Archivo de Almagro con dedicatoria "A la Exma Señora Condesa de Morphy"<sup>67</sup>. Creemos que desde el salón de los Condes de Morphy se contribuyó a impulsar el género del lied elevado, aún poco apreciado en una España en la que la tradición camerística en el siglo XIX era muy débil.

En este contexto la producción de Morphy es relevante por formar parte de esta tendencia en lo que podríamos llamar sus primeras fases, si tenemos en cuenta que el lied seguirá perviviendo en el siglo XX. De esta manera, la importancia de su producción hay que verla dentro del interés que el género de canción para voz y piano despertó en España. Federico Sopena dedicaría algunos de sus trabajos al Lied romántico, con una aproximación al lied en España y al problema del nacionalismo<sup>68</sup>. Sin embargo, Sopena se refiere ante todo al lied culto romántico, que se desarrollaría a principios de siglo XX en España, considerando que este género era prácticamente desconocido en España. Celsa Alonso realiza un estudio en profundidad de la canción lírica española en el siglo XIX, señalando la importancia de un género que ha sido desatendido por la historiografía musical española<sup>69</sup>. Posteriormente Suzanne Draayer dedica un trabajo, basándose en fuentes anteriores donde recopila algunas de las composiciones de Morphy<sup>70</sup>. Asimismo, Carlos López Galarza profundiza en su trabajo de tesis doctoral en las Canciones españolas sobre textos de Lope de Vega<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Tomás Bretón daría a conocer sus melodías en el Salón Romero, cantadas por alumnas del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y, en mayo de 1888, se interpretarían en el Teatro Príncipe Alfonso. Véanse Capítulos XI y XII.

<sup>67</sup> Archivo de Almagro. Sig. 1070 Tomás Bretón. Rimar Becquer: Partitura manuscrita para canto y piano con dedicatoria "A la Exma Señora Condesa de Morphy". "*Saeta voladora*"; *Cuando en la noche te envuelven...* (noviembre de 1886).

<sup>68</sup> Véanse de Federico Sopena: *El Lied romántico*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1973 y *El nacionalismo musical y el "lied"*, Real Musical, Madrid, 1979. Sopena nos introduce al lied de Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms, y nos acerca al género en Francia y en España.

<sup>69</sup> Véanse Celsa Alonso: "La canción española desde la monarquía fernandina a la Restauración alfonsina", *La música española en el s. XIX*, Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 245-279; Celsa Alonso: *Canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.

<sup>70</sup> Draayer, Suzanne: "Art song composers of Spain. An Encyclopedia", United States of America, Scarecrowpress, 2009, pp. 225-226.

<sup>71</sup> Carlos López Galarza: *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2012.



**ADIEUX DU CHATELAIN DE COUCY**  
A LA DAME DE FAYEL

Paroles de Couigny Dediée à Madame LA MARQUISE DE PORTUGALETE

**Moderato**

1<sup>re</sup> strophe Las j'é tois en si doux ser - vu - ge Pour - quoi fut -  
2<sup>de</sup> strophe Loin des lieux qui m'ont vu nai - tre De vous de

it s'en de par - tir Je vais sur un loin-tain si -  
tout ce que j'ai - mais. Je lan - gui - rai seul et pent -

va - - ge vain - cre l'in - fi - des le ou mou -  
é - - tre je ne vous re - ve - trais ja -

rir vain - cre l'in - fi - des le **pp** ou mou - rit  
mais je ne vous re - ve - trais ah! non ja - mais

**Poco piu mosso**

Mon cœur vous res - te a-vec ma foi No-ble da - me pen - sez a  
Mon cœur vous res - te a-vec ma foi No-ble da - me pen - sez a

moi Monsieur vous res - te a vez ma foi No-bleme pen - sez a moi  
moi Monsieur vous res - te a vez ma foi No-bleme pen - sez a moi

D.C.

**Ilustración 7.** *Adieux du Chatelain de Coucy. A la dame de Fayel.* Dedicada por Guillermo Morphy a la Marquesa de portugalete

Respecto a la producción de Morphy, en 1869 Saldoni se refiere a sus dos cuadernos cada uno de ellos de "veinticuatro melodías en español, italiano y francés"<sup>72</sup>. No hemos podido localizar estas obras, pero si doce melodías para canto y piano, que se pueden consultar en el Capítulo XVI de este trabajo. Algunas de estas melodías, que fueron impresas por la editorial de Antonio Romero para ser divulgadas entre un estrecho círculo de amistades íntimas<sup>73</sup>, se encuentran en la Academia Galega (RAG)<sup>74</sup>. Hemos consultado el archivo y comprobado la existencia de cinco melodías para canto y piano dedicadas a Fanny Garrido con las palabras: "Souvenir d'amitié a Madame Marcial del Adalid. Madrid Mai 1868". También hemos localizado una "Chanson Pastorale" dedicada a "Mademoiselle. M. Murphy" que por sus características parece haber sido escrita por Guillermo Morphy para su hija Crista Morphy<sup>75</sup>. Por su parte, en la Fundación Juan March se encuentran dos *canzones* impresas. Una de ellas, "Moche arrivata", muestra la dedicatoria manuscrita de Guillermo Morphy a Pepe Casares, fechada el 21 de junio de 1866 en Madrid<sup>76</sup>. Por último, otra melodía para voz y piano "Hier au soir", perteneciente a nuestro archivo privado, aparece con dedicatoria manuscrita firmada en mayo de 1867 "A mi siempre buena amiga Sofía Vela". Estos datos confirman que las obras fueron compuestas con

<sup>72</sup> B. Saldoni..., p. 58.

<sup>73</sup> Suelen estar acompañadas de la indicación "No se vende".

<sup>74</sup> Agradecemos a Carolina Queipo las referencias facilitadas de las obras conservadas en la Academia Galega.

<sup>75</sup> Ninguna de las obras hace constar su autoría. El formato las características de su escritura musical, y en su caso la dedicatoria manuscrita del autor facilitan esta identificación. Pese a que Adalid y Morphy compartieron mismos títulos en sus obras, existen diferencias importantes en su manera de componer, con un estilo individualizado.

<sup>76</sup> Se refiere al músico José Casares que colaborará con Manuel Cañete en la zarzuela en tres actos *La flor de Besalú y Beltrán y la Pompador*.

anterioridad al establecimiento de Morphy en París en 1868. La mayoría de ellas parecen haber sido publicadas por Antonio Romero para el uso privado de Morphy<sup>77</sup>.

**Tabla 2.** Melodías localizadas para voz y piano de Morphy

<b>Título</b>	<b>Dedicatoria manuscrita/año</b>	<b>Dedicatoria impresa</b>	<b>Fondo</b>	<b>Número plancha</b>
<i>Adieux du Chatelain de Coucy</i>	Fanny Garrido, 1868	Marquesa de Portugalete	RAG	5
<i>Hier au soir</i>	Sofía Vela, 1867	Madame P. R. de G.	RAG Archivo personal	G. M. 3.
<i>Rapelle-Toi</i>		Marquesa de Ysasi	RAG	G. M. 4
<i>Au Printemps</i>		Eulate de Valcarcel	RAG Archivo personal	R. 4.
<i>Canzone "La luna"</i>		Pepe Casares, 1866	Isabel de Bassecour de Chacon	RAG
	FJM			(No consta)
<i>Canzone "Noche arrivata"</i>	Marquesa de Ysasi		FJM	(No consta)
<i>Chanson pastorale</i>		M. Murphy	RAG	(No consta)

<sup>77</sup> Aunque no se muestra en todas las partituras impresas un número o letra de plancha, en algunas de ellas la indicación R (de Romero), y G.M, nos hace pensar en Antonio Romero, quien utilizaba las abreviaturas del nombre y primer apellido del compositor en el número de plancha.

## Capítulo III. Exilio a París y estancia en Viena (1868-1875)

### III-1. Camino del exilio

La Revolución de 1868, provoca el exilio de la reina Isabel II, junto a otras familias y personalidades cercanas a la corte que decidirán emprender el viaje a París. Guillermo Morphy, unido por su estrecha relación con el príncipe y obedeciendo a principios de lealtad, se presenta en Pau, donde le ofrece sus servicios. Según escribe Ovilo y Otero:

El leal gentil-hombre se consideró lanzado de España con la familia a quien sirvió hasta la sazón. Y sin recursos, sin medios eficaces de obtenerlos, con su madre enferma y él mismo abatido por adversidad, fuese á París, establecióse en aquella gran ciudad y buscó en la música, su amor antes, su amparo entonces, los medios con que atender a su subsistencia y a la de su madre<sup>1</sup>.

Asimismo, Ovilo y Otero señala en referencia al joven príncipe "el hondo pesar, el sombrío dolor que tamaño suceso, sobradamente comprendido por su precoz ingenio, le causaba" y el reencuentro con Morphy "con tanta emoción como alegría"<sup>2</sup>. Morphy permanecerá al lado del príncipe Alfonso, durante sus años de exilio en París, donde éste acudirá al colegio Stanislas situado en la rue Notre-Dame de Champs, número 22, hasta el estallido de la Guerra franco-prusiana en julio de 1870. Es el comienzo de una nueva vida cargada de incertidumbres que afronta con el ímpetu de su juventud y con el claro propósito de ganarse la vida con la música. Él mismo nos lo cuenta así, en su *Discurso* de recepción para la Academia de Bellas Artes de San Fernando:

En las dos épocas de mi vida en que he tenido la honra y la felicidad de ejercer la noble profesión de compositor de música (viviendo del fruto de mi trabajo), no hubiera podido aspirar a la alta dignidad que me habéis concedido. Joven aún, fuera de mi patria y con escasa notoriedad, nunca me hubiera atrevido a aspirar a ello<sup>3</sup>.

En 1878 Cañete dedica a Morphy una larga epístola en forma de verso donde recuerda su estancia en el exilio junto al príncipe mientras que España se hundía en las luchas y los desórdenes de la posterior república<sup>4</sup>. Transcribimos algunos de estos versos:

Tú que deshecho en jubiloso llanto  
Con indecible dicha contemplaste  
Su carrera triunfal; tú que en las horas  
De amarga expatriación, con la ternura,  
Con el amor solícito del padre  
Que en la virtud del hijo se recrea,  
Inflamaste su espíritu gallardo

<sup>1</sup> Ovilo y Otero, *op. cit.*, p. 339

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 338

<sup>3</sup> Guillermo Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*. Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892, p. 5.

<sup>4</sup> Manuel Cañete, "Al Conde de Morphy. Epístola", *La Academia*, nº 17, Tomo III, 7 de mayo de 1878, pp. 163 y 166.

A la cultura y bondad propicio,  
Hoy que recoge la usurpada herencia  
Sin adusto rencor, sin odio estéril  
Y que al salir de la niñez consigue  
Lauros de Marte con viril arrojo,  
Pues su envidiado aprecio galardona  
Tu acendrada lealtad, y en ti confía,  
Muéstrale siempre la verdad severa  
Súbdito fiel y cariñoso amigo.

### **III-2. Las comidas de artistas en el Restaurant Brébant. Amistad con Anton Rubinstein**

Su estancia en París, aunque llena de dificultades económicas, le supone a Morphy una nueva experiencia en su trayectoria musical. Algunas de sus vivencias nos las ha dejado escritas en la revista *Álbum salón*, donde rememora sus reuniones con otros artistas en el Restaurant Brébant<sup>5</sup>. El local que aún hoy existe, situado en el boulevard Poissonière, número 32, se hizo famoso por las comidas a las que acudían lo más destacado del mundo artístico y que servían de punto de encuentro a otros jóvenes extranjeros que se acercaban a la capital. Allí Morphy sería introducido en los círculos artísticos por su "querido amigo y maestro Fr. A. Gevaert, entonces director de la Grande Ópera", llegando a conocer a compositores como Gounod, David, Thomas, Massé, Massenet, Widor o Delibes, así como a otros artistas como Gustave Doré, Theophile Gautier, Charles Blanc o Dumas, entre otros.

Morphy acudía el primer sábado de cada mes a la comida en el Restaurant Brébant, siguiendo la costumbre francesa de reunirse personas de una misma profesión. A la comida podía acudir cualquier artista, siempre y cuando fuera presentado por un socio y pagara el coste de 20 francos. Morphy señala el enorme interés que encontraba en tales reuniones a las que asistía, a pesar de su "precaria situación y escasos medios", obligado por las circunstancias del exilio a buscar un porvenir como compositor y profesor de música. El inicio de la Guerra franco-prusiana -escribe Morphy- pondría fin a estos encuentros, y "los comensales, muchos de ellos extranjeros, se desbandaron para no volver a reunirse jamás"<sup>6</sup>.

Morphy implantará esta costumbre en Madrid en la década de los ochenta, organizando banquetes periódicos, organizados en los restaurantes Los Dos Cisnes y La Perla, a los que asistían miembros de la Sociedad del Instituto Filarmónico, buscando, de este modo, unir a los artistas para hacer posible la regeneración de la música en España.

En los almuerzos en el Restaurant Brébant, entablará amistad con el célebre pianista Anton Rubinstein (1830-1894), quien amenizaba las reuniones interpretando sus propias obras, y otras de maestros consagrados como Mozart y Beethoven. Asimismo, Morphy recuerda que a causa de su antiwagnerismo, Rubinstein entraba en fuertes discusiones con Víctor Wilder. Este último no sólo era un profundo admirador del genio alemán, sino que también había llegado a traducir al francés sus poemas dramáticos. Así nos lo cuenta Morphy:

En una de estas fiestas artísticas, ocurrió un incidente que hubiera podido convertirse en grave disgusto sin la oportuna y discreta intervención de nuestro presidente. Empezaba ya la lucha entre los amigos y los adversarios de Wagner, y figuraba entre los primeros, como ardiente

---

<sup>5</sup> Guillermo Morphy: "Antonio Rubinstein. Recuerdos personales", *Álbum salón*, año II, n. 13, 1 de marzo de 1898, p. 4.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

propagandista, Víctor Wilder, que más tarde tradujo al francés los poemas dramáticos del gran compositor alemán. Rubinstein fue siempre antiwagnerista, y como el asunto era frecuentemente objeto de discusión, llegó un momento en que la trabada entre ambos, tomó un tono personal y agresivo; y como Wilder era un flamenco excesivamente franco y bruscamente sarcástico, hubo de decir alguna frase que, zahiriendo duramente á su contrincante, hizo reír á la concurrencia.

Rubinstein se volvió hacia él, como león furioso, y con acento airado le contestó: "el hacer reír es privilegio de imbéciles, y haría V. mejor en no meterse á hablar de lo que no entiende. Todos temimos un conflicto y nos lanzamos á sujetar á ambos interlocutores para evitar que viniesen á las manos. Entonces Gevaert, levantándose, se dirigió á Wilder sobre quien tenía gran autoridad, y le dijo: "No se mueva V., se lo mando" y volviéndose á Rubinstein, con dulce sonrisa de finísima ironía, le dijo: "Querido Rubinstein, aquí todos somos camaradas y amigos, y al entrar dejamos en la antesala nuestros paraguas y nuestras coronas", con lo cual hizo reír á los mismos contendientes, terminando felizmente lo que hubiera podido dar lugar á un lance personal<sup>7</sup>.

Morphy continúa relatando que durante los años de 1872 y 1873, coincidiría de nuevo con Anton Rubinstein en Viena y juntos darían "largos paseos a pie por el Prater", hablando sobre arte. Entonces el célebre pianista le confesaría que "su gran preocupación y constante tormento era no poder dedicarse á la composición, viéndose obligado a dar conciertos para vivir; porque nunca había sabido ahorrar lo que ganaba". Morphy señala que también Rubinstein le presentaría a Wagner, en ocasión de la visita del genio alemán a Viena, para dirigir la sinfonía *Pastoral* de Beethoven. De este episodio de su vida cuenta la anécdota de que "cuando precisamente descargaba una gran tormenta, y, aprovechando la coincidencia, concluido el concierto, nos echó un discurso, según acostumbraba, para decirnos: "Ya lo veis, cuando empuño la batuta, el mismo Dios viene á formar parte de mi orquesta, frase que levantó otra tempestad de aplausos".

Además referirá en el mismo artículo otra anécdota sobre Rubinstein ocurrida ya durante la Restauración alfonsina, en que el músico en su visita a Madrid, acudiría al Palacio Real para dar un concierto. De este modo, recuerda como

Cuando vino Rubinstein a Madrid, lo acompañé a Palacio la noche que tocó, y precisamente por la tarde había ocurrido crisis ministerial. Como es natural, el Rey tenía que salir frecuentemente de la sala del concierto para consultar a los personajes políticos que llegaban á Palacio, lo cual llegó a escamar y a inquietar al grande artista, creyendo que no gustaba el concierto, y que el Rey salía a fumar o a distraerse. Al concluir, le entregó D. Alfonso una Condecoración, tributándole los mayores elogios; pero al meternos en el coche para llevarle a la fonda de París, donde vivía, empezó a refunfuñar de muy mal humor, probablemente en ruso. Yo le dije para tranquilizarlo, que en efecto, había ocurrido una cosa extraordinaria que yo no podía aún decirle, pero que lo sabría a la mañana siguiente, que iría a verlo para saber si se le había pasado el mal humor. Cuando fui, lo encontré rodeado de aquella corte de amigos y admiradores que tanto dinero le hacía gastar, y apenas me vio, se vino a abrazarme con infantil alegría, y con voz y carcajada propias de un gigante, exclamó:

"¡Famoso! ¡famoso! ¡Con que anoche, mientras yo tocaba, se derretía el ministerio español! Ya estoy seguro de pasar a la historia que dirá: La noche en que tocó Rubinstein en Palacio, reventó el ministerio"<sup>8</sup>.

El mismo día del concierto Morphy invitaría a su amigo Rubinstein a comer a su casa junto a otros pocos invitados, "encantando a todo el mundo con su bondad y dulzura de carácter que

<sup>7</sup>G. Morphy: "Antonio Rubinstein. Recuerdos personales" ..., p. 4.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 4.

contrastaba con su aspecto rudo y enérgico". En la reunión, "se tocó música española, aires populares que podían interesarle y distraerle, y luego se habló de Arte, y a las once de la noche, cuando se levantó y todos creíamos que se marchaba, se dirigió al piano, lo abrió y se sentó diciendo, «aquí se puede tocar con el alma y no con los dedos". Recuerda que interpretó obras de Haydn y Mozart "con tal dulzura, delicadeza y encanto, que debajo de aquellas manos poderosas parecía tener, no teclas de piano, sino un instrumento compuesto de harpas y flautas y tocado por los ángeles"<sup>9</sup>.

### III-3. Morphy musicólogo. La relación con F. A. Gevaert

Conocemos por Ovilo y Otero que durante su exilio en París Morphy frecuentaba también el Hotel de Gant et de Germanie, situado en la calle de Michaudière, donde compartía el almuerzo con Gounod, David, Thomas y Gevaert, entre otros artistas<sup>10</sup>. La defensa de un arte transcendental, la crítica contra los innovadores del arte que buscan un progreso falso en las artes a costa de romper con la tradición y la idea del arte como algo sagrado, son conceptos defendidos por el compositor Gounod, que encontramos en Morphy. Gounod defendió la tradición musical como salvaguardia de las obras del espíritu, que veía amenazadas por los excesos del racionalismo. Consideró la Belleza, el Bien y la Verdad consustanciales al Arte, frutos de la Revelación que se expresan en obras que comparten mismo lenguaje universal y defendió el estilo austero de las misas de Palestrina<sup>11</sup>. Estas ideas forman parte de los escritos de Morphy que analizamos en el Capítulo VIII, mostrando la concomitancia con la corriente del espiritualismo francés.

En París, Morphy entablará amistad con F. A. Gevaert, quien le tomará bajo su protección. Hemos podido comprobar en documentos localizados en la Real Academia de San Fernando que Gevaert fue profesor de composición de Morphy. Para saber qué pudo aportar Gevaert a la formación de Morphy, basta con repasar la relevante trayectoria artística de este músico, compositor y musicólogo belga, que en París estaba a cargo de la dirección de la Grande Opera desde 1867 y pocos años más tarde se ocuparía de la dirección del Conservatorio de Bruselas<sup>12</sup>.

Gevaert fue organista en Gante, ganó importantes premios como el de la Sociedad de Bellas Artes de esta ciudad belga (1847) y el premio de Roma con sus cantatas. Ocupó el puesto de Maestro de Capilla de S. M. el Rey de los Belgas, fue miembro de la Academia de Bélgica y del Instituto de Francia. Durante la década de los 50, se estableció en París cultivando la ópera cómica, género en el que alcanzaría un gran éxito. Como compositor sus intereses se centraron en la ópera, la música sacra, y la música para órgano. También destacó por sus publicaciones pedagógicas como el *Traité général d'instrumentation* (1863), reescrito más adelante como *Nouveau traité d'instrumentation* (1885), traducido a varios idiomas y que sería calificado como "monumento de universal conocimiento". Asimismo, tuvieron una amplia difusión su *Vademecum de l'organiste* y su *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Por otra parte, destacó como uno de los más importantes musicólogos de su época gracias a sus múltiples trabajos de investigación sobre música antigua, recogidos en su exhaustiva obra *Histoire et théorie de la*

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>10</sup> Ovilo y Otero nombra a "Guebaentz" como director de la Grande Opera, donde debería decir Gevaert.

<sup>11</sup> Véanse los estudios de estética de Charles Gounod recopilados por Georgina Weldon: *Autobiographie de Charles Gounod, et articles sur la routine en matière d'art*, Londres, Weldon, Tavistock house, Tavistock square, 1875.

<sup>12</sup> Sucedió a Fétis como director del Conservatorio de Bruselas, por espacio de 37 años. Bajo su mandato la entidad se convirtió en uno de los centros pedagógicos más importantes de Europa.

*musique de l' antiquité*. Algunas de sus conclusiones suscitaron encendidas polémicas entre los músicos, como sus opiniones sobre el origen de los modos griegos, que fueron expuestas en dos de sus obras, *Les origines du chant liturgique de l'Église latine* y *La mélodie antique*. También destacó por su recuperación de música antigua en modernas ediciones como *Chansons du XVe siècle*, en colaboración con Gaston París<sup>13</sup>. Gran apasionado por nuestro país<sup>14</sup>, compuso *Fantasía sobre motivos españoles* para orquesta (1850) durante su estancia en Madrid, y publicó su *Rapport sur l'état de la musique en Espagne* (1851), un interesante reportaje y personal visión sobre el estado en que se hallaba la música en España. Ambas obras despertaron el sentimiento nacionalista de muchos de nuestros músicos y fue un potente revulsivo para las investigaciones musicológicas en nuestro país<sup>15</sup>. Posiblemente su misma obra *Fantasía sobre motivos españoles* influyó en la composición de obras parecidas por parte de Monasterio y de Morphy, quienes mantuvieron un contacto muy cercano al compositor, en un tiempo en el que la crítica demandaba obras que reflejasen el "sabor local".

Mariano Vázquez se refiere a la relación de Morphy con Gevaert, con estas palabras:

... habiendo cobrado singular afecto al Sr. Morphy, le animó a trabajar; examinó con interés las obras escritas por éste durante su estancia en Bélgica, y singularmente los estudios e investigaciones sobre los libros de vihuela y guitarra españoles. El Sr. Gevaert, competentísimo y entusiasta por todo lo que toca a la arqueología musical, le instó para que continuase la obra comenzada; le facilitó los materiales que él mismo tenía reunidos acerca del asunto, ofreciendo además escribir un prólogo cuando llegase el momento de la publicación. Alentado Morphy con la excitación del que tan altas pruebas ha dado de su raro saber en estudios histórico-musicales, continuó sus trabajos estudiando cuantos libros existen de este género en las bibliotecas de París, y más tarde en las de Bruselas, Viena, Dresde y Madrid, sobre todo en la riquísima que el Sr. Barbieri posee, la más completa del mundo en libros de música españoles. El resultado de esta labor prolija ha sido una suma de datos bastante para llenar tres o cuatro volúmenes<sup>16</sup>.

Por tanto, Gevaert facilitó documentos a Morphy y le animó a Morphy con sus trabajos de investigación sobre la música profana del siglo XVI, que formaban parte de su obras los *Anales de la música española*, según Vázquez, pero que serían publicados tras su muerte bajo el título *Les luthistes espagnols du XVIème siècle*, sin duda la obra que más fama le reportó por dar a conocer las obras de los vihuelistas españoles<sup>17</sup>. El prólogo de esta obra fue escrito por Gevaert, quien cuenta cómo conoció a Morphy en París a finales de 1868, "cautivado pronto por su trato simpático, interesado por su talento de músico y su conversación distinguida". Por entonces

<sup>13</sup> Anne-Marie Riessauw: "F. A. Gevaert", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, nº 7, Macmillan Publishers, 1900, pp. 325-326.

<sup>14</sup> Desde 1849 a 1852 viajó por países como Francia, España, Italia, y Alemania.

<sup>15</sup> Véase Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri* (T. 1),... pp. 385-386.

<sup>16</sup> Contestación de Mariano Vázquez: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892.

<sup>17</sup> Gevaert contactó con otros músicos españoles interesados en trabajo por la música antigua como es el caso de Monasterio que llevará a cabo transcripciones de antiguos libros de vihuela en cifra, particularmente tras su dimisión como director del Conservatorio de Madrid. El interés de Monasterio por esta música se refleja en su epistolario, desde 1880, llegando a rescatar unos 32 títulos de Valderrábano, Pisador, Fuenllana o Bermudo. Algunas de sus dudas sobre la transcripción se las comunica a Gevaert por carta (García Velasco, *op. cit.*, II, p. 38) Conoce los trabajos de Barbieri y respecto a su obra *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, que le fue enviada a Monasterio como regalo señala: "la publicación es curiosísima, muy bien hecha, y de alto interés para la historia de la música. este trabajo hará mucho honor a Barbieri y a vuestro país, poco o mal conocido por lo que toca a la música. Pues ¡Viva española!". Referido en García Velasco, *op. cit.*, II, p. 42.

Gevaert se encontraba trabajando en la Biblioteca Nacional de Francia, situada en la calle de Richelieu, donde le mostraron el Libro de vihuela de Luis Milán, y "seducido, desde la primera ojeada, por las melodías de los romances viejos y de los villancicos, escritas sobre pentagrama, me había puesto pacientemente a transcribir también a nuestra escritura musical habitual los acompañamientos de laúd, escritos en tablatura, de algunas de aquellas cantilenas, así como un par de pavanas y de fantasías". Finalmente por falta de tiempo debido a su cargo como director de la Grande Opera, Gevaert mostró la música a Morphy y ambos convinieron en el enorme interés de la música instrumental y monódica del s. XVI. Sería entonces cuando

viendo a mi nuevo amigo sin ocupación regular en París, desocupado como todo hombre arrojado bruscamente a la emigración, mientras que mis funciones en la ópera no me dejaban apenas tiempo para consagrarme a un trabajo a largo plazo, le aconsejé resucitar las obras del genial laudista español, contemporáneo de Carlos V, traduciendo al pentagrama el contenido entero del precioso volumen de la gran biblioteca Parísina.

De este modo afirma que Morphy "en la primavera de 1870 había acabado de transcribir a notación ordinaria no solamente la colección de Milán, sino también otro volumen español de contenido análogo, el de Pisador, el laudista de Felipe II"<sup>18</sup>. Lo cierto es que Morphy continuaría también con la transcripción de otras obras de Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Henestrosa y Daza. Todas ellas publicadas tras su muerte en dos tomos que Morphy dedicaría a la Reina regente María Cristina.

En su trabajo, Morphy contó con el consejo y apoyo de figuras tan destacadas como Gevaert, Hugo Riemann o Saint-Saëns. A pesar del indudable valor de la obra para la musicología española, algunos músicos como Pedrell y Mitjana restaron importancia a su trabajo, llevados por su animosidad hacia el Conde de Morphy<sup>19</sup>. A pesar de ello, la obra sí obtuvo su reconocimiento a nivel internacional, siendo recogida en los catálogos de música y adquirida en las bibliotecas más importantes de Europa. El mismo Gevaert utilizará algunas de las obras transcritas por Morphy en sus obras, tal como leemos a continuación:

Un recueil de cette espèce, suffisamment étendu, a été mis récemment à la disposition des musiciens désireux d'acquérir des idées nettes sur la formation de la tonalité moderne (*Les œuvres des Luthistes espagnols du XVIe siècle, recueillies et traduites par G. Morphy; avec une préface de F. A. Gevaert, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1902*). Les plus vieux et plus beaux chants que renferme cet ouvrage remontent au règne de Charles-Quint (Luis Milan, *El Maestro*, 1536). Une autre récente collection espagnole, également intéressante au même point de vue, est le *Cancionero musical de los siglos XV et XVI* de Francisco Barbieri, contenant plus de 450 chansons à 3 et à 4 voix, en espagnol, portugais, italien (Publication de l'Académie royale de Madrid). A partir des *Nuove Musiche* de Caccini et de la création de l'opéra (1600), les œuvres imprimées et manuscrites abondent dans toutes les grandes bibliothèques musicales, et il est superflu de les mentionner ici<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Ha sido tomado de <http://www.veterodoxia.es/2011/04/los-siglos-oscuros-de-la-vihuela/>

<sup>19</sup> La correspondencia entre Pedrell y Mitjana muestra claramente la rivalidad que el primero sentía hacia Morphy y Bretón. Puede consultarse en Pardo Cayuela, Antonio: *Rafael Mitjana (1869-1921): trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, 2014, Universidad de Barcelona.

<sup>20</sup> "Una colección de este tipo, lo suficientemente importante, ha sido puesta recientemente a disposición de los músicos que deseen obtener ideas claras sobre la formación de la tonalidad moderna (*Las obras de Los luthistes espagnols du XVIe siècle*, recogidas y traducidas por G. Morphy; con un prólogo de F. A. Gevaert, Leipzig, Breitkopf y Haertel, 1902). Las canciones más antiguas y hermosas que encierran esta obra remontan a la época de Carlos V (Luis Milán, *El Maestro*, 1536). Otra reciente colección española, igualmente interesante bajo el mismo punto de vista, es el *Cancionero de Los Siglos XV y XVI* de Francisco



### III-4. Otras amistades en París. Guelbenzu y Adalid

Morphy conoce en París una "cultura universal" que redundará en su obra musical. Allí mantiene relación con artistas como Doré, Fortuny, y los hermanos Zuloaga<sup>21</sup>. Fortuny colaborará con la gestión de su obra *Un mariage a Sevilla*, de la que hablaremos más adelante. Con los hermanos Zuloaga, Daniel, Guillermo y Germán, que se encuentran en Sévres para estudiar los procedimientos cerámicos, desde 1867, Morphy organizará la recuperación de las antiguas fábricas de la Moncloa, durante la Restauración Alfonsina.

Asimismo, mantuvo relación con otros músicos españoles que tras el exilio de la reina Isabel II decidieron viajar a París. Nos referimos a Marcial del Adalid (1826-1881) y Juan María Guelbenzu (1819-1886), ambos afectos a la monarquía, que aparecen en la escena Parísina a finales de 1868, formando parte de la numerosa colonia española de artistas allí establecida<sup>22</sup>. Tanto Morphy como Adalid y Guelbenzu mantienen una relación de amistad en París, compartiendo el mismo interés por la música, como veremos a continuación.

El motivo por el que Guelbenzu se encontrase en París, renunciando durante ese periodo a figurar dentro de la Sociedad de Cuartetos, no eran los estudios, como señalaba la prensa, sino su estrecho contacto con la Casa Real, desde que en 1844 la reina María Cristina le nombrase profesor de piano de la familia Real<sup>23</sup>. En una carta a su amigo Monasterio, en noviembre de 1869, Guelbenzu reconoce su "condición de emigrado", a raíz de la revolución del 68. Por la misma carta conocemos que Guelbenzu estuvo durante este tiempo en contacto con Gevaert y con Morphy<sup>24</sup>.

También por estas fechas se encuentran en París, Marcial Adalid y su mujer Fanny Garrido. Ambos eran figuras muy próximas a la reina Isabel II, como lo constata el hecho de que esta fuera su madrina de boda. Adalid le dedicaría muchas de sus partituras, hoy conservadas en la Biblioteca Nacional de España<sup>25</sup>. Asimismo, Margarita Soto se refiere a la amistad entre la familia Adalid y Morphy, con quien también habrían coincidido en París y señala la partitura *Andalouise* de Morphy dedicada a Fanny con estas palabras<sup>26</sup>: "On parte avec Madame et non pas avec

---

Barbieri, que contiene más de 450 canciones a 3 y 4 voces, en español, portugués, italiano (Publicación de Real Academia de Madrid). A partir del *Nuove Musiche* de Caccini y la creación de la ópera (1600), abundan las obras impresas y manuscritas en todas las grandes bibliotecas de música, por cuyo motivo resulta superfluo mencionarlas aquí". Véase F. A. Gevaert: *Traité d'harmonie Théorique et Pratique*, I, Paris-Bruxelles, Henri Lemoine, 1905, pp. 34-35.

<sup>21</sup> Véase Abraham Rubio Celada: "La fábrica de cerámica de la Moncloa en la época de los Zuloaga (1877-1893)", *Revista de arte, geografía e historia*, n. 7, 2005, pp. 223-252.

<sup>22</sup> Tras la Gloriosa una auténtica colonia española se había desplazado a París. En estas veladas musicales en las que estarían muchas de las familias aristócratas que acompañaron a la reina Isabel II en su exilio se consumía, entre otros géneros, una música española de "sabor local" a la que contribuirían las composiciones de Morphy.

<sup>23</sup> Guelbenzu fue nombrado en 1841 profesor de piano de la reina María Cristina, convirtiéndose más tarde en profesor de piano de Alfonso XII. Además desde 1844 desempeñó el puesto de organista en la Real Capilla. Desde 1863 se involucra junto a Monasterio en la Sociedad de Cuartetos de Música Clásica. Véase Eva García Fernández: "Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical", Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2011.

<sup>24</sup> "Carta de J. M. Guelbenzu a Monasterio. Paris 17 de noviembre de 1869. Mónica García Velasco. *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio...*, II, p. 531. Guelbenzu envía recuerdos de parte de Morphy a Monasterio.

<sup>25</sup> Margarita Soto Viso: "La *Serenade pour instruments à cordes* de Marcial del Adalid", *Revista de Musicología*, Vol. 13, Nº 1, 1990, pp. 255-277, p. 257.

<sup>26</sup> Fanny Garrido (1842-1917) fue escritora y traductora al castellano de la obra de Goethe, *Viaje a Italia*. Amiga de Pardo Bazan, utilizó el seudónimo de Eulalia de Liáns para publicar sus novelas.

Monsieur car on n'ose pas d'envoyer du thé a l'empereur de la Chine. Souvenir d'amitié a Madame Marcial del Adalid. G. Morphy, Mars 1868". También dedicaría su *Serenade espagnole*, a Adalid<sup>27</sup>. Por su parte, este compositor, posiblemente en fechas similares, le dedicaría a Morphy algunos de sus *Romances sans paroles pour piano* <sup>28</sup>. Además, se confirma el intercambio de música entre Adalid y Guelbenzu en la capital francesa, gracias a las partituras manuscritas de Adalid, conservadas en el Fondo Guelbenzu de la Biblioteca Nacional de España<sup>29</sup>. Firmadas en París en junio de 1869, constituyen una muestra de su admiración y cariño hacia Guelbenzu. Asimismo, ilustrativa de esta amistad es la dedicatoria que le escribe Adalid en sus melodías para canto y piano manuscritas, con texto del francés Armand Silvestre (1837-1902) que transcribimos a continuación:

Mi escrito así lo debo, después de Dios, a mi amigo Guelbenzu, a sus consejos y hasta sus bufidos de cuando en cuando, por eso este pobre Brigadier guarda en su pecho un fervor inagotable de cariño y agradecimiento que llegara sin duda, y a fuerza de las [vivencias?] de este mundo hasta la tumba, y aun mas allá si como toda alma cristiana debe creer hay algo mejor para los justos y los arrepentidos. Ya dije que la colección cuenta ya sus 36 [?] todos o casi todos a igual altura y como mi fortuna no me permite ya el lujo de hacer publico por cuenta propia creo que vale la pena en pensar en otro mundo, si como creo será un pequeño monumento que deje a mi patria.

En 1869 un anuncio en la prensa española unía el nombre de Adalid, Guelbenzu y Morphy en París, como compositores de éxito:

El Sr, Adalid ha publicado en París, donde se halla establecido, tres piezas para canto y piano, tres marchas, una sonata y un andantino, minueto y allegro. Todas estas piezas, muy aplaudidas en los círculos filarmónicos de aquella capital, tienen el sello clásico que el autor imprime a todas sus obras, y la pureza, (sencillez y buen gusto que se notan en las ideas matrices de sus composiciones. Adalid, Guelbenzu y Morphi levantan y mantienen enhiesto nuestro pabellón en la capital del imperio vecino<sup>30</sup>.

En París Morphy dedicaría algunas de sus melodías para canto y piano a Fanny Garrido. La mayoría de estas obras parecen haber sido impresas en años anteriores en España, para su círculo de amistades más íntimo<sup>31</sup>. Estas melodías de las que ya hemos hablado en el capítulo anterior son canciones sobre versos en alemán, italiano o francés. Morphy y Adalid coinciden en varias ocasiones en la utilización de los mismos títulos y textos, en los que inspiran sus melodías<sup>32</sup>. No obstante, el estilo musical de ambos es lo suficientemente individual para que la autoría de las obras de Morphy quede bien definida. La música de ambos refleja sus intereses

---

<sup>27</sup> Margarita Soto Viso: "*La sérénade pour instruments...*", p. 259.

<sup>28</sup> Marcial del Adalid (1826-1881) compuso *6 Romances sans paroles pour piano*, Op. 7, nº 1 "Tourment caché" con dedicatoria impresa "à mon ami G. Morphy" y, del mismo modo, la nº 4 "Souvenir". Otras estarían dedicadas a personas que también pertenecían al círculo de amistades de Morphy como Guelbenzu, Vázquez o Zarco del Valle.

<sup>29</sup> Sobre Guelbenzu véase María Eva García Fernández: Juan María Guelbenzu (1819-1886) estudio biográfico y analítico de su obra musical, Universidad de Oviedo, 2011.

<sup>30</sup> José María de Goizueta: *La Época*, 24 de diciembre de 1869, año XXXI, nº 6804, p. 1.

<sup>31</sup> De hecho algunas de ellas que se encuentran conservadas en la Fundación Juan March, muestran la dedicatoria manuscrita a Pepe Casares, con fecha del 21 de junio de 1866, en Madrid

<sup>32</sup> Sobre Adalid véanse: Margarita Soto Viso: "Marcial de Torres Adalid (1816-1890)", *Anuario musical*, CSIC, nº 45, 1990, pp. 189-234; Carolina Queipo Gutiérrez: *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de La Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid*. Universidad de la Rioja, 2016. Tesis inédita.

comunes, y una mismo pensamiento reformador. En Adalid encontramos inspiración en la sobriedad y refinamiento de la música francesa, que a veces muestra, a nuestro juicio, cierta similitud con el lenguaje moderno de compositores como Fauré, con reminiscencias a Chopin. Por su parte, Morphy recoge la esencia de la romanza italiana en las melodías de Donizetti y en varias otras se adscribe a lo alemán, utilizando la poesía estrófica, acompañada de una escritura vertical y armónica. Sorprende el temperamento romántico de sus composiciones, que junto a Adalid les convierte en representantes del romanticismo en España, en un periodo donde los gustos siguen entroncados en el italianismo de Rosssini, Bellini y Donizetti. Por lo demás, en ambos se encuentra la versatilidad en el género y ese dominio del estilo que eleva sus obras por encima de la mediocridad.

Durante su estancia en Viena junto al príncipe Alfonso, la correspondencia entre Morphy y la reina Isabel II, conservada en la Real Academia de la Historia<sup>33</sup>, descubre que Morphy también componía canciones españolas para la reina como muestra de agradecimiento a los cuidados que la soberana dispensaba a su madre. Es bien conocida la afición que la reina Isabel II tenía por la música y su interés por organizar en Palacio conciertos y óperas, donde lo español siempre estaba presente<sup>34</sup>. Al igual que su madre la reina María Cristina, Isabel II había sido capaz de rodearse de personalidades destacadas de la música como Guelbenzu o antes Arrieta. Morphy enviaba estas composiciones a la reina, que adaptaba a las condiciones de tan singular intérprete, pidiéndole guardar su anonimato, según podemos leer a continuación:

Por el correo y al mismo tiempo que esta carta tengo (no me atrevo a decir el honor, porque debiera decir el atrevimiento) de remitir a V. M. los versos y la música ambas cosas muy malas pero hechas con todo corazón y buen deseo de agradar. He procurado ya que la música vale tan poco, que sea tan fácil que todo el mundo pueda tocarla.

Para facilitar el recitado he puesto en la línea del canto marcado el valor de las sílabas con notas de música para que el acompañamiento pueda seguir mejor. Perdona V. M. en gracia de la intención y por Dios no me haga traición descubriendo el autor que no tengo yo piel bastante para tantas y tan buenas tijeras como cortarían<sup>35</sup>.

En la siguiente carta Morphy vuelve a hacer referencia a estas canciones populares de carácter castizo y a la intención de seguir enviándole más música: "Mucho agradezco a V. M. que se entretenga con mis coplas y mala música y en cuanto pasen estos días de trabajo procuraré hacer algo para canto para que se distraiga y acabe de olvidar malos ratos"<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> La correspondencia está digitalizada y se puede consultar en línea en: [http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/resultados\\_ocr.cmd](http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/resultados_ocr.cmd).

<sup>34</sup> Sobre la formación musical y su afición puede leerse Sara Navarro Lalanda: "Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón villancicos reales de Pedro Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)". *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2009, *Actas del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*, 2009, pp. 637-652.

<sup>35</sup> Real Academia e la Historia (RAH). [Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy 12 de noviembre de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 288]

<sup>36</sup> RAH.[Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy. 26 de noviembre de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 290]

### III-5. Concierto histórico de música española en la Sala Herz, 1869

Uno de los acontecimientos más remarcables durante la estancia de Morphy en París fue su concierto en la Sala Herz en 1869<sup>37</sup>. Animado por sus anteriores éxitos como compositor en Bruselas, Morphy decide recrear los conciertos históricos a la manera de su antiguo maestro Fétis, con una buena muestra de música española antigua del siglo XVI que había transcrito, y al mismo tiempo dar a conocer algunas de sus nuevas composiciones ante destacados artistas franceses, la reina Isabel II y muchos de sus afectos que por entonces formaban una auténtica colonia cultural en París.

Lo cierto es que la música española gozaba de gran atracción entre los franceses, respondiendo a una serie de estereotipos románticos que se habían ido gestando a partir de 1830. Según refiere Nagore, el triunfo de la danza española en los salones de concierto con sus ritmos habituales de cachucha, seguidillas, boleros y fandangos, el sonido de la guitarra, habían contribuido a cimentar la imagen de España<sup>38</sup>. A este imaginario romántico de lo español habría contribuido de manera similar el mundo de la literatura, aumentando el interés por la música española y consecuentemente su mayor creación y recepción. Entre los más importantes admiradores de la danza española tenemos a Théophile Gautier, uno de los escritores que más habría contribuido a difundir el mito hispano<sup>39</sup>. Justamente este personaje, por mediación de Gevaert, colaborará con Morphy en el proyecto de un ballet para ser estrenado en la Grand Opéra de París. Nos referimos a *Un mariage a Sevilla*, de la que hablaremos más adelante y cuyo texto recrea toda una serie de tópicos sobre Andalucía.

En 1867 la Exposición Universal de París también contribuyó a la asimilación de la imagen de España a Andalucía, con la presentación de una colección de guitarras. Desde la *Revue et Gazette Musicale de París*, el crítico Émile Mathieu de Monter exaltaría la pervivencia de la España "mora", con sus contrabandistas, los gitanos, la danza y el canto apasionado, donde se haría presente la guitarra acompañando "las baladas tiernas y ardientes a la vez"<sup>40</sup>. Mathieu de Monter recrea el ambiente exótico de la fiesta española, en la que "por la noche, en la Triana de Sevilla, no hay más que zumbidos de guitarras, murmullos de pandero, sonidos nasales de Zampogna, chasquidos secos de castañuelas"<sup>41</sup>. Según señala Nagore, los juicios vertidos por Monter no pasaron inadvertidos en España, donde el crítico Vicente Cuenca no sólo descalificaba al autor francés por su imagen estereotipada de España, sino que además criticaba la ausencia de compositores españoles en los conciertos programados con motivo de la Exposición y deploraba que la elección por la banda de música hubiera sido la *Fantasía sobre motivos españoles* de Gevaert<sup>42</sup>.

En este contexto no es de extrañar que el concierto anunciado como "una fiesta española" por Morphy constituyera no sólo un reclamo para los propios artistas franceses, sino también para un público procedente de España que ansiaba escuchar composiciones españolas realizadas por un compositor español. Para la divulgación del evento en París, Morphy había distribuido

---

<sup>37</sup> A este acontecimiento se refiere Celsa Alonso: "La reception de la chanson espagnole au XIXe siècle", *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles: Actes des Recontres de Villecroze*, 15 au 17 octobre 1998, 2000, p. 145.

<sup>38</sup> María Nagore Ferrer: "Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el s. XIX", *Revista de Musicología*, año XXXIV, 1, 2011.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 138.

<sup>41</sup> Émile Mathieu de Monter: "Exposition Universelle de 1867. Espagne", *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 26 de mayo de 1867.

<sup>42</sup> M. Nagore Ferrer..., op. cit, p. 142.

papeletas de invitación entre sus amistades dentro de la colonia de españoles, que residían a orillas del Sena. En el dorso de la invitación se anunciaba el concierto para el martes 29 de junio, en la Sala Herz situada en la calle de la Victoria<sup>43</sup> y en su dorso el programa que se iba a verificar.

Por la prensa conocemos más detalles del público que asistía al acontecimiento. Se destaca la presencia de la reina Isabel II y del rey consorte Francisco de Asís de Borbón, junto a ellos, entre otros miembros de la aristocracia: el Conde y la Condesa de Ezpeleta, los Marqueses de Campoverde y de Martorell, la Vizcondesa de Armero, los Condes de Velle, las señoras y señoritas de Coello. Asimismo, asistían al evento destacados artistas como Charles Gounod (1818-1893), F. A. Gevaert (1828-1908), Feliciano David (1810-1876), el compositor, crítico musical y bibliotecario de la ópera de París, Ernest Reyer (1823-1909); el compositor y músico de música antigua Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910); el profesor de piano en el Conservatorio de París, compositor y fundador de la fábrica de pianos Henri Herz (1803- 1888) y el violinista y compositor belga Henri Vieuxtemps (1820-1881)<sup>44</sup>. Entre los intérpretes destacaban el tenor español Lorenzo Pagans, que formaba parte de los artistas establecidos en París<sup>45</sup>; asimismo, Coujas y Oliveres, quienes se hicieron cargo de las melodías antiguas, junto al pianista Albert Lavignac (1846-1916). Este último era el discípulo predilecto de Rossini y tocaba para la ocasión en un clave construido en Amberes, en 1836, por Andreas Buckers.



**Ilustración 8.** Obras de G. Morphy interpretadas en la Sala Herz de París en 1869

<sup>43</sup> La prestigiosa sala de Conciertos Herz construida en 1838 estaba emplazada en la *rue de la Victorie*, 48.

<sup>44</sup> *La Correspondencia de España*, año XX, nº 4254, 15 de julio de 1869, p. 1.

<sup>45</sup> Lorenzo Pagans (1838-1883) actúa en el Conservatorio y en el Teatro Real antes de su traslado a París, donde se hizo muy conocido por sus actuaciones en los salones aristocráticos, a partir de 1862. Desplegó una gran actividad como concertista en esta ciudad hasta 1883. Entre sus discípulos se encuentra el tenor Napoleón Verger, que años más tarde sería profesor de canto en el Instituto Filarmónico presidido por Guillermo Morphy. Véase Vicente García de la Puerta López: *Lorenzo Pagans "el cantante español" de los salones de París*, Madrid, Edarcon, 2003.

Morphy daba a conocer cinco de sus composiciones: *Sonata para piano y violín*, *Serenata española* para canto y piano, *Andalucía*, *Sonatina para cuatro manos* o *Aires españoles* y una melodía italiana o *canzone*. De entre todas, *La Época* destaca el éxito obtenido por la *Sonata para piano y violín*, interpretada por él mismo, junto a Sighicelli, “uno de los primeros violinistas de la época, en esta ocasión tocaba *con amore*, como si su noble alma de artista estuviera orgullosa de contribuir al triunfo de un compañero, de un hermano”. Otra de las obras que habría obtenido una excelente acogida, siendo repetida hasta tres veces, era la *Serenata española*, interpretada por Pagans de la que la prensa destacaba su “color local”<sup>46</sup>.

**Tabla 3.** Programa de concierto Sala Herz (París), 1869

<p><u>Primera parte</u></p> <p><i>Al amor quiero vencer</i>, de Luys Milán  <i>Dúete de mí señora</i>, de Juan Vázquez                      3 piezas para <i>vihuela</i> y el Romance <i>Durandarte</i>, de Luys Milán                      Clave: Albert Lavignac                      Voces: Pagans, Coujas, Oliveres</p> <p><u>Segunda parte</u></p> <p><i>Sonata para piano y violín</i> de Morphy  <i>Serenata española. Voz y piano</i> de Morphy  <i>Aires españoles</i> en forma de sonatina                      Piano y clavecín: Morphy y Lavignac                      Violín: Sighicelli                      Canto: Coujas</p>
--

*La Época* se refería a Morphy como artista notable y erudito, destacando sus trabajos sobre la tablatura del s. XVI y sus últimos éxitos obtenidos en los conciertos dados en Bruselas. Respecto a las obras que presentaba Morphy, algunas de ellas respondían a los estereotipos formados sobre España. Ejemplo de ello era su *Serenata española* para tiple o tenor, dedicada a “Madame Otto Bemberg”, donde ponía música a la poesía popular *En el cielo la Luna*, de Víctor Wilder<sup>47</sup>. Esta canción formaría parte de los recuerdos que Morphy conservaba en los años que vivió en Andalucía, una seguidilla improvisada, que según sus palabras, se cantaba en las noches andaluzas acompañada de guitarra. La canción guarda cierto parecido con algunos “cantares cortos arábigo-andaluces”<sup>48</sup>. Su refinamiento y carácter melancólico la apartaban del tratamiento popular y alegre que solían dársele a este tipo de canciones. Por *La Época* conocemos que la obra fue cantada por Coujas, acompañada al piano por Morphy y al clave por Lavignac, este último discípulo predilecto de Rossini, “formando un conjunto verdaderamente delicioso”<sup>49</sup>. Asimismo, *La España* señalaba que “hubo de repetirse hasta tres veces, y todavía

<sup>46</sup> “Una fiesta española en París”, *La Época*, año XXI, nº 6635, 5 de julio de 1869.

<sup>47</sup> Recurso electrónico en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000126330&page=1> [View work](#).

<sup>48</sup> Véase María Isabel López Martínez: “La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, pp. 163-179.

<sup>49</sup> “Una fiesta española en París”, *La Época*, año XXI, nº 6635, 5 de julio de 1869, p. 4.

algunos de los concurrentes pedía más" y de la melodía de "carácter español" consideraba que pertenecía "al género de las playeras, combinándose admirablemente con la voz las armonías suavísimas del clave"<sup>50</sup>.

En el Conservatorio de Madrid se encuentra la obra manuscrita que Morphy dedica a José Inzenga, con la palabras: "Souvenir d' un vieil ami à J. Inzenga. G. Morphy. Madrid, 8bre 69"<sup>51</sup>. En efecto, Morphy había colaborado junto a otros artistas en la obra *Ecos de España* de Inzenga, con la recopilación de melodías populares, siguiendo el sentimiento nacionalista de la época<sup>52</sup>. Por su parte, José Inzenga dedicó a Morphy la melodía "La vuelta del proscrito", con poesía de Antonio Arnao, perteneciente a su *Álbum para canto y piano*.

Respecto a la *Sonatina española* a 4 manos compuesta por Morphy, encontramos en ella similitudes con la que Gevaert dedicaría en 1869 a la reina Isabel II, es decir, la *Gran fantasía para piano* a 2 y 4 manos sobre motivos españoles. Esta obra serviría de modelo a otros compositores españoles como Jesús de Monasterio o José Inzenga y constituye un ejemplo de la producción "alhambrista" que más tarde encontramos en Tomás Bretón o Ruperto Chapí<sup>53</sup>. Morphy estructura la *Sonatina española* en tres movimientos. Un primer tiempo o *allegretto grazioso* en 6/8 que utiliza la forma sonata clásica y toma su inspiración en un aire popular de Galicia, probablemente recogido por Morphy en sus frecuentes viajes al norte de España, relatados anteriormente. Un segundo tiempo o *Pavana*, atribuido por Pepe Rey a una *Pavana* de Luis de Milán que Morphy habría transcrito para su libro *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*<sup>54</sup>. Y, por último, un tercer tiempo o seguidilla andaluza de carácter brillante donde se emula los sonidos de la guitarra y castañuelas. de este modo, Morphy trata lograr una obra de "sabor local" donde la esencia de España se logre a partir del conocimiento de su música antigua y sus aires populares.

Otra de las obras acogida con gran éxito fue *Andalucía*<sup>55</sup>, una obra para piano de aire melancólico, enmarcada dentro de la corriente pintoresquista española que se consolida en la época de la reina Isabel II y cuya andadura a lo largo del s. XIX estuvo garantizada por la demanda del salón burgués. La melodía parece haber sido escuchada por Morphy durante su estancia en Sevilla, y sus paseos por las orillas del Guadalquivir que rememoraré años después en sus discursos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Según las noticias de prensa, tanto la *Sonata para piano y violín* de estilo clásico como *Andalucía* y su *Serenata española* fueron publicadas en París por la Editorial Gérard. Sin embargo

<sup>50</sup> *La España*, nº 16, del 28 de marzo de 1887, pp. 247-248

<sup>51</sup> "Recuerdo de un viejo amigo". Por su parte, Inzenga dedicaría en 1875 su obra *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares* a Morphy. La obra con dedicatoria manuscrita se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid.

<sup>52</sup> Por su parte, en 1875 Inzenga dedicaría su obra *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares* a Morphy. La obra con dedicatoria manuscrita se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid. También Inzenga escribió por estas fechas su *Albun de canto*, con melodías en español e italiano, conservado en la Biblioteca Nacional de España, en la que utiliza poesías en su mayoría de Antonio Arnao, Pedro Madrazo, y otros autores como Metastasio Ricci. "La vuelta del proscrito" con letra de Arnao está dedicada por Inzenga "al Sr. Dn. Guillermo Morphy". La nº 6 se dedica a Sofía Vela, otra amistad que ambos comparten.

<sup>53</sup> Sobre el "alhambrismo" véanse los trabajos de Ramón Sobrino: "Manuel de Falla: latinité et universalité", *actes du Colloque International en Sorbonne*, 18-21 novembre 1996, 1999, pp. 33-46; "Andalucismo y alhambrismo sinfónico en el siglo XIX", *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco J. Giménez Rodríguez; Joaquín López González; Consuelo Pérez Colodrero (Editores), Editorial Universidad de Granada en colaboración con el CDMA, 2008.

<sup>54</sup> Véase Pepe Rey, *El Conde de Morphy* ...p. 45.

<sup>55</sup> Murphy, G., *Andalucía*, canción para piano. [En línea]. Dirección URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109268&page=1> View work.

hemos localizado las partituras impresas de *Andalousie. Petit morceau de salon caractéristique pour piano* y *Sérénade espagnole sur une poésie populaire espagnole* de estas obras por la Casa Gérard; asimismo, la publicación de la *Sonatina española a cuatro manos. Allegretto gracioso. Pavana y Seguidilla*, en este caso por la Casa Durand, con dedicatoria impresa "A Madame A. Gessler de Lambert".

En Francia la noticia fue recogida por *Le Ménestrel* que le dedica un larga noticia a cargo de Hipp. Prévost, donde se llama la atención del evento que comenzaría a las tres y media para finalizar a las cinco de la tarde, asistiendo toda la colonia española, con la Reina a la cabeza, respondiendo a la invitación de Morphy. Destacaba el interés del concierto histórico en la primera parte del programa con las transcripciones realizadas para el clavecín construido en 1636. De la segunda parte destaca la intervención de Morphy acompañado del pianista de la Nux que ejecutaron los tres aires españoles, la interpretación de la sonata para violín y piano por Sighicelli y Lavignac, donde el scherzo recibió calurosos bravos y por último la Serenata para voz y piano, en la que se añadía una parte a cargo del clavecín, ante la cual el público mandó repetir tres veces<sup>56</sup>.

Por otra parte, desde la *Revue et Gazette*, una de las más influyentes de Francia en esta época, el crítico musical Charles Bannelier (1840-1899) dedicaría un amplio artículo al evento, destacando la importancia del concierto histórico, además de su valía como compositor, que por su interés reproducimos a continuación<sup>57</sup>:

CONCIERTO DADO POR EL SR. G. MORPHY EN LA SALA HERZ  
29 de junio de 1869

¿Cuántos son los eruditos que conocen la historia musical de España?. No será, sin embargo, porque hayan faltado los músicos en esta tierra poética y caballeresca, que fue en tiempos el refugio de todas las artes, que hizo nacer a su luz muchas generaciones de grandes hombres, príncipes del pensamiento, pontífices de la inspiración, que tuvo, finalmente, su siglo de bella y buena gloria literaria y artística. En los quinientos y pico nombres que el Sr. Baltasar Saldoni ha reunido en sus *Efemérides de Músicos españoles* hay evidentemente los de un buen número de hombres de talento, incluso de genio; y España no tiene más que reivindicar el célebre colegio o *Escolanía* de los monjes benedictinos de Montserrat en Cataluña, de donde han salido desde el siglo XV tantos maestros de inmenso mérito, para tener el derecho a estar orgullosa. Pero, fuera de España, ¿quién ha pensado seriamente en sacudir el polvo en que duermen desde hace siglos tantas obras notables o curiosas, incunables preciosos, manuscritos venerables, –música de iglesia en cantidad inmensa, dispersa un poco por doquier en las bibliotecas e instituciones religiosas de la Península, *villancicos* o “noëls”, *romances*, *seguidillas*, *gallegadas*, *tiranas*, *madrigales*, *pavanas*, *fantasías*, etc.? Se puede citar, en la misma España, las *Efemérides* y la *Reseña histórica del Colegio de Montserrat*, por Saldoni, la colección de la *Lira Sacro-Hispana* de Hilarión Eslava, la *Historia de la música española* de Soriano Fuertes, algunos artículos de Bofarull y de otros publicistas, el Diccionario biográfico que publica en este momento el diario *La España musical*, y está dicho casi todo. Pero he aquí que se nos promete a los lectores franceses levantar no una punta del velo, sino el velo entero: el Sr. G. Morphy, gentilhomme de cámara del príncipe de Asturias, compositor y bibliófilo distinguido, anuncia una publicación destinada a llenar la laguna que señalamos; llevará el título de *Annales de l’Histoire musicale en Espagne*. El Sr. Gevaert pondrá su mano en ella; tomamos buena nota. Y, como prefacio a su trabajo, el Sr. Morphy ha

---

<sup>56</sup> Hipp. Prévost: “Concert Historique de musique espagnole”, *Le Ménestrel*, nº 34, 4 de julio de 1869, pp. 245-246.

<sup>57</sup> Reproducimos la traducción al español realizada por Pepe Rey, que puede localizarse en: <http://www.veterodoxia.es/2011/04/los-siglos-oscuros-de-la-vihuela/>



dado el martes pasado a los amantes de las antigüedades el fino regalo de un concierto histórico exclusivamente español, al que ha añadido, para los profanos, una audición de sus obras; diremos de entrada que los profanos casi han trabado conocimiento de los iniciados.

La música instrumental en España en el siglo XVI se reducía, o poco menos, a la que se escribía para la *vihuela* o *vigüela*, especie de laúd o mandora de seis cuerdas, de mucho prestigio entonces, y de la que algunas provincias, sobre todo Vizcaya [=el País Vasco], han conservado el uso hasta nuestros días: “*Instrumento*, dice Miguel de Fuenllana, *más perfecto que todos*.” Ningún musicógrafo francés parece conocerlo. La notación empleada en esta época para los instrumentos de cuerdas punteadas y sonidos simultáneos se llamaba *tablatura*; ¡curiosa notación, que se limitaba a indicar el lugar de los dedos sobre las cuerdas del instrumento, añadiendo algunos signos convencionales y variables para la medida y el ritmo! La traducción de las piezas de laúd o de vihuela no ofrece por lo demás grandes dificultades. El Sr. Morphy ha transcrito muchas al lenguaje moderno: la elección que ha hecho es una buena prueba de su gusto de artista. Son obras encantadoras, llenas de frescura, de verdadera gracia y de esa dulce melancolía inherente a la música española: dos *villancicos* o “noëls”, que, como todos los de aquel tiempo, estaría mejor llamar madrigales, *Al amor quiero vencer*, de Luys Milán, y *Duélete de mí, señora*, de Juan Vázquez; tres piezas para la *vihuela* y un *romance viejo* o vieja canción, *Durandarte*, de Luys Milán. Las composiciones de este último, gentilhombre de Valencia, están extraídas de su obra titulada: *El maestro, o música de vihuela de mano*, publicada en 1537 (y que no es, como ha dicho el Sr. Fétis, un Tratado de la viola); la de Juan Vázquez, maestro de capilla de la catedral de Burgos, está incluida en la *Orphenica Lyra, libro de música para vihuela* (Sevilla, 1554), de Miguel de Fuenllana, interesante colección en la que se encuentran, transcritas para el instrumento nacional o escritas especialmente para él, composiciones de Josquin des Prés y de Arcadelt, al lado de las de los maestros españoles Guerrero, Morales, Fuenllana, Vázquez y otros. Sorprende el discurrir libre, el giro melódico natural, la armonía directa y agradable de esta música, si se considera que data de la época de Goudimel, de Clément Jannequin, del flamenco Adrián Willaert, llamado por los venecianos *il Divino*, y que fue el maestro de Palestrina. Para conservar todo lo posible su carácter, y a falta de *vihuela* o, más buen, de un *tañedor* suficientemente hábil, el Sr. Morphy ha recurrido al clave; un rico aficionado ha prestado un bellissimo instrumento del célebre Andreas Ruckers, maravilla de factura, de ebanistería y de pintura, del cual el Sr. Albert Lavignac, nuestro joven y hábil pianista, ha sacado todo el partido posible, –y junto al cual Henri Hertz había colocado, como en paralelo, su magnífico piano de cola de la Exposición de 1867, tanto, sin duda, en honor de sus nobles invitados, la reina de España, su familia y su corte, como para hacer también historia a su modo. Algunas palabras ahora sobre las composiciones del Sr. Morphy. El chambelán del príncipe de Asturias es más que un aficionado, créanme ustedes: su *Sonata* para piano y violín y su *Sérénade* acusan un verdadero temperamento de artista que en esta última y la elegante pieza anterior, se muestra totalmente personal. La sonata, muy bien hecha, conducida con mucho arte, procede de Mozart y de la primera manera de Beethoven; el primer *allegro* y el *scherzo* nos han interesado particularmente. La *Mélodie espagnole* es muy característica, noble y simple, con un tinte de tristeza que no carece de atractivo y que refuerzan, incluso, los melismas vocales. Los *Airs espagnols* en forma de sonatina nos han parecido más flojos, así como la *Melodía italiana*. Pero son obras sin importancia; el público, en medio del cual hemos visto algunos artistas, ha distribuido muy inteligentemente sus bravos tanto al compositor como a sus intérpretes, los señores Lavignac (piano y clave), Sighicelli (violín), Pagans, Coujas et Oliveres (canto). El éxito del Sr. Morphy se ha equiparado al de los viejos *maestri* que él ha vuelto a poner de actualidad; hasta el punto de que su *Sérénade*, cantada por Coujas, acompañada por él al piano y por el Sr. Lavignac al clave, ha tenido que repetirse tres veces y eso que estos señores se hacían rogar. Así ha sido cómo los profanos han tenido noticia de los iniciados, si no es que estos han hecho causa común con ellos.

Charles Bannelier<sup>58</sup>

El texto venía en cierta manera a rehabilitar la imagen peyorativa que sobre el estado de la música en España habría dejado Gevaert, a través de su informe, en los años 50. Como señala Casares, aquel escrito habría servido de revulsivo para que los músicos españoles acuciados por un sentimiento patriótico emprendieran con mayor tesón sus investigaciones historiográficas, con el fin de restituir la imagen de España<sup>59</sup>. Por su parte, Soriano insistía en la necesidad de que el arte español "por desgracia tan abatido y tan retrasado" debería salir "de la hipócrita e innoble vida que iba arrastrando, elevándose a otra esfera digna de su pasado"<sup>60</sup>. Con la muestra sobre nuestra música profana del s. XVI, Morphy daba en alguna medida respuesta a este deseo divulgando nuestros tesoros artísticos y contribuyendo a esa necesidad que sentían muchos musicólogos de la restitución de los valores patrios. Además la ocasión había servido para que desde la prensa francesa se rindiera homenaje al esfuerzo de otros figuras, como Saldoni, Hilarión Eslava, o Soriano Fuertes, por sus trabajos sobre la historia de la música en España.

Morphy volverá a programar estos conciertos históricos, inusuales en España, durante su presidencia en el Ateneo, en la década de los ochenta. En esta ocasión, Napoleón Verger, discípulo de Lorenzo Pagans, con sus alumnas se encargan de llevar a cabo la interpretación de las obras. Veinte años más tarde el concierto histórico de Morphy en el Ateneo seguía siendo toda una novedad, de la que más tarde se hicieron eco compositores como Pedrell.

En su correspondencia con su amigo Cañete, Morphy nos ha dejado sus impresiones sobre el acontecimiento, y otros testimonios de estos años en París que por su interés recogemos a continuación. En una carta dirigida el 4 de julio a Cañete, Morphy le cuenta el resultado de los conciertos:

estas cuatro líneas son para decir os una noticia que creo os será sumamente agradable, sabiendo lo mucho que me queréis. A Dios gracias ha salido bien con mi empresa y el concierto ha tenido un éxito muy superior a lo que yo podía esperar. La Reina y el Rey asistieron y toda la *haute* que ha quedado en París tanto de españoles como de franceses.

Morphy se siente entusiasmado por el éxito obtenido: "Todo se aplaudió. El concierto histórico gustó mucho. *La sonata de piano y violín* tuvo gran éxito y me hicieron salir, *La Serenata* gustó tanto que pidieron *bis* y luego *ter* de manera que se cantó tres veces". También menciona la buena acogida por "Gounod, Gevaert, Reyer, F. David, Acevedo (crítico), Weckerlin y Lonsmet, Escudier, Brandus, Filayland editores C<sup>o</sup> V<sup>o</sup> y todos me felicitaron a la salida"<sup>61</sup>. Además, se refiere a las primeras proposiciones de compra de sus partituras:

Inútil es decir cuanto habré trabajado para ver este resultado. Además de las muchas cartas y tarjetas que he recibido de felicitación me han pedido ya la *Serenata* para publicarla los editores Brandus, Filayland, Gérard y Camboggi. Al que de más como es natural se la daré. Camboggi me ha ofrecido al escribirme 500 francos.

---

<sup>58</sup> Charles Bannelier: "Concert donné par M. G. a la salle Herz", *Revue et Gazette musicale*, 4 de julio de 1869, nº 27, pp. 218-219.

<sup>59</sup> Fueron frecuentes las críticas de Barbieri hacia musicólogos europeos como Fétis o Gevaert, quienes se habían ocupado en diversas ocasiones de dirimir juicios sobre la música o compositores españoles. La búsqueda y reunión positivista de datos y documentos concernientes a la música antigua española tenía para Barbieri el propósito de demostrar los errores en que habían incurrido y la restauración de los valores patrios. Véase Casares, *Francisco Asenjo Barbieri...*, I, pp. 412-415.

<sup>60</sup> Carta de Soriano a Barbieri en 1863. *Ibidem*, 416.

<sup>61</sup> Epistolario Manuel Cañete. Biblioteca MP. París, 4 de julio de 1867.

Asimismo expresa su propósito firme de vivir de la música: "Quiera Dios seguirme ayudando para que pueda encontrar una posición independiente sin depender más que de mi trabajo". Un mes más tarde, el 8 de agosto, le comunica la aceptación de sus obras por la editorial Gérard:

Ya sé cuánto te habrás alegrado de verme salir del paso medianamente sobre todo cuando me parece haberte visto gruñir entre dientes cuando supiste y mi determinación de hacer la vida de artista diciendo "Este Guillermito la va a cagar y va a perder su suerte por la pichicotería de la música".

Ya le saque jugo a la pichicotería mi querido Manolón. Ayer he firmado el contrato con mi editor Mr. Gérard y recibí el primer plazo de 1000 francos que me paga por 2 pichitas que he escrito en una hora. Si fuera siempre así...! qué rica cosa sería!!

En la misma carta Morphy relata su intenso trabajo, y sus planes para publicar el primer tomo de la música para vihuela: "Trabajo como un gracioso del cargatore para poder publicar el primer tomo de la obra que habrás visto anunciada y que quisiera ver impresa para principio de invierno". También transcenden detalles de su situación económica que les obliga a continuar en París, y la nostalgia que siente por volver a Madrid:

En septiembre estaremos ahí para arreglar nuestros trastos y volvernos aquí porque nuestra posición actual no tenemos medios bastantes para vivir en Madrid.

Si, mi querido Manolón; Madrid es para mí el rincón más querido de mi corazón porque representa la vida de familia, los amigos y los recuerdos de toda la vida, pero Madrid no es Europa, es una especie de pozo donde vive uno sepultado, luchando no por vivir bien, sino por no ahogarse y resignándose filosóficamente a su destino.

Morphy señala las oportunidades que el artista encontraba en París:

En cuanto uno ha pasado seis meses en estas atmósfera se comprende que aquí la laboriosidad, la firmeza del propósito y la inteligencia aun pequeña, encuentran más temprano o más tarde su recompensa y sin esa necesidad ilusoria de hablar muy bien y escribir en francés.

La verdad es que dentro de 20 años no se ha de encontrar en París un Parísiense por un ojo de la cara que por el otro se las encuentra y aún creo que se las dan a todos. Es tal, el gazpacho que aquí hay de todas las nacionalidades disponibles que nadie puede tener la pretensión de pasar por extranjero. Si la energía y el talento que has empleado en tantos años de lucha la hubieras traído a París tendrías una posición brillante, aún hoy si fuera posible decidirte a tomar una gran resolución antes de 2 años habías empezado a subir y en poco tiempo tenías más comodidades que ahí. No quiero hablarte de esto porque en vez de distraerte tal vez te mortifique pero como te quiero bien y justo por propia experiencia no he podido dejar de meter mano a la cuestión<sup>62</sup>

París se convertía en la capital de acogida de artistas de diferentes nacionalidades, con una efervescente vida cultural y artística que chocaba con las dificultades que los artistas encontraban en España, donde la música aún no había entrado en las academias en igualdad con otras artes. Mientras en París, pintores, artistas, literatos y músicos convivían y hacían realidad la hermandad entre todas las artes, otorgándose a la música un lugar privilegiado, España aún estaba lejos de consagrarse en el templo del arte y de materializar su reconocimiento con su ingreso en la Academia de Bellas Artes.

No obstante, en España continúa el esfuerzo por impulsar la música en nuestro país. Uno de las figuras que destaca por su compromiso con la música es Antonio Romero, al que Morphy le

<sup>62</sup> Epistolario Manuel Cañete. Biblioteca MP. París 8 de agosto de 1869.

dedicará frases de elogio en su discurso de 1892. Su casa editorial se puso al servicio de la divulgación de música española, convirtiéndose en editor de muchos músicos de valía. *La Correspondencia de España* difunde la noticia de que Antonio Romero adquiere la propiedad de tres obras de Guillermo Morphy, recomendando su adquisición "a las personas de buen gusto y aficionadas a la música" y señalando el éxito obtenido por el joven compositor que representaba el arte español en París, obteniendo un "grandísimo aplauso en el concierto histórico dado en París y del que se ocupó con encomio toda la prensa musical y política de aquella ciudad"<sup>63</sup>. Hoy podemos encontrar las ediciones de Antonio Romero en la Biblioteca Nacional: *Andalucía*, dedicada a "A Mlle. La baronne I. de Reighlin-Meldegg", su *Sonatina española a cuatro manos* y su *Serenata española*.

El éxito alcanzado por estas obras propició que también aparecieran recomendadas en el *Método de Piano* de Manuel de la Mata, aprobado el 17 de enero de 1871, para su utilización en la Escuela Nacional de Música. Este manual estaba adaptado para que los alumnos alternaran la práctica de los estudios de Bertini, Cramer y Czerny con piezas recomendadas "por el gusto, la originalidad e inteligencia con que están escritas"<sup>64</sup> y en él se incluyen la canción para piano *Andalucía* y la *Sonatina Española* de Guillermo Morphy, junto a otras obras de autores variados como Zabalza, Godefroid, Weber, Ascher, Clementi y Dussek.

### III-6. Un baile en dos actos titulado *Un mariage a Sevilla*

Gevaert director artístico de la Grand Ópera, y profesor de composición de Morphy, anima a Morphy en el proyecto de escribir una ópera para este teatro de París. Ovilo y Otero señala que por medio de Gustave Doré "a quien conoció en los viajes de este por España, se puso en contacto, y en íntima amistad más tarde, con Theophile Gautier, el escritor quizá de más gusto literario de la moderna Francia"<sup>65</sup>. Y es que Gevaert convenció a Gautier para realizar el libreto de un baile en dos actos titulado *Un mariage à Seville*, al que Morphy pondría música. El argumento se inspiraba en el cuadro de *La Vicaría* que Fortuny comienza a pintar en la primavera de 1868.

---

<sup>63</sup> *La Correspondencia de España*, año XX, nº 4365, 3-IX, 1869, p. 2.

<sup>64</sup> Véase Manuel de la Mata: *Método de Piano*, Madrid, Editor Pablo Martin, 1871, p. 111.

<sup>65</sup> Véase sobre la biografía a Morphy Luis Alfonso: "El Caballero Morphy", *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, nº VI, 15 de febrero de 1875, p. 109.



**Ilustración 9.** La Vicaría de Fortuny. Museo Nacional de Cataluña, 1870

Lo cierto es que Gautier se había sentido vivamente impresionado por este cuadro presentado en la exposición de París de 1870, en la galería Goupil, situada en la avenida de la Ópera (avenue de l' Ópera) de cuyas impresiones él mismo nos cuenta así:

Avez-vous vu les tableaux de Fortuny?...C'est une révélation inattendue, une explosion soudaine, pour Paris du moins, que Fortuny n'a fait que traverser. Ce prodigieux succès ne changea rien au caractère du peintre, qui était la modestie même, modestie des plus vraies et des plus sincères: tel fut en réalité le motif qui l'éloigna des expositions; car il avait horreur du bruit, et celui qui se fit autour de son nom n'eut d'autre cause que le charme et l'originalité de son talent et ses rares qualités de peintre, qui tout d'un coup l'élevèrent au premier rang. Bien des fois il m'a dit, -et il était sincère,—qu'il ne comprenait rien aux prix qu'on mettait à ses tableaux<sup>66</sup>.

Por esta obra inédita de Theophile Gautier se interesó fuertemente el visconde Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907), apasionado por la literatura y coleccionista desde temprana edad, quien buscaba reunir todos los manuscritos y autógrafos referentes a poetas y dramaturgos del teatro de cuño romántico<sup>67</sup>. Tras la muerte del Conde de Morphy, en 1899, Lovenjoul se puso en contacto con la Condesa de Morphy y su hija Crista. Sin embargo, el resultado de sus pesquisas sobre el paradero de la obra fueron inútiles. Sobre el asunto comenta Catherine Faivre d'Arcier:

<sup>66</sup> *Atelier de Fortuny*, Paris, Imprimerie de J. Claye, 1875, p. 6.

<sup>67</sup> Para darse una idea de la ingente labor desempeñada por Lovenjoul, solamente entre 1852 y 1855 adquiere 966 obras, 37 de las mismas pertenecen a Gautier. Finalmente los documentos reunidos acerca de este escritor, uno de los más fecundos de su tiempo, rondan la cifra de dos mil ejemplares. Lovenjoul realizó un trabajo meticuloso que le hace valedor de su relevancia a la hora de constituir corpus de obras completas para un escritor dado. Recuperó textos inéditos como el ballet *la Statue amoureux*. En este sentido aconsejó a Gautier sobre la idoneidad de publicar todas sus obras de un determinado género juntas. Véase Catherine Faivre d'Arcier: *Lovenjoul et Théophile Gautier: de l'érudition à la collection*, 3 octubre 2012.

Le même Bergerat mit Lovenjoul sur la piste d'un ballet intitulé *Mariage à Séville* qu'il signalait dans son ouvrage de souvenirs comme ayant été adapté pour le théâtre par un musicien amateur du nom de Morphy. Lovenjoul chercha donc à joindre celui-ci, devenu chef du cabinet du roi Alphonse XII d'Espagne, et fit jouer pour cela son réseau de relations en sollicitant successivement: en 1880, le baron Beyens, ancien ambassadeur de Belgique en France, époux d'une espagnole; en 1883, le cardinal Merry del Val qui accompagnait, avec Morphy, une visite du roi d'Espagne à Bruxelles; en 1884, son beau-frère Charles d'Ursel, conseiller de légation envoyé momentanément à Madrid; en 1886, le baron Gericke, nouvel ambassadeur belge à Madrid; en 1893, son lointain cousin Adolphe Du Chastel, conseiller de légation. En 1899, il eut recours à l'intermédiaire d'une baronne, dont le beau-frère, ancien ami du comte Murphy décédé entre-temps, entretenait encore des relations avec la veuve. Celle-ci finit par répondre qu'il n'avait ni manuscrit ni lettre et mit fin ainsi à la quête du Lovenjoul<sup>68</sup>.

La carta de Morphy a Cañete, el 28 de octubre de 1869, nos da a conocer nuevos detalles de su vida en París, durante estos años. En ella Morphy hace una mención a los tratos secretos con Manolito respecto a "la señora de mis pensamientos". No obstante, lo reservado de su carácter nos impiden conocer más detalles sobre la misteriosa dama. También conocemos por la misma carta que Morphy y su madre se establecen en su nuevo domicilio en la rue Bruxelles 38:

Tenemos unos cuartitos muy modestos pero bastantes cómodos y decentes. Yo tengo una alcoba con vista y bajada al jardín y mamá una alcoba en el principal. Al lado de mi alcoba hay un saloncito donde tengo el piano y donde comemos. En el mismo piso bajo y con bajada igual a la mía hay otra alcoba muy bonita. Figúrate si no me estaré acordando de ti continuamente. Si no encuentras salida ahí, vente o por mejor decir venid todos pues en esta casa vivimos por la mitad que en Madrid, estando todos juntos.

Morphy nos habla de sus planes para la Grand Opera:

Como habrás visto por la carta de Manolo, deseo escribir una opereta en un acto para el Teatro Lírico. Tengo que buscar quien me haga el libreto. Quisiera un asunto español tal vez con trajes de Goya y con baile y ritmos españoles que es el anteojo bajo el cual nos ven ahora los franceses. Si tenéis alguna buena idea de asunto en esta época o en otra cualquiera escribidmela y si tenéis tiempo para ello, hablad y buscadme algo, pues el tiempo corre y la pólvora se gasta. Como no tengo libros aquí es muy difícil que pueda hallar lo que deseo<sup>69</sup>.

Y en la misma carta de cómo suministrar libros a Gevaert:

Gevaert es muy aficionado a libros españoles y este sería un consuelo con el cual podría yo serle

---

<sup>68</sup> "El mismo Bergerat puso a Lovenjoul tras la pista de un ballet titulado *Una boda en Sevilla*, sobre la cual señaló en su libro de memorias, que había sido adaptada para el teatro por un músico aficionado llamado Morphy. De esta manera Lovenjoul intentaría reunirse con él, nombrado jefe de gabinete del rey Alfonso XII de España, utilizaría su amplia red de relaciones solicitando la ayuda siguiente: en 1880, el Baron Beyens, ex embajador de Bélgica en Francia, esposo de una española; en 1883, el cardenal Merry del Val, quien junto con Morphy, acompañaba una visita del Rey de España a Bruselas; en 1884, su hermano Charles d' Ursel, consejero de la delegación enviado momentáneamente a Madrid; en 1886, el Baron Gericke, nuevo embajador de Bélgica en Madrid; en 1893, su primo lejano Adolphe Du Chastel, consejero de delegación. En 1899, recurrió a la intercesión de una baronesa, cuyo cuñado, antiguo amigo del Conde Murphy, mantenía aún contactos con la viuda. Esta acabó por responder que no tenía ni manuscrito, ni carta y de esta manera puso fin a la búsqueda de Lovenjoul". *Lovenjoul et Théophile Gautier...*, pp. 95-96.

<sup>69</sup> La carta parece estar dirigida a Manuel Remón Zarco del Valle quien llegaría a ser director de la Real Biblioteca.

útil para que el tratara de servirme. Quisiera para esto que Manolo pidiera en el almacén de música de Bernareggi una copia del catálogo de la colección de libros de música que estaba de venta en Barcelona y que ya el conoce. Quisiera también que me formara una pequeña lista, no catálogo, de libros raros de música; no para darlo a Gevaert, sino para tenerlo en mi poder y soltando de cuando en cuando un poquito de cebo con el año de impresión, portada del libro, &<sup>a</sup>, iría poco a poco el pez sacando la cabeza fuera del agua. Y por último quisiera que me buscara un ejemplar del (ilegible) si no es muy caro pues dicho se que en las actuales circunstancias no adeudo regalos. Es un libro que Gevaert desea mucho, y es precioso para agarrar el pez que se quede algo de cebo entre los dientes.

Las dificultades económicas que sufren, obligan a Morphy a componer obras que gusten al público para poder garantizar de este modo su subsistencia y la de su madre durante el exilio. Es interesante señalar que su obra respondía justamente a la idea pintoresca que en Francia se tenía de España, con lo que Morphy podía tener garantizado su éxito:

Para mi la cuestión no es hoy de colocarme en el pedestal presentándome a la adoración de las futuras edades; sino meter la cabeza para ganar dinero y que mi Madre tenga una vejez descansada. Si tuve o no tuve genio, eso allá lo decidirán después que yo reviente y me tiene sin cuidado.

De esta manera Morphy parece buscar una disculpa a obras que consideraba de menor importancia como su *Serenata española* o canzone, pero que le garantizaban su supervivencia.

Sin embargo, Morphy tenía proyectos más ambiciosos a los que atender, en los que empleaba su mayor tiempo, como era el caso del estreno de una obra en la Ópera de París por mediación de su amigo Gevaert. El 29 de diciembre su madre, Rosa Ferriz, escribe a Manolito una carta que prueba que Morphy se encontraba ya trabajando intensamente en *Un mariage a Sevilla* para la Grand Opera:

Guillermo bueno, cambiado física y moralmente, está muy delgado, y con una actividad febril. Se levanta a las seis de la mañana y se pone a trabajar con luz artificial, está materialmente encantado con el trabajo y Gevaert le distingue mucho como otras personas de importancia. Tenemos muchas relaciones, y espero que Dios le ayudará y saldrá adelante su proyecto<sup>70</sup>.

*Un mariage a Sevilla* estuvo prevista para ser representada en 1870, en el Teatro de la Opera de París. Ovilo y Otero escribe que después de aprobarse la obra por la dirección de la Grand Opéra, se iniciaron los ensayos “cuyos figurines corrían a cargo del mismo Fortuny, que estaba destinado y admitido para la Grande Ópera, y que valió grandes elogios a nuestro compositor”<sup>71</sup>. Por desgracia, el estallido de la Guerra franco-prusiana en 1870 impidió su representación. Morphy escribe a Cañete, refiriéndose a este acontecimiento y la angustiada situación de la que eran víctimas en París:

Un millar de gracias por tu cariñosísima carta y por tus ofrecimientos, que ojalá pudiéramos aceptar. Sería para mi una resurrección poder pasar un mes de tranquilidad a vuestro lado; pero las circunstancias no lo permiten y a pesar del angustiados estado en que vivimos tratamos de aguantar hasta ver si al final quiere Dios librarnos de los horrores de un sitio. Si el bolsillo lo permitiera puedes estar seguro que estaríamos ya en Madrid o a lo menos en España.

No puedes formarte una idea de lo que es París hoy día. Yo creo que tardará mucho en recobrar

<sup>70</sup> Epistolario Manuel Cañete. Biblioteca MP. Carta, 29 de diciembre de 1869.

<sup>71</sup> Ovilo y Otero, *Escenas ...*, p. 339.

su aspecto anterior. El estado de agitación de los espíritus revela que cualquiera que sea el éxito de la guerra vamos asistir a graves trastornos. Dios sólo puede saber lo que saldrá de aquí.

Ya habrás sabido por mamá todas las peripecias de mi proyecto en la Grande Ópera. No he tenido gran oportunidad ni suerte en esta ocasión. veremos a ver si se remedia aunque me parece difícil.

¡Cuántas veces me acuerdo de la temporada tan agradable que pase en tu casa! de tu despacho con aquella vista tan hermosa y sobre todo la amistad fraternal tan sincera y tan delicada! ¿Que le pasa a Manolito? ¿Está enfadado conmigo? Le escribí últimamente y me ha contestado. Hoy le escribiré.

Este año ha sido fatal mi querido Manotón. Todo el se ha pasado entre enfermedades, trabajos inútiles e idas y venidas sin resultado. La lucha que hay que sostener en este infierno para hacer algo es mucho mayor de lo que uno se figura por mucho que la imaginación exagere<sup>72</sup>.

También su madre Rosa Férriz comenta los terribles acontecimientos: "No puede V. figurarse el placer que me ha causado su carta; pues en las horribles circunstancias que atravesamos, sólo el recuerdo y comunicación con las personas queridas puede mitigar tanta, tanta ansiedad y angustia como nos rodea". Además, la carta nos revela el preocupante estado de su hijo:

Guillermo está mejor, pero aún débil y abatido, con que si V. hubiera estado a su lado, su mal no habría apretado tanto. A todos vosotros nombraba cuando estaba tan malo, los médicos dicen que es necesario que cambie de aires, pero en Francia no hay seguridad en ninguna parte. Ha salido un poco y aprovecho para escribir sin que lo vea, pues estoy muy afligida y delante de él aparezco alegre y tranquila. Como ha perdido tanta sangre la debilidad es mayor. No sé que hacer. Felizmente se le ha quitado su tos, y come y duerme bien. También se le ha quitado la opresión de pecho y corazón. Está tan delgado y pálido que no parece el mismo.

En la misma carta escribe Rosa a Manolito<sup>73</sup> reprochándole el no haber respondido a sus cartas y de nuevo relata la angustia provocada por la amenaza del sitio de París (1870-71), así como la conmoción sufrida por Morphy al recibir la noticia de la suspensión del estreno de su obra en la Grand Opéra:

Querido cuanto ingrato Manolito. Nos has perdido el cariño y Guillermo y yo te hemos escrito, y no contestas. Sabes que aquel está enfermo y nada bien ¿Que es esto? El día de mi Santo aumentó mi tristeza tu olvido. Sabes te quiero y he mirado siempre como un segundo hijo, por tanto debes de comprender lo triste que me es tu silencio.

Aquí estamos amenazados a un sitio, con todas sus consecuencias de bombardeo, hambre, epidemia etc., etc. En último extremo no se que haré. Mi propio hijo me cree muy tranquila. Pobre hijo mío; El día que definitivamente le admitieron su obra en el teatro de la Gran Opera estaba loco como jamás le he visto de alegría; al día siguiente se declara la guerra y todo se viene abajo. La reacción fue horrible y no se como no se ha muerto. Temí que jamás volviera a recobrar la salud que ha perdido. Adiós hijo mío, afectos cariñosos a tu papa y no dudes del cariño de tu Mamá Rosa.

Disuadan VV a G de que si nos quedamos aquí, tome las armas para la defensa de París; a lo que lo veo muy inclinado, pues sólo los malos ratos, en el estado de debilidad en que está le costaría la

---

<sup>72</sup> Correspondencia Morphy a Manuel Cañete. BMP. París, 2 de septiembre.

<sup>73</sup> En la misma correspondencia conservada de Manuel Cañete, aparecen estas cartas a Manolito. Podría tratarse de Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922) hijo único de Manuel Zarco del Valle y Josefa Espinosa de los Monteros), con quien Morphy estuvo muy relacionado desde su infancia. Hemos podido comprobar que cuando contaba 15 años se quedaría huérfano de madre. En efecto, Josefa Espinosa de los Monteros falleció en noviembre de 1849 (*Diario oficial de avisos de Madrid*, nº 743, 14 de noviembre de 1849, p. 1), esto unido a que Manuel Zarco del Valle vivió en Filipinas y la Habana al ostentar los cargos de fiscal de la Audiencia de Filipinas y magistrado de la Pretorial de La Habana, pueden explicar Rosa Férriz vendría a ocuparse de él como una madre, dirigiéndose como "Mamá Rosa".



vida. Dios tenga misericordia de mí<sup>74</sup>.

Al finalizar la contienda, Ovílo y Otero escribe que Morphy encontró a Teófilo Gautier en un estado de gran gravedad debido a los "horrores del sitio y la *Commune*", que precipitaron su muerte, ocurrida el 23 de octubre de 1872, pese a los cuidados que Morphy, que "le acompañaba de continuo, sacábale a pasear prestándole el apoyo de su brazo, y reanimaba el abatido espíritu del pobre enfermo hablándole de arte".

Fue entonces cuando Morphy se reuniría con el nuevo empresario y director Olivier Halanzier, quien según continúa relatando Ovílo y Otero, promovió una Junta, después de la cual se acordó poner la obra en escena. Morphy disponíase a consagrarse enteramente a este asunto, pero su designación como tutor del príncipe en Viena interrumpió de nuevo sus planes<sup>75</sup>. Cuando más tarde, Morphy intenta de nuevo su representación, surgen dificultades con los herederos de Gautier, respecto a la publicación de la obra. El teatro de la ópera cambia de empresario, impidiendo el nuevo empresario el estreno al alegar que la ópera era inejecutable<sup>76</sup>.

El asunto de *Un mariage espagnol* guarda muchas similitudes con la ópera *Carmen* de Bizet, basada en una novela de Mérimée, representada cuatro años más tarde, en 1875, en la Ópera-cómica de París, que pese a que en pocos años llegó a ser mundialmente conocida, no tuvo en un principio el beneplácito de la crítica. En ambas encontramos los mismos arquetipos: una obra costumbrista, dentro del género andalucista, basada en un historia de amor ambientada en Sevilla y que explota los tópicos representados fuera de España en los que se combina la imagen del torero con la bella sevillana.

La imagen pintoresca de España, sus bailes y melodías, no eran desconocidos en los escenarios franceses; obras como *El Contrabandista* echaban mano de la canción lírica, las danzas y bailes españoles, sumados a los sonos de guitarra y hacían las delicias del público francés. Manuel García atrajo la atención y levantó el entusiasmo de un público sorprendido por el exotismo y colorido de la nueva música. Según Celsa Alonso "esta admiración extranjera trae como consecuencia que en España la canción lírica revalorice el costumbrismo hacia mediados de siglo, como reafirmación de lo pintoresco (tipos, ambientes, etc.), confluyendo con el gusto romántico por lo original y el amor al pueblo"<sup>77</sup>. Así también la obra de Morphy da vida al libreto de Theophile Gautier a través de melodías y danzas españolas. Gauthier quien estaba visiblemente atraído por el hispanismo tras su viaje por España en 1840 deja sus impresiones escritas en un *Viaje a España* y en su obra *La maja y el gitano*. Años más tarde, se siente vivamente impresionado por el cuadro de Fortuny expuesto en París en 1869 y escribe un libreto inspirado en el mismo animado por Gevaert, director de la Grand Ópera. De esta manera, nace este ballet con destino a la Ópera de París, titulado *Le mariage espagnol*, obra inédita, para la que Morphy por mediación de Gevaert pondría música. Por nuestra parte, hemos podido recuperar unas hojas manuscritas que resumen su historia, conservadas en el Instituto de Francia. Desgraciadamente la música continúa en paradero desconocido.

Emile Bergerat, quien al parecer tuvo entre sus manos el manuscrito de la obra, nos ha dejado un testimonio detallado de la misma, de manera que podemos imaginar como podía haber sido

<sup>74</sup> Correspondencia Morphy a Manuel Cañete. BMP. París, 2 de septiembre.

<sup>75</sup> Ovílo y Otero, *Escenas ...*, p. 340.

<sup>76</sup> "El Demonio. Ópera de Rubinstein", *Crónica de España*, 29-06-1881, Año IV, Nº 145, p. 4. No sería la única ópera rechazada y por la que sería criticado también por esos años rechazó la obra *Neron* escrita por Rubinstein.

<sup>77</sup> Celsa Alonso: "Manuel García, compositor de canciones", en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Albero Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar (Editores), Universidad de Cádiz, 2006, pp. 175-190.

su música. Según Bergera fue compuesta para servir de cuadro a todos los aires españoles, de danza o de canto, seguidillas y boleros y confiada a Guillermo Morphy, un músico-amateur al servicio del príncipe de Asturias. Aparecen en la obra diversos tipos españoles de todos los rangos y "orígenes hispano-árabes" donde resalta el contraste entre los de noble condición y los de casta inferior, reunidos en la vicaría y situados en dos grupos bien diferenciados.

La primera escena aparece abastecida de instrumentos nacionales que interpretan serenatas y fandangos, que alternan con los coros. Se enriquece a los ojos del espectador por el colorido de los trajes y el brillo de las lentejuelas dentro del exotismo español que envuelve toda la acción. La siguiente escena aparece ambientada en una plaza pública de Sevilla adornada por naranjos, con la catedral al fondo. Irrumpe en la escena Paco, el torero, que ama a Carmen quien se deja querer y lo acepta en matrimonio. Al enterarse de la noticia, su madre, la tía Aldonza, avisa a don Torribio, rico personaje a quien Gautier ridiculiza en su novela. Enamorado de la bella sevillana le ofrece un conjunto de diamantes logrando con este viejo truco que le acepte en matrimonio. El desengañado Paco maldice su mala estrella y en su desesperación declara a Carmen que a la primera corrida se dejará atravesar por las astas del toro poniendo fin a una vida sin amor. Irrumpen en la plaza una banda de estudiantes que portan guitarras, tambores vacos y triángulos, suenan las primeras canciones y aires nacionales como homenaje a la joven pareja que se va a casar y a la que Torribio mezquinamente paga. A continuación entran en escena Carmen, vestida y peinada a imagen del cuadro de Fortuny. Se casan, el cortejo abandona la iglesia y se celebra el banquete. Las mesas aparecen vestidas para la ocasión delante de la casa de Carmen. Vuelve a surgir las diferencias entre el grupo de los invitados ricos de don Torribio que bailan el minué con gestos y pasos amanerados, en contraposición a la espontaneidad de los bailes y danzas nacionales de los invitados de la tía Aldonza. Finaliza la escena con un ballet general. No falta un ciego que improvisa un romancero inspirado en la escena. Anochece y a la luz de las antorchas se van los novios acompañados a la casa. Irrumpen de nuevo los estudiantes, ahora acompañados de Paco, el torero, y comienzan una serenata española popularmente conocida que relata cómo una pobre y bella joven se casa con un viejo rico. Cae Torribio en la provocación y sale furioso de la casa, siendo arrollado por el grupo de jóvenes que le increpan y le hacen huir del escenario. Mientras tanto Carmen lanza desde el balcón besos a Paco y le arroja su ramillete de flores (cantan los coros) que él recibe y besa por ser promesa de amor. Cae el telón.

Como vemos la obra tenía todos los ingredientes de sabor local para triunfar en París. Toda la escena está preparada para una exhibición de vestidos de la época, instrumentos populares, donde destacan las guitarras junto a panderetas triángulos, y la música de aires españoles, imaginamos en un cuadro de gran colorido.

### **III-7. Jefe de estudios del príncipe Alfonso, 1870**

Morphy permanecerá al lado del príncipe Alfonso durante sus años de exilio en París donde éste acudirá al prestigioso colegio Stanislas situado en la rue Notre-Dame de Champs, 22<sup>78</sup>. En septiembre de 1869, los graves acontecimientos en París, que produjeron la guerra franco-prusiana, motivan que la reina Isabel II abandone la capital francesa para dirigirse a Ginebra. En

---

<sup>78</sup> También le acompañaban el Conde de Benalúa y como compañero de estudios Pepe Orozco. "Como he dicho, la comprensión de S. A., unida a su memoria estupenda, hacían más fácil su educación, y esto sólo yo lo puedo mejor juzgar por comparación conmigo mismo, a la misma edad. No me cansaré de repetir que su mayor cualidad fue siempre su serenidad reflexiva. Conde de Benalúa: *Memorias del Conde de Benalúa duque de San Pedro de Galatino*. Vol. 1. Madrid: Blass, 1924, p. 45.

el viaje se le unirá su hijo Alfonso, acompañado de Morphy, quienes interrumpirán su tranquila estancia en Deauville, en casa del Conde de Benalúa<sup>79</sup>.



**Ilustración 10.** El Conde de Morphy junto al Príncipe Alfonso y el Duque de Sesto

Aproximadamente un año más tarde, la reina Isabel II firma en el palacio de Castilla la abdicación en su hijo ante personalidades destacadas, entre las que se encuentra Guillermo Morphy, quien también ejerció su influencia para tan importante decisión, según leemos en la correspondencia que ambos habrían intercambiado<sup>80</sup>. Ese mismo año el Duque de Sesto, tutor del príncipe Alfonso, elige a Morphy como jefe de estudios del mismo. A ello se refiere el Conde de Benalúa en sus *Memorias*, donde destaca las cualidades que hacían de Morphy la persona ideal para el cargo, entre otras, su respeto por la monarquía constitucional, su catolicismo, y su vasta ilustración:

Antes de salir de París, fue nombrado jefe de estudios del Príncipe, Don Guillermo Morphy,

<sup>79</sup> Donde se encontraban desde principios de julio para pasar el verano.

<sup>80</sup> El 25 de junio de 1870 "Los que figuran firmando al pie, son los siguientes asistentes aquel día memorable. Duque de Medinaceli, Duque viudo de Montellano, Marqués de Pidal, Lersundi, Manuel Gasset, Marqués de Bogaraya, Marqués de Bedmar, Duque de Rivas, Conde de Santa Marca, Eduardo San Román, Goyeneche, Peña Florida, J. Casani Cron, Diego Coello Quesada, Conde de Villamediana, Marqués de Arcicollar, Conde de Santafé, Marqués de Esteba, Martín Belda, Valero y Soto, J. Gutiérrez de la Vega, Frutos Álvarez Ruiz, Vizconde de Oña, Membieles, Marqués de Nájera, O' Rian, Joaquín Caro, Antonio San Juan, Guillermo Morphy, Loresecha y Marqués de Corbera". *Memorias del Conde de Benalúa...*, pp. 56-57.

persona que eligió mi tío por sus antecedentes, fidelidad y gran ilustración. Era D. Guillermo Morphy y Guzmán, hijo, por su padre, de un noble irlandés (naturalizado español), y su madre Doña Rosa Guzmán, antigua azafata de la Reina Isabel, por lo que le unía estrecha amistad a mi tío Pepe. Era asimismo persona de vastísimos estudios, espíritu amplio, honradez y religiosidad acrisoladas y de una paciencia y constancia como he conocido a pocos en mi vida. Hombre absolutamente educado en los principios constitucionales, y aunque con el mayor respeto a sus Reyes, tenía la lealtad de manifestar siempre honradamente el respeto a la dignidad de los pueblos, sin la cual es difícil gobernar a la raza castellana. Morphy, después de la restauración, continuó siempre al lado del Rey, siendo su secretario particular<sup>81</sup>.

Asimismo, el Conde de Benalúa nos cuenta cómo eran las lecciones que Morphy impartía al príncipe, antes de su viaje a Austria, en las que se ocupaba de su formación como rey constitucionalista:

Excuso decir que D. Guillermo Morphy dábale clases diarias, y yo, aunque más perezoso, las seguía hasta con gusto, particularmente una de aquellas lecciones que nosotros llamábamos «la clase divertida», y a la que a menudo solía asistir mi tío Pepe. Esta lección era la historia contemporánea de los acontecimientos y personas más salientes que enseñaban al Príncipe a ser Rey Constitucional y a imbuir en su espíritu la necesidad de regir a los pueblos modernos, y sobre todo, a España, ante todo, con las regalías de la Corona, con Constitución, garantía del pueblo y respetando el dogma sin supersticiones. Fuimos todos a despedirle a la estación y partió acompañado de mi tutor, de D. Guillermo Morphy, su jefe de estudio y de Ceferino<sup>82</sup>.

### **III-8. El inicio de la Guerra franco-prusiana y su huida al Chateau de Gaussan**

Alemania puso cerco á París; la gente huía espantada; los fugitivos se agolpaban en tal número y afán en las estaciones del ferrocarril, que Morphy y su madre, obligados por el peligro a abandonar la capital, hubieron de dormir cuatro noches en la estación. Sin equipaje, y expuestos una vez más a los azares de la vida, fueron a refugiarse en un chateau que en Narbona habitaba un pariente suyo, que les deparó durante diez meses amable hospitalidad<sup>83</sup>.

Así narra los acontecimientos provocados por el estallido de la Guerra franco-prusiana, el 19 de julio de 1870, Ovílo y Otero. El pariente mencionado, que acoge a Morphy y a su madre, es Charles Lambert de Sainte-Croix<sup>84</sup>, propietario del Chateau de Gaussan, localizado en el departamento del Aude, cerca de Narbona. Hemos podido conocer que Charles Lambert (1827-1889), estuvo casado con Marie Aurore Marguerite E. de Gessler y Shaw, hermana de Alejandrina de Gessler, conocida con el pseudónimo de "Anselma". Ambas serían primas

---

<sup>81</sup> Conde de Benalúa, op. cit, 55.

<sup>82</sup> A principios de julio, el príncipe Alfonso sale hacia la localidad francesa de Deauville para pasar el verano en casa del Conde de Benalúa, justo antes de los graves incidentes que produjeron la Guerra franco-prusiana que duró hasta febrero de 1871.

<sup>83</sup> Ovílo y Otero..., pp. 339-340.

<sup>84</sup> Charles Lambert de Sainte-Croix (1827- 1889) fue un defensor de la Casa de Orleans. Luis Felipe de Orleans había vuelto a Francia tras la caída de Napoleón implantando una monarquía constitucional, seguidamente, fue depuesto en la revolución de 1848, dando paso a la Segunda República. Charles Lambert de Sainte-Croix estaba casado con Marie Aurore Marguerite E. de Gessler y Murphy (1831-1907), hermana de Alejandrina de Gessler (Anselma). Ambas mujeres nacidas en Cádiz, hijas de María Aurora Shaw de Murphy, eran primas de Morphy.

Alexandre Lambert de Sainte-Croix Cuya fecha de nacimiento se puede situar en 1854, se unió en matrimonio con Carlota Gordon, hija de la Condesa de los Andes, el 23 de abril de 1884.

segundas de Morphy, por parte de su madre María Aurora Shaw de Murphy, natural de Cádiz, casada con el cónsul ruso Alejandro de Gessler<sup>85</sup>. Morphy mantuvo una estrecha relación con esta rama familiar natural de Cádiz, pues encontramos que su obra *Tres motivos españoles en forma de sonatina para piano a cuatro manos: Gallegada, Pavana y Seguidilla*, escrita probablemente en 1869, fue dedicada a "Madame A. Gessler de Lambert".

El Chateau de Gaussan, que aún hoy se puede visitar en Narbona, también fue refugio de Anselma, y en su *Biografía artística*, presumiblemente escrita por la Condesa de Morphy y su hija, se narran los acontecimientos que empujaron a Morphy y su familia a abandonar precipitadamente París, para juntarse con la familia, los Lambert de Sainte Croix, en el Chateau de Gaussan, "a donde llegaron con gozo inmenso de exprisioneros de París"<sup>86</sup>. Guillermo Morphy permaneció en este lugar desde julio de 1870 hasta abril de 1871. Durante este tiempo Ovílo y Otero señala que "Morphy, siempre laborioso, templó con el estudio y el cultivo de su amada música los rigores de aquel doble destierro, y compuso una ópera"<sup>87</sup>.

No sabemos a que ópera se refiere Ovílo y Otero, pero según apunta Tomás Bretón, en *El Heraldo*, por entonces Morphy "meditaba y trabajaba en la composición de dos óperas españolas (de las que conservaba algunos apuntes), tales como *Mudarra* y *Los amantes de Teruel*"<sup>88</sup>. Por otra parte, Leopoldo Augusto de Cueto en 1876, en una Carta publicada en *El Constitucional* dirigida a Morphy<sup>89</sup>, comenta que este se encontraba escribiendo una ópera sobre un *libretto* sacado de *El desengaño en un sueño* del Duque de Rivas<sup>90</sup>. Nosotros creemos por estos motivos que quizás podría tratarse de la obra *El moro expósito* (1834) del mismo autor, inspirada en la leyenda de los Infantes de Lara, que centra la historia en Mudarra, el moro expósito, presentado como un héroe. Otra versión es la que encontramos en la *Gazetta Musicale di Milano*, donde se hace referencia a la ópera en dos actos *Boabdil* compuesta por Morphy. La reseña viene firmada por Fereal, quien señala haber escuchado fragmentos de algunas de las obras de Morphy en su casa y ensalza su conocimiento profundo del arte, su color local y el uso de procedimientos instrumentales modernos<sup>91</sup>.

Volviendo a la estancia de Morphy en el Chateau de Gaussan, Anselma lo describe así

Creería uno estar en un inmenso circo completamente rodeado de picos imponentes, pero muy pintorescas montañas, algunas muy en lontananza, forman parte de las Corbières, Pirineos y se llaman las Montañas Negras. Sería difícil dar una idea de lo sublime y atractivo de los efectos de luz y de la infinita riqueza de tonos que toman las nubes, particularmente a la hora de ponerse el sol, en este apartado lugar del vasto mundo, poseedor no obstante para todo artista, de un encanto indescriptible, por su inusitado aspecto<sup>92</sup>.

Desde el castillo de Gaussan escribe Morphy a Cañete el 29 de octubre de 1870:

<sup>85</sup> Laura Triviño Cabrera: "La pintora "Anselma", Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831-París, 1907) como escritora: su Autobiografía Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)", *Revista de Literatura*, 2016, julio-diciembre, vol. LXXVIII, nº 156, pp. 425-444.

<sup>86</sup> C. M. *Biografía artística de Anselma (1861-1905)*, Paris, Librería de Garnier Hermanos, 1908, p. 7.

<sup>87</sup> Ovílo y Otero..., p. 340.

<sup>88</sup> Véase Tomás Bretón: "Homenaje a un artista", *El Heraldo de Madrid*, año X, nº 3217, 1 de septiembre de 1899, p. 1.

<sup>89</sup> El duque de Rivas (1791-1865), quien fue designado bajo la regencia de María Cristina de Borbón presidente del Consejo de Ministros en 1838, y Gentil hombre de Cámara con ejercicio.

<sup>90</sup> Véase "Carta al Conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria", *El Constitucional*, 5-02-1876, año XI, nº 2352, p. 1.

<sup>91</sup> Fereal: "Il conti di Morphy", *Gazzetta Musicale di Milano*, 1890, pp. 264-267.

<sup>92</sup> C. M. *Biografía artística de Anselma...*, p. 8.

desde hace 8 días estamos aquí en medio de una garrafera de nieve helada de más de un metro y con las comunicaciones completamente cortadas. Aprovecho la ocasión de pasar un gendarme por aquí para el pueblo más inmediato para enviaros estas cuatro letra felicitándoos en el día de Año Nuevo y de vuestro santo; de otro modo no hubiera podido hacerlo porque como la gente del país no está acostumbrada a esto no hay medio de hacerles salir más de un kilómetro de la posesión ni hay carruajes ni nada preparado para el caso.

Deciros que os deseo toda clase de felicidades y que os abrazo fraternalmente rogando a Dios nos reúna lo más pronto posible con salud y tranquilidad<sup>93</sup>.

Durante su estancia en el Chateau de Gaussan, Morphy viajó a Bélgica, acompañado de Charles Lambert en enero de 1871, El motivo de este viaje se explica a continuación.

### III-9. La Asamblea Nacional de Burdeos, enero de 1871

Ovilo y Otero, señala que durante el último periodo de la Guerra franco-prusiana, Morphy asiste a las sesiones de la asamblea en Burdeos, donde “conoció y trató a varias personalidades célebres como Víctor Hugo, Garibaldi, y al mismo Thiers, a cuyas tertulias asistía”<sup>94</sup>. Con ello se está refiriendo a la Asamblea Nacional que tuvo lugar en Burdeos, apenas un mes más tarde de la rendición de Francia y que dio por finalizada la Guerra franco-prusiana, el 28 de enero de 1871. En la misma sería elegido el político conservador Adolphe Thiers como primer presidente de la Tercera República francesa. El 10 de mayo de 1871, Thiers lograría la rendición de la Comuna de París, cuyos graves altercados revolucionarios fueron aleccionados por las ideas de Karl Marx y Friedrich Engels. La Cámara votaría la abolición del destierro de los príncipes de Borbón y de Orleans.

La prensa española sigue con atención los planes de Thiers sobre el futuro de la nación, con “la fusión entre las dos ramas de Borbón”<sup>95</sup>. Estos acontecimientos también son objeto de interés y preocupación por la Corte en el exilio, que establecida en Francia temía por su situación, tras la restauración de la república, y por cómo estos hechos políticos podían afectar a los planes de la Restauración borbónica en España.

En este contexto, todo parece indicar que el viaje de Morphy a Bruselas en enero de 1871, cumple el propósito de seguir de cerca los acontecimientos políticos, que de alguna manera pudieran comprometer el futuro del príncipe Alfonso como rey de España y la situación de la reina Isabel II en Francia. Conocemos por la carta que el 26 de febrero Morphy dirige a Manuel Cañete que Morphy permaneció ocho días en Burdeos, junto a Charles Lambert con motivo de las elecciones a diputado en la Asamblea nacional. Morphy comenta que gracias a su influencia, Lambert habría sido elegido ministro. Lo cierto es que Lambert era defensor de la Casa de Orleans y representante del centro derecha liberal junto a los orleanistas, en el departamento del Aude. Morphy señala que en la Asamblea “Mr. Lambert me presentó a Thiers y a otros pájaros”, probablemente podría estar refiriéndose a Garibaldi y a Víctor Hugo, de quienes Ovilo y Otero, señala que Morphy trataría personalmente en la asamblea. Ambos personajes, vinculados a la masonería, eran defensores de la república y del laicismo. Morphy se refiere a Garibaldi en su artículo publicado en mayo de 1871, en estos términos:

---

<sup>93</sup> Chateau de Gaussan. Carta de Morphy a Cañete, 29 de octubre de 1870. Véase Anexo I.

<sup>94</sup> Ovilo y Otero, *Escenas ...*, pp. 339-340.

<sup>95</sup> Marqués de Valle Alegre: “Revista general”, *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XVII, 15 de junio de 1871, p. 282.

Que el cosmopolitismo, en arte como en política, es una gran mentira, la cual conduce en el primer caso a los cuadros de Courbet o a la música de Offenbach, y en el segundo a las victorias de Garibaldi y a las lucubraciones de la Commune, de Rochefort, Pyat, etc, etc".<sup>96</sup>

Morphy se mostraría preocupado por las proclamas sobre la fraternidad universal y el cosmopolitismo, defendidas por personajes que como Garibaldi, en la década de los años 60 había unido a la masonería contra el Papa y a favor de la unidad de Italia. Garibaldi soñaba con la creación de una confederación de Europa donde aparecieran unidos los grandes sistemas étnicos-lingüísticos, expresando así su creencia de la unidad mundial de humanidad fraternal que socavaría los fundamentos de los poderes autocráticos, despóticos o teocráticos. Su objetivo sería la República universal y la defensa de todos los pueblos oprimidos, consiguiendo el progreso de todos los pueblos. La Europa de Garibaldi sería ante todo anticlerical, fundada sobre los principios de la razón, en donde la religión de Dios sería sustituida por la religión de la verdad y de la razón<sup>97</sup>. Ante estas proclamas Morphy reflexiona:

La historia nos enseña los deplorables efectos de tan extraña y nueva manera de fraternidad universal, que en vez de exhortar al rico a la caridad y al pobre a la resignación y al trabajo, prometiéndoles celestial y eterna recompensa, trata de realizar por medio de convulsiones revolucionarias la utopía de la riqueza universal.

A continuación Morphy hace referencia a los dramáticos acontecimientos de la *Commune* en París y añade:

No cumple mi propósito, ni es oportuno en este lugar, detenerme a examinar tales cuestiones; pero los recientes acontecimientos pueden servir de lección elocuente a los que sueñan con la república universal, con la desaparición de fronteras, con la fusión de la humanidad en una gran familia.

Para Morphy está claro que "cada pueblo debe guardar y guardará su religión, su filosofía, su forma de gobierno".

Sea como fuere los contactos en la ciudad belga eran de suma importancia para el porvenir de España y ante las incertidumbres que la reina Isabel II, alojada en Francia sentía por el advenimiento de la república. En este sentido podríamos interpretar la satisfacción de Morphy, quien en su carta a Cañete augura un buen porvenir a Lambert por ser amigo de los príncipes de Orleans y respecto a Thiers añade: "y lo que es más que hará por mi lo que pueda".

Estos contactos serían de gran importancia para Morphy en su causa por la Restauración Alfonsina, en las que invierte su tiempo viajando de un lado a otro del país. No es el único testimonio que nos muestra una faceta de Morphy poco conocida, fuera de sus funciones como tutor del príncipe o amante de la música. Morphy trabajaba sin descanso en el extranjero por la Restauración, mientras que Cánovas dirigía los movimientos desde España. Todo ello, que excede de los objetivos de este trabajo, se refleja en la abundante correspondencia con la reina Isabel II.

Asimismo, Austin de Croze en su obra titulada *La cour d'Espagne intime*, comenta:

<sup>96</sup> G. Morphy: "De la ópera española. Carta dirigida a Don José de Castro y Serrano", *La Ilustración Española y Americana*, nº 15, 25 de mayo de 1871, pp. 250-254, 250.

<sup>97</sup> Los datos sobre Garibaldi son obtenidos en Hubert Heyries: *Garibaldi et L'Europe, Conférence donné à la Maison de l'Europe d Montpellier*, avril 2002, Conférences Université Paul- Valéry/Momntpellier III.

Les petits potins de la Cour rapportent que, pendant les premières années de ses fonctions, le très fin précepteur parut d'abord un peu dégagé du souci morose d'instruire personnellement son futur Roi. Plus souvent à Paris qu'auprès de son royal élève, Morphy semblait se désintéresser de la tâche assez ardue qu'il avait assumée; pourtant, il écrivait presque quotidiennement des lettres pleines d'excellents conseils et d'un sens pratique tout à fait raffiné, au jeune prince que déjà — avec de diplomatiques instances— il engageait à visiter toutes les cours d'Europe et quand celui-ci, au busard des officielles étapes, rencontrait son spirituel précepteur et le questionnait sur ses fréquentes absences:

— Mais je travaille pour vous, Monseigneur ; laissez moi faire! répondait, avec un sourire évasif, le diplomate Morphy.

— Sans doute, disaient les langues jalouses et défiantes du Palais, sans doute M. Morphy est-il occupé à compléter son éducation dans les archives ou auprès des administrations de France?

En réalité, fort avisé, d'une prudence extrême, sachant avec quel souple doigté et quelle science de l'impeccable à-propos on doit user des grands leviers de la vie sociale, il fréquentait surtout les rédactions de journaux... pourquoi? la suite de cette esquisse va le démontrer.

Se sabía entonces de las asiduas visitas de Morphy a los archivos y de su presencia en las redacciones de periódicos, probablemente donde Morphy acudiría a informarse sobre asuntos más cercanos a la política. Más adelante veremos cómo durante la Restauración veló personalmente por la salvaguarda de la monarquía ante las amenazas de una república.

Asimismo, el autor destaca las grandes cualidades personales de Morphy, su prudencia y su honestidad y pone en valor su intensa labor al servicio de la música, como compositor y protector de artistas

Nous n'ajouterons que ceci sur la personnalité de ce très particulier précepteur: c'est que D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán fut un des plus éclairés et des plus séduisants de ceux qui s'attachèrent à la fortune d'Alphonse XII; excellent musicien, fort épris d'art et de littérature, il se faisait un honneur d'être le consolant mécène des artistes inconnus ou malheureux; d'une honnêteté à toute épreuve, d'une rare prévoyance, il lui aurait été facile de dominer l'esprit de ce souverain qu'il avait vraiment façonné dans l'exil, mais sa réserve égalait son mérite et jamais, bien que créé comte de Morphy en récompense de ses services, il ne voulut faire de ses fonctions un instrument d'influence; tel qu'il fut comme précepteur, tel qu'il était comme secrétaire des commandements de Sa Majesté Catholique, tel il reste aujourd'hui occupant le poste délicat de secrétaire particulier de S. M. la Reine régente<sup>98</sup>.

### **III-10. La Comuna de París. Un viaje a Madrid, abril de 1871. "De la ópera española" en *La Ilustración Española y Americana***

Tras estos acontecimientos, Morphy vuelve a Madrid en 1871. Allí -según refiere Bretón- viendo el lamentable estado en que se hallaba la música, influida por los italianos por un lado y el éxito de los bufos en los teatros, emprende la tarea de escribir en la prensa sendos artículos en defensa de la ópera nacional, que vieron la luz en *La Ilustración Española y Americana*. Dirige una carta al escritor José de Castro y Serrano donde escribe acerca de la ópera española y mostrando la profundidad de sus conocimientos sobre lo que es su "objeto predilecto de estudio":

Si algún día quiere Dios concederme tranquilidad para poner de bulto, teórica o prácticamente,

---

<sup>98</sup> Austin de Croze: *La cour d'Espagne intime*, editeur Félix Juven, Paris, 1898.



la verdad de cuanto más arriba he afirmado, entonces procuraré demostrar cuáles son las condiciones de un buen *libretto* de ópera, en su plan y estructura, en la creación de personajes, y pasiones y, en la parte difícilísima de la prosodia y de la acentuación<sup>99</sup>.

José de Castro y Serrano, en su carta de contestación, publicada en el mismo periódico, escribe una sucinta biografía sobre Guillermo Morphy, dando a conocer su trayectoria musical y algunos de sus éxitos fuera de España, como muestran las siguientes palabras:

Usted, por lo tanto, [...] desdeñaba desde sus primeros años el foro y la toga por el arte y las letras. El mismo que llamado a intervenir en los primeros pasos de un joven príncipe, comparte sus horas entre los deberes palaciegos y el cultivo de la música, preocupándose menos quizá del espadín de cortesano que de la *battuta* de director de orquesta.<sup>100</sup>

Estos dos artículos planteados en forma de carta entre Morphy y Castro y Serrano, tienen una profunda significación en la historia de nuestra ópera española, por tratarse de dos textos que de una manera profunda y reflexiva tratan sobre el texto y la música de la ópera española y buscan servir de guía a los compositores en el establecimiento de la ópera nacional, como comentaremos más tarde. Basta ahora señalar esta amistad de Morphy con el escritor Castro y Serrano, personaje muy apreciado en los círculos intelectuales madrileños. Castro y Serrano no se limitó solamente al campo de la literatura sino que siguió con interés el movimiento musical en España y en el extranjero. Su obra sobre los cuartetos del conservatorio tuvo un fuerte impacto entre los artistas del momento, donde ya expone algunas de las ideas que encontraremos en *La Ilustración Española*. Castro y Serrano formó parte de la Cuerda granadina, con algunos de cuyos miembros entablará amistad Morphy. Este círculo de granadinos continuó sus sesiones en Madrid, reunidos en la década de los setenta, en la calle de la Libertad nº 4, piso 2º, domicilio del ilustre escritor Castro y Serrano. Según relata Valladar en la revista *La Alhambra*, a las sesiones acudían Manuel del Palacio, Mariano Vázquez y Skodopole, entre otros<sup>101</sup>.

Por otra parte, Castro y Serrano trataba a Alfonso XII desde la época de estudiante en Viena, o sea, desde 1873, según deja escrito Thebussem en un escrito dirigido a Juan Valera<sup>102</sup>. Ambos llevaron a cabo una serie de artículos entre 1876 y 1882 sobre una polémica desatada con ocasión de un artículo de Mariano Pardo Figueroa, que firma con el seudónimo de Thebussem, acerca de como presentar las listas de comida de S. M. Todo ello dio a la publicación de un libro en el que Castro y Serrano firmaba como "Un cocinero de S.M." y que fue ensalzado por el propio duque de Rivas. Establecida la Restauración borbónica en España, Tebussem nos deja testimonio de las reuniones de sobremesa que se daban en Palacio, en las que Castro y Serrano, aparecía junto a Morphy, invitado por el rey Alfonso XII:

Tenía el Monarca gran tacto para la conversación, haciendo que todos los concurrentes tomaran parte en ella. El Conde de Morphy nos cautivaba hablando de música; después se trataba de caza, viajes, teatro o literatura, y, por último, venía la sección de cuentos y anécdotas. Cuando el rey notaba en el orador rodeos y reticencias de eubolia que mitigasen el olor o color del suceso,

<sup>99</sup> Guillermo Morphy: "De la ópera española. Carta dirigida a Don José de Castro y Serrano", *La Ilustración Española y Americana*, nº 15, 25 de mayo de 1871, pp. 250-254.

<sup>100</sup> "Carta al señor Guillermo Morphy sobre la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, nº XVI, 5 de junio de 1871, p. 274.

<sup>101</sup> Los hombres de la "cuerda", *La Alhambra*, Año XXV, nº 555, 30 de septiembre de 1922, pp. 1-2.

<sup>102</sup> NN KB CH por el Doctor Thebussem, Madrid, 1906.

agachaba un poco la cabeza y movía rápidamente las manos, diciendo con gran donaire:-¡No ven ustedes que vengo sin cetro ni corona a estos almuerzos!

Claro es que, dado este ejemplo, Castro y Serrano nos encantaba con su inagotable caudal de chascarrillos maravillosamente relatados, y el general San Román con las agudezas y extrañas coplas de los soldados, de las cuales conservo en la memoria, por lo mucho que agradó al senado de los oyentes (...).

El tema culinario dio para mucho y el mismo Menéndez Pelayo aplaudió la retahíla de artículos entre Mariano Pardo Figueroa y Castro y Serrano<sup>103</sup>. El propio Conde de Morphy escribirá años más tarde un extenso artículo titulado "Arqueología culinaria", dirigido al Dr. Thebussem<sup>104</sup>.

### III-11. Su estancia en Viena. 1872 a 1874. La educación del príncipe Alfonso

Según señala Ovilo y Otero, Morphy volvió a París sellada la paz, es decir en mayo de 1871<sup>105</sup>. Allí, otro acontecimiento, sucedido en 1872, dará un nuevo cambio de rumbo a su vida. Hallándose en casa de su amigo Coello, se presentó el Marqués de Salamanca, para que Morphy acudiera al hotel Basilewski. Allí la reina Isabel II le encargaría la educación de su hijo, el príncipe Alfonso, durante su estancia en el Colegio Teresiano de Viena<sup>106</sup>. Durante este tiempo Morphy le acompañó

en excursiones y viajes; le acostumbró a todo género de vida y a todo linaje de costumbres; visitó con él fábricas, museos y establecimientos varios; le llevó a Venecia, Padua, Verona y al Tirol después; le inspiró amor a las artes; examinó con él la gran Exposición Internacional, donde conoció Morphy a Soberanos y a celebridades; logró que se hiciera querido y popular en Viena, y consiguió, en fin, que las altas prendas, las relevantes dotes innatas en D. Alfonso de Borbón crecieran y se desarrollasen lozanas y robustas como las flores en los huertos y los robles en las montañas<sup>107</sup>.

Para la formación del príncipe, contó con la ayuda del marques de Molins quien le facilitaba las obras, que leía y estudiaba el príncipe, con la ayuda de Morphy, tal como podemos leer a continuación:

Obtenida plaza de colegial para el Príncipe en el Colegio Teresiano de Viena, gracias a las gestiones de Molins y Morphy, cruzábanse continuas cartas entre ambos leales servidores de la dinastía. El Conde solicitó del Marqués que enviase al colegio libros españoles de historia y literatura, adecuados para ir formando la inteligencia y la cultura del futuro Rey. Mi padre, con su

---

<sup>103</sup> "Mi querido amigo: Estoy en deuda con Vd. desde Marzo por el suculento *menú* literario, que confeccionaron Vd. y Castro y Serrano, y que he saboreado lentamente como deben saborearse los buenos platos. La cocina de Vds. es de la mejor y mas clásica escuela, y digna de ser aceptada por los paladares de más delicado gusto, y mas hechos a gustar de las sales áticas, y de las especias y condimentos de nuestra buena y vieja literatura. Deseo que siga Vd. coleccionando en forma de libros sus dispersos escritos para solaz de sus amigos y apasionados entre los cuales es uno de los más devotos y fervientes su afmo. s.s.q.b.s.m". En *Thebussem*, op. cit, *Menéndez Pelayo*, p. 19 (vol. 9. Carta nº 223. Madrid, 4 de mayo de 1888).

<sup>104</sup> "Arqueología culinaria. Al Dr. Thebussem", *La Ilustración Española y Americana*, año XL, 30 de octubre de 1896.

<sup>105</sup> Ovilo y Otero: *Escenas contemporáneas...*, p. 340.

<sup>106</sup> *Ibidem...*, p. 340.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 341.

erudición y su práctica, le iba señalando cuáles eran los mejores autores; adquirió y envió por medio de un librero alemán diferentes obras. El regio alumno escribía el 9 de Febrero del 73 esta carta familiar: "Mi muy estimado Marqués de Molins: Con el doble objeto de pedir á usted noticias de su hijo y de darle las gracias por haberme representado como padrino en la boda de la hija de Perales, pongo a U. estos renglones, rogándole me dispense, si no le escribo con la frecuencia que desearía, en razón al poco tiempo que me dejan libre mis estudios.

Por los periódicos y por carta de mamá he sabido que el estado de su hijo de U. mejora y tendré el mayor placer en saber por U. que se halla completamente restablecido.

Ahora leo algunas comedias de nuestro teatro antiguo y estudio la Historia de España con Morphy. Este hablará a U. del proyecto que tiene para ir formando poco á poco una pequeña colección de obras de historia y literatura de España. Excuso decir a U. que cuento con las del Marqués de Molins, que tengo el mayor deseo de leer.

Dé U. mis afectuosos recuerdos a la Marquesa y a toda la familia y créame siempre su muy afectísimo,

*Alfonso de Borbón*<sup>108</sup>

De este modo, el teatro antiguo formaba parte de las lecturas que Morphy aconsejaba al príncipe. Y es que Morphy compartía con otros intelectuales de su tiempo la fascinación por el teatro antiguo español, especialmente por la gran figura del Siglo de Oro, Calderón de la Barca. El drama religioso español de este autor era considerado una obra universal, siendo objeto de veneración por A. W. Schlegel, y por los críticos literarios españoles, que veían en el mismo la representación de los valores tradicionales, y por tanto la esencia del pueblo español. No sólo se rindió en Alemania un culto al drama calderoniano, sino que también en Viena fueron usuales sus representaciones. El drama de Calderón se constituía como símbolo de unión espiritual entre países diferentes de tradición cristiana, además de una muestra del genio español<sup>109</sup>. Con motivo de su cumpleaños, el príncipe Alfonso tuvo la oportunidad de asistir, junto a Morphy, a la representación de la obra *La vida es sueño* de Calderón, según conocemos por la carta que este dirige a la reina Isabel II, y que dice así:

Como verá V. M. por la carta de S. A. los actores del Teatro del Emperador han tenido la galantería de representar *La vida es sueño* de Calderón en el día de S. A. La idea ha sido tan delicada y la ejecución tan maravillosa que S. A. ha tenido un arranque del cual estoy contentísimo, en primer lugar porque quisiera que fuera tan espléndido como V. M. en segundo porque eso revela en el gran amor a las glorias de su patria y además porque creo que al demostrarlo haciendo un regalo al más célebre de entre ellos le ha de ser muy útil para su popularidad en Viena donde ya es muy querido, como la prueba el hecho de haber tenido con tan delicada atención<sup>110</sup>.

Más tarde, Morphy comenta cómo la noticia es recogida por la prensa austriaca, que ve en la asistencia del príncipe a la representación "un rasgo de amor a las glorias de su país", con lo que aconseja divulgar la noticia también en los periódicos españoles<sup>111</sup>. Al fin y al cabo se trataba de proyectar una imagen cercana de quien se pretendía fuera el futuro rey de España. Pese a vivir en el exilio, el príncipe debía conocer nuestro país y amarlo a través de las diversas lecturas que

<sup>108</sup> El marqués de Alquibra: "Una bajada interesante", *Nuestro Tiempo*, Año XII, N° 163, julio de 1912, p. 52.

<sup>109</sup> Sobre el particular puede leerse, Julius Wilhelm: "La crítica calderoniana, en los siglos XIX y XX, en Alemania". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 73, enero 1956, pp. 47-56.

<sup>110</sup> RAH: [Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy 24 de enero de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, n° 256]

<sup>111</sup> RAH: [Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. 26 de febrero de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, n° 263]

Morphy le propiciaba, tanto de historia como de literatura, al mismo tiempo que fuera capaz de ir entendiendo lo que se esperaba de él. En este sentido más allá de la formación que adquiriría en el colegio austriaco, Morphy tenía ante sí la importante tarea de formar un rey que siguiendo la tradición supiera situar a España en los tiempos modernos.

En todo este tiempo Morphy se encarga de que en la formación del futuro monarca entren las visitas al teatro, museos y fábricas, además de diversas excursiones por el país. La importancia de su papel en la formación del príncipe se desprende del rico epistolario que intercambia con la reina Isabel II y los consejos dados por Cánovas del Castillo. En la correspondencia guardada en la Real Academia de Historia y que se puede consultar en línea, encontramos testimonios de cuales eran las funciones de Morphy en Viena, a través de la continua correspondencia que entabló con la reina Isabel II. De este conjunto de cartas recuperamos aquí algunas de las que nos ofrecen una visión de la vida de Morphy en Viena y aspectos anecdóticos relacionados con la música.

Durante el verano de 1873 continúa Morphy al lado del príncipe Alfonso primero en Dauville y luego en Inglaterra, para de nuevo estar de vuelta a Viena, donde cursaría su último año de estudios, antes de ser proclamado rey<sup>112</sup>. A finales del año, Morphy muestra en la carta su delicada salud: "La comida de este país me da repugnancia y aun cuando estoy acostumbrado a todo, como tan poco que mi estómago se resiente de la falta de alimento y de ejercicio"<sup>113</sup>. Y días más tarde añade: "Con 15 días de dieta y habiéndose empeñado el médico en darme opio he tenido dolores nerviosos en todo el cuerpo y una tos tal que por las noches me ahogaba. Compadecía pues a V. M. pensando lo que sufriría. A Dios gracias ya estoy mejor pero bastante flojo de cuerpo"<sup>114</sup>.

Son varias las cartas que refieren que Morphy componía música para la reina. El 7 de enero de 1874, le comenta a la reina Isabel II: "ya estoy de nuevo en mi celda y en cuanto arregle las cuentas de estos últimos dos meses, tendré el honor de remitir a V. M. algún producto de mi organillo musical para que si le sirve de distracción cante algún rato y se entretenga"<sup>115</sup>. Parece ser que la misma reina le pedía el envío de sus composiciones, tal y como se desprende de las palabras de agradecimiento de Morphy: "Muchas gracias doy a V. M. porque no se haya olvidado de los versos y de la música que tendré el honor de remitirle muy en breve"<sup>116</sup>. Se constata el cariño y cuidado que Morphy ponía en los encargos, según podemos ver en varios testimonios. Así cuando dice: "No he tenido el honor de mandar a V. M. los versos y la música; porque no estoy contento de la última y he hecho otra que estoy copiando! Quiera Dios que puedan dulcificar las tristezas de V. M. como yo desearía!"<sup>117</sup>. En otra carta constatamos adapta la música al nivel de sus intérpretes:

---

112 "Varios proyectos hubo aquel verano para las vacaciones del Príncipe, de los cuales me enteraba S. A. en nuestro deseo de pasar la temporada juntos; decidieron, por fin, la Reina venir unos días a Deauville a nuestra casa y dejar allí a D. Alfonso con mi tío y Morphy, para un viaje de instrucción y recreo antes de volver a Viena a continuar sus estudios. Así se efectuó el programa de veraneo y después de un mes en la playa de Deauville salimos para Londres, adonde nos esperaba Merry del Val, que nos tenía preparado alojamiento en el Longs-hotel-Bond street. Al día siguiente Merry fue con mi tío acompañando al Príncipe a visitar al Arzobispo de Londres, Monseñor Manning. Visita que sin duda estaba preparada. Yo me quedé esperando, con Morphy". *Memorias del Conde de...*, pp. 147-148.

<sup>113</sup> RAH: 29 de octubre de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 286].

<sup>114</sup> RAH: 12 de noviembre de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 288].

<sup>115</sup> RAH: [Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy. Secretario Particular de S.M. el rey don Alfonso XII. 7 de enero de 1874.] [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 298].

<sup>116</sup> RAH: 15 de octubre de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 284].

<sup>117</sup> RAH: 29 de octubre de 1873.] [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 286].

Por el correo y al mismo tiempo que esta carta tengo (no me atrevo a decir el honor, porque debiera decir el atrevimiento) de remitir a V. M. los versos y la música ambas cosas muy malas pero hechas con todo corazón y buen deseo de agradar. He procurado ya que la música vale tan poco, que sea tan fácil que todo el mundo pueda tocarla.

Para facilitar el recitado he puesto en la línea del canto marcado el valor de las sílabas con notas de música para que el acompañamiento pueda seguir mejor. Perdone V.M. en gracia de la intención y por Dios no me haga traición descubriendo el autor que no tengo yo piel bastante para tantas y tan buenas tijeras como cortarían.

Doy infinitas gracias a V.M. por su bondad en acordarse en darme siempre noticias de mi madre<sup>118</sup>.

No debemos dejarnos engañar por el tono modesto de Morphy, que en la época suele ser una forma muy empleada en intelectuales en discursos. La modestia era una virtud muy aclamada entonces y a veces llevaba al reproche de que artistas como el propio Morphy, Vázquez o Gabriel Rodríguez no hubieran realizado un esfuerzo mayor por promocionar su música. Pese a que nos consta el talento musical de Morphy en algunas canciones localizadas, desgraciadamente no hemos podido localizar estas obras, de carácter castizo, muy del gusto de la reina. Composiciones que Morphy no firmaba llevado por la modestia que le caracterizaba.

Parece que la reina agradecía y disfrutaba de su música, razón por la que Morphy le contesta: "Mucho agradezco a V. M. que se entretenga con mis coplas y mala música y en cuanto pasen estos días de trabajo procuraré hacer algo para canto para que se distraiga y acabe de olvidar malos ratos"<sup>119</sup>. Para Morphy la música constituía un medio de "demostrarle su agradecimiento"<sup>120</sup>, pero también un consuelo durante su exilio en Austria:

Mucho, mucho agradezco a V. M. que me honre tanto con sus bondadosas palabras y no crea V. M. que olvido la música que es mi paño de lágrimas como dicen en nuestra tierra! Si yo pudiera poner allí armonía con tanta facilidad como en la música entonces si que podría estar satisfecho de mi obra<sup>121</sup>.

Cánovas del Castillo prepara desde 1873 la vuelta de Alfonso para ser proclamado rey. En estos años la correspondencia entre Morphy y Cánovas muestran los objetivos hacia la preparación de Alfonso para desempeñar este papel. Morphy usará toda su influencia para formar a Alfonso. Su correspondencia muestra la preocupación de Morphy hacia la realización de la Restauración, donde hace valer su opinión sobre juicios políticos. Así en febrero de 1873, expone ante la reina:

No puedo negar a V. M. que me causa gran satisfacción ver realizadas mis previsiones, no por amor propio, sino porque creo que la Restauración no puede hacerse sólidamente mientras no se destruyan o se gasten todos los elementos de perturbación que hoy existen y que no sería fácil extinguir con la fuerza armada una vez que S. A. estuviese en el trono, sin exponerse a una guerra civil, aun cuando pudiera contarse con el dinero y la traición no hicieran de las suyas. Tal como las cosas caminan me parece que el triunfo de nuestra causa es seguro si sabemos aguardar y si no nos descuidamos. Los dos partidos extremos se encuentran enfrente. Es probable que los republicanos aniquilen a los carlistas por cuya razón tienen necesidad de conservar el ejército. Si

<sup>118</sup> RAH: 12 de noviembre de 1873. [9/6960, Legajo XXI, N° 288].

<sup>119</sup> RAH: 26 de noviembre de 1873. [9/6960, Legajo XXI, N° 290].

<sup>120</sup> RAH: 17 de diciembre de 1873. [9/6960, Legajo XXI, N° 294].

<sup>121</sup> RAH: Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy. Secretario Particular de S.M. el rey don Alfonso XII. 11 de enero de 1874. [9/6960, Legajo XXI, N° 299].

lo logran hay que aprovechar el momento crítico, antes que armen la plebe y se eche encima la Commune. Si son vencidos hay que dejar a Don Carlos la responsabilidad de una reacción y si no lo hace no dura dos meses. Su nulidad y la opinión pública son garantías seguras de que aunque consolidara el orden no había de durar mucho. En mi humilde opinión el triunfo es indudable pero es preciso llegar a tiempo y sobre todo es indispensable no hacerse ilusiones respecto a la posición de S. A.

Este Señor necesita realmente cualidades extraordinarias de abnegación y de carácter para consolidar la dinastía y restaurar el país. No lo cree también V. M?<sup>122</sup>

Transcribimos algunos párrafos de la carta que este le dirige el 17 de enero de 1874, cuando los planes de la vuelta del monarca se gestionan en Madrid, y los cuidados para la vuelta del monarca haciendo efectiva la regeneración de España:

Mi estimado amigo: remito a U. una carta para S. A. que dudo reciba antes de día de su santo vistas las dificultades que la correspondencia ofrece. Sé que algunas personas escriben directamente, poniendo desde aquí el sobre a U., más yo lo considero peligroso tratándose de una carta como la mía.

Nada digo al príncipe de sus cartas que he visto con gusto porque quiero que al mismo tiempo sepa por U. que en mi opinión no debe prodigarlas, sobre todo si ha de hacer en ellas alusiones políticas por leves que sean.

No me parece que conviene que se gaste su palabra soberana destinada a hacer algún día la regeneración del país. Cuando hable es preciso que lo haga de una vez y aprovechando un momento oportuno.

Antonio Cánovas del Castillo<sup>123</sup>

En otra fechada el 22 de enero de 1874, Morphy se muestra preocupado por la persecución que los católicos sufren en Alemania por Bismark:

Supongo a U. enterada de lo que pasa en Alemania. aquí también hay una gran reacción contra la persecución a los católicos por M Bismark y como estos son muy numerosos en aquel país, es posible que llegue el día en que se arrepentirá de haber creído que no hay más ley que la fuerza. Dios que lo dispone todo encaminará las cosas para el bien como está haciendo en nuestro país donde a pesar de tantos cálculos y proyectos todo parece caminar lentamente y sin que puedan impedirlo los impacientes a que los sucesos y los hombres allanen el camino a Don Alfonso XII para que por si propio levante su país de tan lastimoso estado. [...] Si tiene V. M. algunos versos que le gusten y que sean a propósito para ponerlos en música, mucho agradecería tuviera la bondad de mandarlos e indicármelos, pues como no tengo aquí más que libros de fraile no hallo nada que sea a propósito<sup>124</sup>.

Aunque Morphy declara frecuentemente no mezclarse en política, son varios las cartas en que en base a su lealtad y confianza con la reina le aconseja sobre acontecimientos políticos. Así, le advierte de las competencias del general Serrano a la hora de dirimir sobre un posible candidato a su sucesión al frente de la Corona española, entre ellos, según señala Morphy, se encontraban

---

<sup>122</sup> RAH: Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. 19 de febrero de 1873. [9/6960, Legajo XXI, Nº 262].

<sup>123</sup> RAH: 17 de enero de 1874, carta de Guillermo Morphy y Cánovas del Castillo. [9/6960, Legajo XXI, Nº 301].

<sup>124</sup> RAH: Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy. Secretario Particular de S.M. el rey don Alfonso XII. 22 de enero de 1874. [9/6960, Legajo XXI, Nº 302].

el duque de Montpensier o su esposa, y el príncipe Federico Carlos de Prusia. La elección del duque de Montpensier no era aconsejable porque generaría un conflicto entre prusianos y franceses, mientras que el apoyo a un candidato prusiano, resentiría gravemente las relaciones de España con el país vecino. Aparte Morphy comenta las dificultades que el príncipe Federico Carlos encontraría en España, como extranjero y protestante. Aconseja a la Reina tener un hombre de confianza para que la representara, en su propio interés y del príncipe Alfonso<sup>125</sup>.

Por otro lado, se constata como Morphy hace valer su opinión en su correspondencia con la reina Isabel II y Cánovas del Castillo, haciéndole ver la importancia de que finalizase su formación en Viena, apremiada por la necesidad de que el príncipe iniciara su educación militar

V. M. sabe que yo no he querido ni quiero mezclarme en la política por lo mismo que mi posición es tan delicada pero no hay que confundir esto con el deseo que todos los españoles conozcan lo que vale S. A. En mi pobre opinión, Señora, la suerte de España depende de la educación y carácter del príncipe. Si el tiene bastante habilidad y energía para cerrar el periodo revolucionario y hacerse dueño de la situación, el triunfo de la dinastía y la prosperidad del país están asegurados [...]. Por esta razón Señora, estoy tan orgulloso del puesto que ocupo y lo creo tan importante y para desempeñarlo lo mejor que puedo empleo todas mis fuerzas y alma. por esta a razón también, creo que es necesario que la personalidad de S. A. adquiera cada día más importancia, sin necesidad de mezclarse en la verdadera política sino sabiendo todos los españoles los levantados sentimientos de su corazón y sus grandes cualidades intelectuales. A esto y no a otra cosa han tendido todos los escritos que he tenido el honor de redactar en su nombre... la primer garantía de la restauración en España es la capacidad del príncipe. Si a esto se agrega que yo como cristiano, como caballero y como buen hijo, el primer sentimiento que he tratado de inspirarle es el sentimiento del respeto y del amor a su madre, dicho sea esto que el resto depende de los sucesos y sobre todo del tacto de V. M. ya he tenido el honor de manifestarle varias veces que es muy inteligente, muy frío y muy ambicioso. No hay que olvidar, Señora, que la única manera de contener inundaciones es abrir desagües. continua aconsejando<sup>126</sup>.

El 28 de abril se manifiesta con firmeza ante la reina, debido al

angustioso estado en que se halla nuestro país y del justísimo deseo de que llegue el momento en que S. A. demuestre que es capaz de ponerse al frente del ejército para devolver a todos la tranquilidad que no el resultado de un plan de educación meditada para S. A, conociendo el estado actual de su instrucción como hombre político, Cánovas desea que Alfonso XII sea cuanto antes Rey de España.

yo que no lo soy y que reconozco su inmenso talento y ni me opongo a la educación militar no contradigo sus miras, deseo ante todo que S. A llegue a ser ante todo un grande hombre, con su educación verdaderamente completa y que el día que suba al trono esté completamente formado y espero que la providencia lo dispondrá así para bien de nuestra querida España.

Morphy considera de capital importancia finalizar la formación del príncipe para que pueda enfrentarse en la mejor disposición a las dificultades que encontraría con su vuelta a España, aún fuertemente dividida por los acontecimientos de los últimos años. Así, afirma:

La primera educación del Príncipe no está concluida y aún cuando puede seguramente empezar

<sup>125</sup>RAH: Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy. Secretario Particular de S.M. el rey don Alfonso XII. Adjunta traducción de un artículo de la "Nueva Prensa Libre". 27 de mayo de 1874. [9/6960, Legajo XXI, N<sup>o</sup> 327].

<sup>126</sup>RAH: 18 de marzo de 1874.

sus estudios militares, no me parece fácil que pueda estudiar viajando, si no se prepara convenientemente durante un año lo menos, para que el viaje pueda serle útil. Dice ser la opinión de los más latos oficiales austriacos encargados de la educación del príncipe Rodolfo y del archiduque Federico con quien habló hace mucho tiempo sobre la educación de S. A<sup>127</sup>.

### III-12. Más música. Una ópera en tres actos titulada *Lizzie*

Mariano Vázquez nos comenta que para Morphy "la música dejó de ser el objeto exclusivo de sus estudios; pero en los ratos que la asiduidad reclamada por su nuevo cargo le dejaban libre, estudiaba en las Bibliotecas de Viena y completaba con datos numerosos e interesantes su trabajo sobre los libros de vihuela y tablatura". Conocemos por los discursos de Morphy sobre Beethoven en el Ateneo de Madrid, que este también era objeto de sus investigaciones en los archivos. Morphy recopiló anécdotas y cartas del compositor, que llegaría a publicar en la revista *El Ateneo*. Asimismo, según Saldoni tradujo del inglés la biografía y correspondencia de Beethoven, publicada en dos volúmenes por Moscheles<sup>128</sup>.

También Vázquez comenta que "se ocupó allí en la composición de una ópera en tres actos, poema de Gastón Hirsch, titulada *Lizzie*, que hoy tiene concluida"<sup>129</sup>. Hemos encontrado alguna referencia sobre Gastón Hirsch, escritor de literatura dramática dedicado a la poesía, autor de una defensa en un acto en favor de los judíos titulada *Le Préjugé* y de una comedia en tres actos, *L'ours ou un Malheureux caractère*. También fue libretista junto a Paul Siraudin de varias obras del músico francés Florimond Hervé: *Fla-Fla*, ópera bufa en tres actos y *La marquise des rues*<sup>130</sup>.

En Austria Morphy escribió "algunas piezas para la famosa orquesta de Eduard Strauss"<sup>131</sup>. Poco más podemos añadir a esta información dada por Vázquez, puesto que desgraciadamente ninguna de estas partituras han sido localizadas. Eduard Strauss dedicó a Morphy su *Polka française* "O schöne Jugendzeit!", op. 262<sup>132</sup>. No fue el único compositor austriaco, que mantuvo una relación de amistad con Morphy, también Emil Sauer dedica "Au comte Guido de Morphy" su obra para piano "Propos de Bal. Liebeswerben im ballsaal", cuyo título traducido al español es "Cortejo en el salón de baile".

En una carta dirigida a Saint-Saëns Morphy coincidía con este en la impresión poco favorable que tenía hacia "Mr. Strauss". No sabemos si se refería a Eduard Strauss o a Richard Strauss, ya que con este último coincidiría en Madrid, en los años 1890. Morphy escribe así:

Dans une première je vous dire tout ce qui s'est passe avec Mr. Strauss et sa musique! Que vous aviez raison! J'ai tenu a avoir des longs entretiens avec lui sur l'Art et la musique ! Quel cerveau maladif! Quel contraste avec la connaissance du métier et la pauvreté d'íagination et de sentiment du beau!<sup>133</sup>.

---

<sup>127</sup> RAH: 28 de abril de 1874. [9/6960, Legajo XXI, N° 322].

<sup>128</sup> Baltasar Saldoni: *Diccionario de efemérides de músicos españoles, Madrid: Imprenta de Don Antonio Perez Dubrull, Tomo segundo, 1880, p. 58.*

<sup>129</sup> M. Vázquez: *Discurso...*, 49.

<sup>130</sup> G. Vapereau: *L'année Littéraire et dramatique*, Paris: Librairie de L. Hachette, 1861, p. 131.

<sup>131</sup> M. Vázquez: *Discurso...*, 49.

<sup>132</sup> La partitura se puede localizar en la Österreichische Nationalbibliothek. La dedicatoria impresa: "seiner Excellenz dem hochgebornen Don Guillermo de Morphy verehrungsvollst zugeeignet".

<sup>133</sup> Museo-archivo de Dieppe. Carta a M. Camille Saint-Saëns. 25 de abril de 1898. Trad. "En cuanto tenga ocasión, le contaré todo lo sucedido con el Sr. Strauss y su música. ¡Cuanta razón tenía! ¡He mantenido largas conversaciones con él sobre el Arte y la música! ¿Qué cerebro enfermizo! Qué contraste con el conocimiento de la profesión y la pobreza de la imaginación y del sentimiento de la belleza!".



### III-13. Hacia la Restauración borbónica. Encuentro con el general Cabrera y Julio Nombela

Finalmente, el príncipe va a concluir su formación en Viena, siguiendo los dictámenes de Morphy, y a continuación, tal como deseaba Cánovas, en julio de 1874 es enviado a Inglaterra para completar su formación militar. Benalúa comenta el disgusto del príncipe al conocer la decisión de que Morphy no le acompañaría en este viaje:

Se decidió un viaje preliminar de instrucción y recreo, y también se decidió la nueva organización de los profesores militares de S. A., para lo que fueron designados el Conde de Mirasol, de artillería, y Don Juan Velasco, también erudito, jefe de Estado mayor, habiendo discusiones si se conservaría a Morphy, de quien el Príncipe no quiso separarse y se transigió la cuestión, resolviendo que Morphy iría después de las vacaciones de Nochebuena, a reunirse con S. A. Todo esto cambió el plan de verano en que D. Alfonso traía la ilusión de pasar nuestras felices temporadas en nuestra casa de la playa de Deauville y aquí mis apuros por saber si yo sería elegido para acompañar a S. A., por lo menos en el viaje de verano y no fue poco mi contento y alegría cuando me anunció Su Alteza que había conseguido mi compañía; pero que en cambio, en lugar de Morphy, vendrían sus nuevos profesores, D. Juan Velasco (el que más tarde fue Marqués de Villa Antonia) y Mirasol<sup>134</sup>.

De este modo, se confirma que Morphy no estuvo en este tiempo en Inglaterra, sino que se dirigiría en agosto de 1874 a París, al encuentro de su madre. Poco antes del pronunciamiento de Sagunto, Morphy acompañaría al príncipe en su encuentro con el general Cabrera, Conde de Morella, quien había destacado como líder en las guerras carlistas, con el propósito de facilitar el camino hacia la Restauración<sup>135</sup>. El príncipe causó en el general una grata impresión, coincidiendo ambos en la necesidad de la paz, tras siete años de incesantes luchas y los fracasos denostados de la República. Julio Nombela nos transmite los propósitos del príncipe expresados del siguiente modo<sup>136</sup>:

Las masas populares estaban divididas en dos grupos [...] uno de ellos tenía por ideal la libertad a la francesa, es decir, la libertad tal como la definieron y practicaron los hombres de la Revolución. El ideal del otro era la libertad española, la libertad tradicional.

Aunque maleada, todavía conservaba la primera en el fondo restos de su pasado; y si los adversarios transformaban el odio que había producido tres dolorosas guerras civiles en amor a la patria, aun conservando sus respectivas tradiciones, en un reinado sinceramente liberal a la inglesa, cuya política fuese el desarrollo de la riqueza del país bajo la base de la más perfecta moralidad podía abrirse el corazón a la esperanza<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> *Memorias...*, p. 178.

<sup>135</sup> Julio Nombela: *Impresiones y recuerdos...*, pp. 198-202. Fue escritor y cursó estudios en el Conservatorio de Madrid, escribió una zarzuela en tres actos titulada *Los barrios bajos*, representada en febrero de 1878 en el Teatro Apolo. Asimismo refiere en este mismo libro las veladas musicales improvisadas en su casa a las que asistían Sabater, Benaiges, Carlos Beck (p. 434).

<sup>136</sup> Morphy fue condiscípulo de Julio Nombela en el Instituto de Segunda Enseñanza en Almería. Véase Capítulo II.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 202.

No podemos por menos de ver aquí reflejado el pensamiento de Morphy, que está presente en su *Discurso* en el Ateneo de Madrid<sup>138</sup>, donde se refiere a la necesidad de emprender el desarrollo de las industrias tradicionales de España y superar las diferencias ideológicas en base a un mismo sentimiento patriótico y deseo de llevar el progreso a España<sup>139</sup>.

Según nos sigue relatando Nombela, las palabras del príncipe Alfonso causaron tal asombro en el general Cabrera que declararía "que no veía para el final de su vida nada más digno ni glorioso, que contribuir a la paz y dejar al partido carlista en condiciones de regenerar España".

Nombela también relata su "larga y sustanciosa conferencia con el Conde de Morphy", en la que este volvía a explicar los objetivos de la Restauración<sup>140</sup>:

Después de tributar entusiastas elogios a las en su concepto excepcionales cualidades de D. Alfonso, me aseguró que el principal propósito del joven monarca era cambiar completa y radicalmente el espíritu del país. Iría poco a poco quitando importancia a lo que hasta entonces se había calificado de política, dándoselas a la educación e instrucción de todas las clases sociales, a la cultura, a la industria, al comercio, a las ciencias, las letras y las artes.

El bello ideal del monarca era transformar España, hacer que entrase de lleno en el concierto europeo, asemejarse más a Carlos III que a los demás reyes de la dinastía que representaba, y lograr de este modo que el progreso intelectual y moral reemplazase a las intrigas políticas y financieras, a las discordias civiles; en una palabra, al lamentable atraso en que después de la gloriosa guerra de la Independencia había vivido España<sup>141</sup>.

La admiración de Morphy hacia Carlos III se debe a que este monarca había sido capaz de acometer reformas importantes con el fin de modernizar el país. Asistido por figuras destacadas del mundo de la ilustración emprendió entre otras mejoras: en la enseñanza, dando importancia a la Escuela de Oficios; en la agricultura, con la repoblación de áreas necesitadas; en lo financiero, con la creación del Banco de San Carlos; por último, en las artes, con el impulso de las industrias decorativas. En este último aspecto, Carlos III creó manufacturas reales como la Real fábrica de porcelana del Buen retiro, Real fábrica de Platería, Real fábrica de relojes, Real fábrica de vidrios y cristales de la Granja, entre otras. Aspectos que se convierten en centro de interés en la Restauración y de los que en más de una ocasión tratará Morphy, como veremos en el capítulo siguiente.

---

<sup>138</sup> Guillermo Morphy: "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886.

<sup>139</sup> Véase Capítulo XII.

<sup>140</sup> Morphy dedicaría a Julio Nombela su *Discurso* leído en el Ateneo de Madrid en 1886. La dedicatoria dice textualmente: "Al Sr. Don Julio Nombela su afmo. G. Morphy. Octubre 86.". Archivo personal de la autora.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 288.

## Capítulo IV. La Restauración alfonsina (1875-1885)

### IV-1. Proyectos regeneracionistas. Correspondencia con Wilhelm Lauser

El 13 de enero de 1875, el Palacio Basilewsky, en el que se hallaba el joven príncipe junto a su madre la reina Isabel, se vio en menos de dos horas materialmente invadido por infinidad de personajes, que acudieron presurosos a felicitar al joven príncipe, que trocaba en aquellos momentos el tratamiento de Alteza por el de Majestad<sup>1</sup>.

El rey Alfonso XII abandona París en un tren exprés, acompañado de Guillermo Morphy, la duquesa de Bailen, los señores Elduayen, Coello, duque de Rivas, Condes de Ezpeleta y de la Femandina, Vallejo Miranda, coronel Velasco, Hernández Gorríta y Conde de Xiquena, entre otros. Se inaugura un nuevo periodo de la historia de España en que se buscará la conciliación y la unión de los españoles, un deseo en el que coincidirán las facciones moderadas que trataran de iniciar por la vía pacífica la transformación de España en una sociedad moderna. Morphy vendrá a ocupar un puesto de máxima confianza al lado del rey, el de secretario personal y por sus manos pasaran todos los asuntos que están bajo la potestad del rey. En noviembre de 1875, Alfonso XII agracia a Morphy con la cruz grande de San Gregorio el Magno<sup>2</sup> y en premio a sus servicios a la corona le otorga el título de Conde de Morphy en 1882.

Con la Restauración borbónica se abre una etapa de ilusión y de proyectos. Sobre ellos escribe Morphy en su correspondencia con el escritor Wilhelm Lauser (1836-1902), corresponsal de la prensa alemana de pensamiento liberal que dirigía uno de los periódicos más importantes en Alemania, el *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, órgano portavoz del gobierno prusiano y más tarde del gobierno imperial. Atraído como otros tantos publicistas alemanes por los sucesos en España durante la revolución de 1868<sup>3</sup>, pasó varios años en Madrid, familiarizándose con nuestro país, al mismo tiempo que mantenía correspondencia con miembros de la política, la milicia y las letras<sup>4</sup>. En Berlín, a raíz de los acontecimientos del 68 se preocupaban por los cambios que pudieran darse en las fronteras del sur de Francia, convirtiéndose en un impedimento al proceso de la unidad de Alemania<sup>5</sup>. En 1877 Lauser había publicado una obra concerniente al periodo comprendido entre la caída de Isabel II y la subida al

<sup>1</sup> *La América*, Año XIX, Nº 429, 13-1-1875, p. 13.

<sup>2</sup> *El comercio*, Año XXXIII, 5 de noviembre de 1875, nº 11633, p. 2.

<sup>3</sup> Desde el *Kölnische Zeitung* se comenta el hecho de que la Marina hubiera participado en los levantamientos del 68, a favor de Prim (el almirante Topete se sublevó en Cádiz con su escuadra). Se analizan los cuerpos armados y su ideología, señalando como en Infantería y en el Cuerpo de cazadores, integrado por estratos más populares había mayor número de oficiales republicanos. Véase Álvarez Domínguez: "La marina española según los observadores extranjeros", p. 28. En *La España marítima del s. XIX, Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y cultura naval*, Nº 5, Madrid, 1989, p. 27. En 1872, con la proclamación de la República, algunos buques de la Marina contagiados por el ambiente revolucionario tomaron parte en los sucesos, siendo finalmente obligada a capitular, gracias a la intervención de buques franceses, alemanes e ingleses. En Jesús Salgado Alba: "La estrategia marítima española bajo Isabel II y Alfonso XII (1820-1885)", *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y cultura naval*, nº 5, Madrid, 1989, 16.

<sup>4</sup> Datos extraídos en Álvarez Domínguez: "La marina española según los observadores extranjeros", p. 28. En *La España marítima del s. XIX, Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y cultura naval*, Nº 5, Madrid, 1989.

<sup>5</sup> Álvarez Domínguez, op. cit, p. 26.

trono de Alfonso XII<sup>6</sup>, en el que analizaba las fuerzas armadas y ponía en relieve sus debilidades. En 1881 Lauser dedica a Morphy su obra *Maladetta bis Malaga*<sup>7</sup>.

Lo cierto es que las relaciones establecidas con Alemania habían sido vinculantes para la vuelta de Alfonso XII como rey de España. Espadas Burgos señala que

si Alfonso XII se asentó sólidamente sobre el trono de España, fue porque contó con la aceptación, o cuanto menos, con el silencio y la expectativa diplomática de los gobiernos de Europa, encabezados por el de Berlín, eje de la política continental del recién tercio de siglo, especialmente entre 1870 y 1890 en que Bismark ocupa la cancillería del recién Reich alemán, en torno a Prusia<sup>8</sup>.

Por ello, no es de extrañar que en el intercambio de cartas, Morphy le ponga al corriente sobre las primeras medidas a tomar con el propósito de que España se convirtiera en uno de los países más importantes de Europa. La carta es una muestra de la influencia que ejercía Morphy, al lado del joven monarca a quien durante todos estos años había dirigido y contribuido a su formación, desde un discretísimo segundo plano, y muestra asimismo sus inquietudes respecto al desarrollo de España, tal como leemos a continuación:

Pour ma part avec autant plus de raison que dans la position obscure ou volontairement je me suis placé a notre arrivée en Espagne pour pouvoir être utile au Roi, et au pays, vous avez été peut être le seul a comprendre mes aspirations dénuées de toute ambition ou intérêt personnel. Rétablir la discipline dans l'armée, moraliser et organiser notre administration, relever notre crédit et nos finances et développer la production et la richesse publique du pays voila pour moi le jalouse qu'il faut parcourir pour faire de l'Espagne un des pays les plus importants de l'Europe du XIXème siècle. Le chemin est long et difficile, mais c'est déjà beaucoup de savoir qu'il est sur est qu'en le suivant pu a derriere roi l'opinion du pays<sup>9</sup>.

De nuevo, Morphy repetía los propósitos de la Restauración ya anunciados a Julio Nombela, mencionados en el capítulo anterior. El difícil proyecto de "cambiar completa y radicalmente el espíritu del país" y lograr que España entrara en el camino del progreso, quitando importancia a lo político, respondía al propósito de aunar voluntades regeneracionistas, por encima de ideologías políticas, que podría ser posible partiendo de un mismo sentimiento nacionalista, de amor por España. El progreso sería posible si se impulsaba la educación e instrucción, que debía

---

<sup>6</sup> *Geschichte Spaniens von dem Sturz Isabellas bis zur Thronbesteigung Alfonsos*. 2 vols Leipzig, 1877. Es autor, además, de otras obras sobre temas culturales y de actualidad españoles: *Spaniens Gegenwart Culturskizzen*. Leipzig, 1872; *Von der Maledetta bis Malaga Zeit und Sittenbilder aus Spanien*. Berlín, 1881. Datos extraídos en Álvarez Domínguez, op. cit., p. 28.

<sup>7</sup> Dr. W. Lauser: *Maladetta bis Malaga*, R. Hoffmann & Comp., Berlín, 1881. La dedicatoria dice así "herrn Grafen Morphy in treuer freundfchaft gewidmet". (Trad. "dedicado al Conde de Morphy en sincera amistad").

<sup>8</sup> Véase M. Espadas Burgos: "Política exterior española en la crisis de la Restauración. El Desastre", *Historia General de España y América*, Madrid, Rialp, 1981, vol. 16, tomo 2, p. 337.

<sup>9</sup> Carta del Conde de Morphy a Lauser 1879. Archivo de la autora. Trad. Al español: "Por mi parte con tanta razón como en la posición oscura en la que voluntariamente me situé a nuestra llegada a España para poder ser útil al Rey, y al país, quizás usted fue el único en entender mis aspiraciones desprovistas de toda ambición o interés personal. Restaurar la disciplina en el ejército, moralizar y organizar nuestra administración, elevar nuestro crédito y nuestras finanzas, y desarrollar la producción y la riqueza pública del país. He aquí el orgullo que es necesario recorrer para hacer de España uno de los más importante de la Europa del siglo XIX. El camino es largo y difícil, pero ya es mucho saber que lo que es seguro es que la opinión del país se situó detrás del rey".

abarcar a todas las clases sociales, y el desarrollo de la industria y de las artes. En la carta a Lauser, Morphy se refiere a las medidas más urgentes que pasaban por eliminar los peligros de una conspiración dentro del ejército, donde existían elementos políticos que en su extremismo no habían aceptado la Restauración, y que constituían una amenaza para la paz de España. Durante el reinado de Alfonso XII se llevarían a cabo reformas dentro del ejército, algunas de las cuales han sido estudiadas por Jesús Salgado Alba <sup>10</sup>.

En 1879 Morphy invita a Lauser a Madrid para hablar de un asunto relevante para España relacionado con la política y el comercio:

De mon cote je vous assure que je serai charme de vous voir a Madrid et de pouvoir causer avec vous sur un évènement qui peut avoir certainement une grande influence, non seulement sur la politique mais aussi sur le rapports matériels et commerciaux des deux pays<sup>11</sup>.

Probablemente, el asunto podría estar relacionado con el tema de las finanzas, ya que en otra carta fechada el 14 de enero de 1880, escribe a Lauser para pasarle información del Banco de España, con el propósito de que este lo de a conocer en Austria:

Je vous envoi par le courrier les règlements, statuts de la Banque d'Espagne ainsi que les mémoires publiées dans les trois années dernières. Vous vous rappelez sans doute que je vous ai parlé de la nécessité de faire connaitre cet établissement à Vienne et en Autriche pour donner une base au crédit et au commerce espagnol et autrichien dans la Méditerranée.

Vous nous rendriez aussi grand service si en publiant votre ouvrage vous traitez la question des travaux publics et du développement de la richesse par le travail dans un pays comme le notre ou tout est à faire. Chaque jour je suis plus persuade que notre salut est là, et que seulement par ce moyen ou pourrait éloigne des intelligences d'élite des activités malsaines de la politique qui étouffe chez nous tout genre de prospérité. Malheureusement les capitaux espagnols ne cherchent encore que des affaires avec le trésor de l'état et il faudra que l'affluence des capitaux étrangers dans une période de tranquillité et de travail leur fassent comprendre leur propres intérêts pour que la marche financière de l'Espagne prenne une autre direction<sup>12</sup>.

Aunque pocas veces Morphy hacía mención a la política, en otra carta a Lauser le hace partícipe de su preocupación ante quienes defendían una república universal, que podría

<sup>10</sup> "Alfonso XII fue un rey bien intencionado que con gran espíritu patriótico intentó encauzar el gobierno de la nación por rumbos de recuperación. Durante sus diez años de reinado (1875-1885), la marina inicia, una vez más, un nuevo intento de renovación bajo la sabia y entusiasta dirección de un gran ministro: el almirante Antequera, marino de extraordinario prestigio". Jesús Salgado Alba, op. cit, p. 16.

<sup>11</sup> Archivo personal de la autora. Carta nº 3 de Morphy a Lauser. Madrid, le 24 de Sbre de 1879. Trad. al español. "Por mi parte, le aseguro que estaré encantado de verle en Madrid y de poder hablar con usted sobre un evento que sin duda puede tener una gran influencia, no solo en la política sino también en las relaciones materiales y comerciales de los dos países".

<sup>12</sup> Carta del Conde de Morphy a Lauser 14 de enero de 1880. Archivo de la autora. Trad. al español: "Le envío por correo los reglamentos, los estatutos del Banco de España y las memorias publicadas en los tres últimos años. Sin duda recordará que le hablé de la necesidad de dar a conocer esta entidad en Viena y en Austria para establecer una base al crédito y al comercio español y austríaco en el Mediterráneo. También nos haría un gran servicio si al publicar su libro tratase la cuestión de las obras públicas y del desarrollo de la riqueza mediante el trabajo en un país que como todo está por hacer. Cada día estoy más convencido de que nuestra salvación está ahí, y que sólo por este medio podríamos alejar las inteligencias de la élite de las actividades insalubres de la política que sofocan toda clase de prosperidad entre nosotros. Desafortunadamente, los capitales españoles todavía no buscan más que negocios con el tesoro estatal y será necesario que la afluencia de capitales extranjeros en un período de tranquilidad y trabajo les haga comprender sus propios intereses para que la marcha financiera de España tome otra dirección".

suponer la ruptura del mapa político de Europa, con graves consecuencias para todos. Consecuentemente, Morphy señala la importancia de las relaciones entre España, Italia y Austria:

Messieurs les républicains français n'ont pas l'air de se douter que leur fameux drapeau de l'unité des races latines dans la république amènerait ou la dissolution sociale dans le Midi de l'Europe ou une guerre épouvantable, guerre religieuse et de races entre les monarchies du Nord et les soi-disant peuples régénères par la République. Aussi, l'alliance, les rapports de l'Italie et de l'Espagne avec l'Autriche me paraissent maintenant d'une grande importance<sup>13</sup>.

En 1881 Lauser publicó *De la Maladeta hasta Málaga*, en Berlín, que dedicaría al conde de Morphy. En esta obra habría contribuido eficazmente al conocimiento en Alemania de López de Ayala, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera. Lauser fue designado miembro corresponsal de la Academia de la Historia de España, por su labor en contribuir a la difusión del conocimiento de nuestro país. Según la *Revista de España*, sus impresiones como corresponsal de la prensa de Viena en Madrid entre los años de 1868 a 1870, dieron lugar al libro *Aus Soanies Gegenwart*, en el que habla del porvenir de España. Durante las bodas reales, asistiría como corresponsal del *Vaterland* de Viena, dejando sus impresiones tras entrevistarse con Alfonso XII y con Cánovas del Castillo. Estas dieron lugar a la publicación de la obra titulada *La restauración de los Borbones*<sup>14</sup>.

La implicación de Morphy que también se extendía a lo cultural y educativo se plasma también en su labor periodística, discursos y hechos concretos. En su discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid en 1886, Morphy hace un análisis de las carencias y debilidades de nuestro país, insiste en la recuperación de las artes industriales y muestra el camino para la regeneración de España, pidiendo la unión de las voluntades y la superación de las diferencias políticas. Asimismo, en lo educativo, sus inquietudes regeneracionistas se centran en la creación del Instituto Filarmónico, que buscaba convertirse en un referente de la educación musical en España. Durante la Restauración Morphy medió entre los artistas y la monarquía consiguiendo su protección y mecenazgo. De todo esto y de otros proyectos regeneracionistas en los que estuvo implicado hablamos a continuación.

## **IV-2. Artes suntuarias: la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa**

En 1877, a raíz de la Exposición de Artes Suntuarias celebrada en la Universidad de Barcelona surge la necesidad de impulsar las artes industriales, relacionadas con la conservación de las riquezas de nuestro país, siguiendo el ejemplo de otros países de Europa. Así nace la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, cuyo objetivo era crear un museo permanente para "coleccionar, conservar y exponer en el local de que dispusiere, objetos de valor artístico y arqueológico"<sup>15</sup>. Su iniciativa fue respaldada por un elevado número de socios, asimismo, logró

---

<sup>13</sup> Archivo personal de la autora. Carta nº 3 de Morphy a Lauser. Madrid, le 24 de Sbre de 1879. Trad. al español: "Los señores republicanos franceses no parecen dudar que su famosa bandera de la unidad de las razas latinas llevaría a o bien la disolución social en el centro de Europa o bien a una guerra terrible, guerra religiosa y entre razas entre las monarquías del norte y los supuestos pueblos regenerados por la República. De este modo, la alianza, las relaciones de la Italia y de la España con la Austria me parecen ahora de una gran importancia".

<sup>14</sup> "Boletín Bibliográfico", *Revista de España*, Tomo LXXX, 1881, pp. 569-570.

<sup>15</sup> Los artífices de la idea fueron los Sres. José Puiggarí, José Vallet, Manuel Vidal, Eduardo Támara, Tomás Moragas y Ramón Soriano.

el patrocinio del rey Alfonso XII, posibilitando su relación con otras asociaciones similares en Europa.

En 1880 la Asociación llegaría a contar entre sus filas a literatos de renombre como Aguilera, Tubino, Rada, Pedro Madrazo, Pardo Figueroa y artistas como Sans, Rigart, Padró, Moragas y Amado, que entraron a ocupar los cargos de socios numéricos o corresponsales de la Asociación<sup>16</sup>. Su proyecto, que divulgaba las nociones artístico-arqueológicas relacionadas con "los ramos suntuarios o meramente industriales" y ponía de relieve nuestro pasado glorioso<sup>17</sup>, llamaría la atención de Morphy, que entraría a formar parte de la entidad como socio corresponsal de la misma, junto a otras personalidades de Madrid como Pedro Madrazo, el Marqués de Monistrol, Eugenio de la Cámara, Víctor Balaguer, el Marqués de Alcañices o el Marqués de Heredia<sup>18</sup>. En directa relación con el tema está el discurso sobre "El arte español en general y particularmente nuestras Artes suntuarias", pronunciado por Morphy en 1886 en el que trata del porvenir artístico e industrial de la España moderna, al que nos hemos referido anteriormente<sup>19</sup>.

Conocemos por la *Gaceta de Madrid* que también Morphy estuvo a cargo de una comisión designada por el rey Alfonso XII para organizar los trabajos preliminares a la apertura de la Exposición de minería, artes metalúrgicas, cerámica, cristalería y aguas minerales de Madrid en 1883<sup>20</sup>. Años más tarde, en 1893, le encontraremos como miembro honorario y vocal de la Exposición Universal de Madrid, bajo el patronato de la Reina regente<sup>21</sup>.

### IV-3. La Fábrica de la Moncloa. Correspondencia con Cánovas del Castillo

Este interés de Morphy por las artes suntuarias le llevaría a implicarse en la rehabilitación de la fábrica de la Moncloa, que tanto renombre había adquirido bajo Carlos III. Con este fin, Morphy contó con la familia Zuloaga, la única en recoger la tradición de los antiguos artesanos en todo el proceso de elaboración de las artes decorativas, según el marqués de Lozoya. Y es que Eusebio Zuloaga (1808-1898) siguiendo los pasos de su padre se sintió interesado por las artes suntuarias, obteniendo una pensión de Fernando VII para estudiar en el extranjero otros talleres, consiguió muchas condecoraciones y renombre internacional por sus trabajos de arte, destacando en las exposiciones llevadas a cabo tanto en España como en París, a mediados del s. XIX. Fue por ello artífice favorito de Isabel II y más tarde de Alfonso XII. También sus hijos mostraron el mismo interés por el tema, llegando a realizar enmiendables trabajos con el hierro,

<sup>16</sup> Información tomada en *Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa (1880). Memorias leídas en la sesión inaugural*. Est. Tip. de los sucesores de Narciso Ramírez, 1880.

<sup>17</sup> José Puiggarí i Llobet: "Monografía histórica del traje". Biblioteca virtual universal, 2003, p. 2.

<sup>18</sup> Para más información remitimos al lector de nuevo a José Puiggarí i Llobet. La Junta directiva tenía a bien realizar exposiciones y la publicación en álbumes sobre "varios ramos arqueológicos". Las conferencias dirigidas a todos los socios de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa comenzaron a partir de 1885, con el ánimo de dar a conocer los trabajos de la Asociación. Se reproducían y publicaban toda clase de objetos pertenecientes a las artes decorativas: pinturas, esculturas, tapices, paños, joyeles, muebles, libros, y armas. Además la asociación velaba por preservar los elementos arquitectónicos de valor artístico en riesgo de ser destruidos.

<sup>19</sup> Guillermo Morphy: "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886.

<sup>20</sup> Real orden del Ministerio de Fomento, *Gaceta de Madrid*, nº 95, 5 de abril de 1883.

<sup>21</sup> "Exposición Universal Internacional de Madrid", *Boletín Oficial de la provincia de Logroño*, nº 189, 26 de agosto de 1893, p. 1

especialmente su hijo Plácido Zuloaga<sup>22</sup>. Durante el reinado de Isabel II, Daniel (1852-1921), Guillermo (1848-1893) y Germán Zuloaga (1855-1886), viajarían a Sévres, en 1867, con el propósito de iniciarse en el estudio de la química, técnica de altos hornos y pintura.

Establecida la Restauración alfonsina Morphy interesa al rey Alfonso XII en el restablecimiento de las fábricas Reales de la Moncloa, herederas de la Real Fábrica del Buen Retiro, fundada por Carlos III<sup>23</sup>. De esta manera, en 1877 la corona concede terrenos a los hermanos Zuloaga en el mismo sitio donde habían estado las manufacturas de Fernando VII, la Moncloa, y el antiguo horno, posesión de la Florida, a cambio de su compromiso en el sostenimiento de una escuela gratuita que diera formación a nuevos alumnos, donde aprenderían las artes cerámicas y algunas de las piezas obtenidas serían donadas a museos y escuelas de arte. De este modo, los alumnos pondrían en marcha sus conocimientos para

hallar los procedimientos usados por los viejos ceramistas españoles: loza dorada malagueña o granadina, reflejos metálicos de Manises, azulejos de cuerda rica de Toledo y de Sevilla. En sus laboratorios resucitarán las recetas olvidadas del brillo melado o cobrizo de los alfares moriscos de los esmaltes y aún de los vidrios policromos. Sus descubrimientos coinciden con la moda que imponen los arquitectos eruditos—que han estudiado los frisos vidriados de Asirla, los aliceres moriscos y las placas de Lucas delia Robbia—de decoraciones murales a base de cerámica<sup>24</sup>.

Según Abraham Rubio, en vista de que la fábrica no producía lo suficiente, y no llegaba a cubrir los encargos, en 1881, se crea la sociedad anónima de la Moncloa, por mediación del Conde de Morphy, quien ocupa el cargo de director. En la sociedad participan el rey Alfonso XII, el ministro de Instrucción pública José Cárdenas, Juan de Dios de la Rada y Delgado, director del Museo arqueológico Nacional y Anticuuario de la Real Academia de la Historia; el marqués de Benemejís de Sitallo, y los hermanos Zuloaga<sup>25</sup>.

Durante los primeros años de la década de los ochenta, se suceden los encargos que parecen dar el respiro económico a los Zuloaga, inmersos en los problemas económicos de la década anterior. Destacan los pedidos de cerámica de la Exposición Nacional de Minería, y de la Exposición del Pabellón de la fábrica de la Moncloa y decoración exterior, asimismo, de corporaciones públicas como la Diputación provincial de Guipúzcoa.

La correspondencia inédita entre Morphy y Cánovas del Castillo que hemos consultado en el Museo Lázaro Galdiano muestra la implicación de Morphy en el proyecto, su lucha por superar las dificultades que amenazaban la supervivencia de la fábrica. En 1883, se dirige a Antonio Cánovas del Castillo para que acuda a ver los trabajos de la Moncloa:

Se que ha adquirido U. algunos objetos de la Moncloa y deseo conocer su opinión sobre lo poco que hemos podido hacer en 11 meses de trabajo.

Ya sabe U. que desde el principio, siempre le rogué que nos honrase con su nombre aún cuando fuera tomando sólo una acción. Cardenas y yo pensamos en venir a ver a U.; pero de todos modos yo vendré a despedirme ...<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Para más información remitimos al lector a Marqués de Lozoya: *La Familia Zuloaga*, Segovia, Imprenta Gabel, 1950.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>25</sup> Véase Abraham Rubio Celada: "La fábrica de cerámica de la Moncloa en la época de los Zuloaga (1877-1893)", *Revista de arte, geografía e historia*, n. 7, 2005, pp. 223-252.

<sup>26</sup> Carta de Morphy a Cánovas del Castillo, Museo Lázaro Galdiano. Cánovas L05\_C04\_04, 20 de junio de 1883.



Sin embargo, a partir de este año la fábrica comienza su declive, ante lo que el Conde de Morphy muestra su descontento hacia uno de los Zuloaga, Guillermo, aconsejando su salida al extranjero, por estar "desprestigiado y es necesario que esté bastante tiempo sin que lo vean"<sup>27</sup>. En 1886 llega el cierre de la fábrica, al fallecimiento de Germán se une la penuria económica de los dos hermanos Daniel y Guillermo. El marqués de Lozoya atribuye la causa al descuido de las operaciones mercantiles por parte de los hermanos Zuloaga. En 1887, Guillermo Zuloaga, instalado en Bilbao escribe a su hermano Daniel comentándole su intención de volver a la fábrica de la Moncloa, poniendo fin a su "suspensión", e incluso le expone la idea de tomar un abogado para encararse al Conde:

Con las muestras que pienso llevar de lo que aquí he montado en escasos 10 meses, presentarme al Conde y decirle si es que piensan que yo vuelva a la Fábrica puesto que yo no tengo el cese sino una suspensión y si no hacer valer mis derechos y buscando un abogado de nombre llevarlo a los tribunales, y al mismo tiempo, si hay alguna obra, tomarla y aquí la haría y podía ganarme algún buen tanto por ciento, pues estos señores son muy comerciantes y entienden bien los negocios. Así que tu haciendo los dibujos y nosotros la obra, todos ganaríamos...<sup>28</sup>

Según Abrahán Rubio, Daniel Zuloaga volvió a La Moncloa en 1888, con encargos importantes, como la decoración de la Escuela de Minas y poco tiempo después dando clase en la Escuela Central de Artes y Oficios. Este mismo año recibiría de manos de la Reina regente un premio de 1500 pesetas para hacerse cargo de los obreros premiados de la Escuela a la Exposición Internacional de París. Sin embargo, por la carta que Morphy envía el 16 de julio de 1890 a Cánovas, solicitando su ayuda, conocemos que la fábrica estaba aún lejos de resolver sus problemas:

Mi muy distinguido amigo: remito a V. la nota que le hablé anoche, con la esperanza de que su protección salvará un establecimiento industrial de cuya importancia espero podrá juzgar si a la vuelta del viaje de verano quiere honrarlo con su visita. Rogándole me ponga a los pies de su señora queda suyo afmo. amigo<sup>29</sup>.

Morphy vuelve a escribir a Cánovas el 8 de octubre de 1890, apremiándole para hablar de varios asuntos urgentes de los que aún no ha recibido respuesta<sup>30</sup>. El 19 de noviembre le escribe de nuevo, esta vez se trata de una larga carta, en la que finalmente queda fijada la visita de Cánovas a la fábrica de la Moncloa por ser "tan grande la importancia de este suceso para la industria allí establecida, que puede depender de ella su prosperidad". Tras conseguir la protección de Cánovas, Morphy le pone al corriente de las nuevas dificultades por las que atraviesa la fábrica, acusando al Conde de Xiquena de obstaculizar el proyecto de la empresa:

La Moncloa tenía contratado un préstamo en buenas condiciones con el Banco Hipotecario para desarrollar sus industrias en el momentos de entrar el Conde de Xiquena en el Ministerio de Fomento.

La guerra inexplicable declarada por este señor a la Moncloa, hizo imposible aquella operación,

---

<sup>27</sup> A. Rubio Celada..., p. 227.

<sup>28</sup> M<sup>a</sup> J. Quesada Martín: *Daniel Zuloaga, ceramista y pintor*, UCM, 1984, doc. 40, pág. 60. Carta fechada en Bilbao, el 10 de abril de 1887.

<sup>29</sup> Carta de Morphy a Cánovas del Castillo, Museo Lázaro Galdiano. Cánovas\_L05\_C04\_05.

<sup>30</sup> Carta de Morphy a Cánovas del Castillo, Museo Lázaro Galdiano. Cánovas\_L05\_C06\_1.

a pesar del informe del Consejo de estado favorable a la Sociedad. El Ministro tomó entonces otro camino y colocó al frente de la Cerámica en la Escuela de artes y oficios a los dos hermanos Zuloaga Directores de la Moncloa sin consentimiento ni siquiera conocimiento del Consejo de Administración de esta sociedad. Poco a poco han ido ingresando en aquella Sección del ministerio de Fomento hasta los operarios de la Fábrica, horneros, torneros, pintores, etc. y lo que es más grave se ha dado el caso de que la última Exposición de cerámica hecha por la Escuela de artes y oficios en Fomento se compone de objetos fabricados con pastas, colores y hasta pinceles de la fábrica y con la cooperación de sus obreros.

U. recordará S D Antonio que la idea de V y la del Conde de Toreno claramente expresada en la Ley de concesión, fue declarar a la Moncloa Fábrica y escuela de Artes Cerámicas dotando así al estado de un centro importante de enseñanza que nada le cuesta en tales condiciones: ¿Es justo que se prive a la industria particular del fruto de sus sacrificios y de la gloria de sus resultados suponiendo los obtenidos en la Escuela de artes y Oficios cuando han costado tiempo y dinero a la Fábrica de la Moncloa?

Esto en cuanto a la parte moral, porque en cuanto a la financiera las disposiciones del Conde de Xiquena privaron a la fábrica de las tres obras de importancia que tenía encargadas: la del Museo Biblioteca, disolviendo la Junta de Obras que había aprobado la colocación de azulejos en aquel edificio sin necesidad de subasta puesto que sólo la Moncloa podía fabricarlos buenos y baratos; la del Archivo de Alcalá quitándole la obra al Seños Salces y dándosela al Señor Mérida enemigo de las Fábrica, y la de restauración de la Alhambra poniendo dilaciones para que no se resolviera el informe de la Academia de San Fernando<sup>31</sup>.

En la misma carta, Morphy advertía de que pese a los avances de la fábrica, su prosperidad seguía amenazada, poniéndose en riesgo el sustento de 200 familias:

Ninguna fábrica europea ha hecho más adelanto en el tiempo que esta lleva de existencia, como podrá U. ver el domingo, pero todos los esfuerzos que se hagan se estrellarán contra la hostilidad oficial si esta continua y contra la indiferencia del público si no es posible salir de esta vergonzosa situación.

He procurado darle idea ligera de la situación actual lo más brevemente posible, y antes de concluir, le ruego encarecidamente que no deje de cumplir su promesa el próximo domingo, pues de ella depende la existencia de 200 familias que allí viven del trabajo. Si como espero la visita da por resultado la decidida protección de U., entonces le comunicaré mis planes para desarrollar un pensamiento que puede dar trabajo en este sitio a los trabajadores de Madrid en este invierno que se presenta difícil.

Rogándole me dispense en gracia de la protección que hasta aquí ha dispensado a la Moncloa, quedo de U. siempre afmo. Amigo. Guillermo Morphy<sup>32</sup>

Apenas un mes más tarde, dirige otra carta al pintor Palmarolli en Roma, donde expresa su desagrado por la falta de formalidad de Daniel Zuloaga, y le comenta el encargo dado por el Consejo de Administración de la Sociedad, de la que era presidente, de buscar quien le sustituya<sup>33</sup>. Finalmente tras el fallecimiento de Guillermo Zuloaga, Daniel se trasladará en 1893 a la fábrica de lozas de Marcos Vargas, en Segovia<sup>34</sup>. Lo cierto es que su fuerte carácter y su

---

<sup>31</sup> Carta de Morphy a Cánovas del Castillo, Museo Lázaro Galdiano. Cánovas. L5C4-07. Carta del Conde de Morphy a Cánovas del Castillo, 19 de noviembre de 1890.

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> M<sup>a</sup> J. Quesada Martín, *Daniel Zuloaga, ceramista y pintor*, UCM, 1984 tomo II, doc. 57, p. 80. Carta fechada el 8 de diciembre de 1890.

<sup>34</sup> Una de las fuentes de Guillermo Zuloaga dedicada al Conde de Morphy en 1885 se encuentra hoy en el Museo nacional de Artes Decorativas de Madrid.

manera de llevar los negocios le volverían a traer problemas en el futuro y la decisión de su administrador Gabino Terán, de que abandonase la fábrica <sup>35</sup>.

#### IV-4. La Sociedad Geográfica, 1876

El 16 de febrero de 1876 queda constituida la Sociedad Geográfica para la civilización de África, amparada por Alfonso XII, que aunque de iniciativa privada, en dicho proyecto estaban invitadas a cooperar todas las inteligencias. La junta directiva se forma con Alfonso XII (presidente), Sres. Duques de Bailen y Coello (Vicepresidentes), Sres. Ibáñez, Saavedra, Fernández Guerra y Marqués de Monistrol (consiliarios), Marqués de Urquijo (tesorero), Conde de Morphy (secretario) y Facundo Riaño (vicesecretario)<sup>36</sup>.

En relación con el asunto de África, el 8 febrero 1877, Morphy envía a su amigo Aureliano Fernández Guerra la siguiente comunicación oficial:

Al Sr. Don Aureliano Fernández Guerra tiene el honor de rogarle por orden de S.M. el Rey, se sirva asistir a la Junta que se ha de celebrar en Palacio bajo la Presidencia de S.M. el sábado 10 de febrero a las 11 de la mañana, con objeto de constituir la Sociedad Geográfica española para la exploración en África, que ha de auxiliar los trabajos de la formada en Bruselas por S.M. el Rey Leopoldo. El Conde de Morphy aprovecha gustoso esta ocasión para reiterar al Sr Aureliano Fernández Guerra las seguridades de su distinguida consideración<sup>37</sup>.

En otra carta enviada a Aureliano Fernández Guerra, se constata que Morphy desempeñó un papel activo en la Sociedad Geográfica, poniéndose en contacto con relevantes figuras extranjeras, como es el caso de Jules Greindl (1835-1917), quien en 1876 fue nombrado Secretario del Comité Nacional Belga de la Asociación Internacional Africana (AIA):

Mi querido Aureliano, Pongo a U. dos letras a escape para decirle que hoy tendré una sesión con Mr. Greindl secretario de la Sociedad exploradora del África en Bélgica para ponerme de acuerdo sobre algunos detalles según me manda S. M. No me duermo pues y el Rey me manda decir a Uds. que antes de marcharse llamará a Uds. para consultarles. Por lo demás no tenemos gran prisa porque según me dice Mr. Greindl no podrá hacerse nada hasta el año venidero.

Suyo afmo.,  
Guillermo<sup>38</sup>

Por otra parte, en la década de los ochenta se crea la Sociedad Africanista y colonial española bajo la inspiración de Costa con el objetivo de levantar factorías en el protectorado español Río de Oro (Costa sahariana). Quizás con ello tenga relación el libro sobre pescaderías que Morphy dedicó a Costa y se encuentra en el Palacio Real<sup>39</sup>.

#### IV-5. Las comisiones en favor de la ópera nacional, 1877

El 8 de mayo de 1874, se acepta en los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la creación de la Sección de Música, no sin antes darse la polémica si la música por sí

<sup>35</sup> Mariano Gómez de Caso Estrada. Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio.

<sup>36</sup> "Nueva Sociedad Geográfica", *La Academia*, Tomo I, 18 de febrero de 1877, p. 16.

<sup>37</sup> Correspondencia enviada por Javier Miranda Valdés. Puede consultarse en el Anexo I.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> G. M. *Pesquerías de Canarias*, Ed. M. Tello, 1882.

sola, sin el auxilio de la palabra o de la poesía generaba "efectos en el alma de quien la escuchaba", opinión esta última defendida por Barbieri, quien influyó en gran medida en la recién creada Sección de Música<sup>40</sup>.

En 1876, con la finalidad de dar un impulso a la ópera española, Arnao, Inzenga y Barbieri solicitan del gobierno su ayuda y protección para el establecimiento y subvención de la ópera nacional, de manera que el teatro lírico nacional facilitara su puesta en escena junto a las zarzuelas. Un año más tarde *La Ilustración Española y Americana* señala que se da un nuevo paso en adelante, al reunirse con el empresario del Teatro Real Robles, músicos, libretistas y literatos<sup>41</sup>. En la reunión estaban presentes Morphy, Arrieta, Alarcón, Barbieri, Tubino, Cárdenas, Hernando y Santana Coello, Cruz, Medina, Castro y Serrano, Escobar, Santa Ana (Manuel)<sup>42</sup>. Se pretendía votar sobre la idea defendida por Castro y Serrano, Conde de Morphy, Alarcón, Tubino, Arrieta y Robles, es decir, por aquellos que defendían "una ópera de maestro español, con asunto nacional y escrito sobre libreto español", para que fuera representada cada año en el teatro Real. Aunque se llegaría al consenso entre todas las partes, la prensa señala las "discusiones acaloradas" que motivaron el tema de la ópera española, a causa de la diferente opinión de Barbieri, quien veía en la zarzuela el camino para llegar a la ópera española, en contra de la opinión de quienes como Morphy y Castro y Serrano consideraban que no reunía las características del género elevado. Señalamos aquí las razones expuestas por Barbieri:

Fijémonos en los inconvenientes puramente artísticos de la idea que expuso el Sr. Barbieri en la reunión:

1. El público del Real está acostumbrado á oír las óperas selectas de los maestros más célebres de Europa, y los maestros noveles españoles quedarían abrumados con tan desigual comparación. Figurémonos planteada la ópera nacional en un teatro propio, y resultaría para los nuestros la misma desventaja respecto de la ópera italiana, mientras no se escriban óperas maestras como aquéllas: éste es un mal inevitable, mientras exista en frente el espectáculo italiano.

2. Las obras de autores españoles que se estrenasen en el Real se ensayarían con cierta hostilidad: tememos no pesar bien las palabras al tratar este asunto difícil, y rogamos que se interpreten de la manera que menos hiera el amor propio de aquellos á quienes pudiesen afectar: las intrigas y celos artísticos no tienen local determinado: ¿las habría en la ópera exclusivamente nacional? ¿No las ha habido y las "habrá en los teatros de zarzuela?

3. La ópera nacional debe brotar de la zarzuela. ¿Cómo, entonces, está espirando ese espectáculo, que en vez de elevarse ha descendido al género bufo y se alimenta hoy principalmente de música francesa?<sup>43</sup>.

También expuso su parecer Santana<sup>44</sup>, quien veía la necesidad de ensayar dos veces por semana óperas con palabras españolas, afirmando que "la nacionalidad de una ópera consiste en el idioma en que está escritos los libretos". A lo que *La Ilustración* señalaba no estar de acuerdo, poniendo de ejemplo la ópera *Norma* que aunque se cantase en castellano jamás podría ser considerada ópera española.

---

<sup>40</sup> José Subirá: "La Sección de música en nuestra Academia: Historia interna de su creación, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín Real Academia de Bellas Artes*, nº 2, 1953.

<sup>41</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, nº VIII, 28 de febrero de 1877, p. 2.

<sup>42</sup> Morphy había mantenido contactos con personajes del mundo de la literatura como Manuel Cañete, o Castro y Serrano, en cuanto a la creación de la ópera española. Sobre el tema, ya había escrito Morphy su artículo "De la ópera española" en 1871, que trataremos con detalle en otra parte.

<sup>43</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, nº VIII, 28 de febrero de 1877, p. 2.

<sup>44</sup> Santana era propietario de *La Correspondencia*.

El día 21 de marzo de 1877, *La Ilustración española y americana* vuelve a publicar la noticia de la segunda reunión celebrada en el Teatro Real, a la que asisten Arrieta, Cañete, Barbieri, Robles, Castro y Serrano, Larra, Conde de Morphy, Turbino, Peña y Goñi, Hernando, Santana, Cruz y Monasterio. Finalmente, Barbieri, Santana, Hernando y Tubino "presentaron un informe conciliador de las diversas opiniones", en el que se refleja el ofrecimiento del empresario del Real Tobles, en beneficio del arte nacional<sup>45</sup>.

Posiblemente buscando la conciliación de los diferentes artistas, Morphy, el 29 de abril de 1877, organiza una velada musical en su casa, en la que actuarían dos figuras de renombre internacional, Planté (pianista) y Servais (violonchelista)<sup>46</sup>. Morphy invitaría a las más destacadas figuras de la escena musical española, así como aficionados al ramo, entre otros, Monasterio, Vázquez, Robles, Guerbenu, Marqués, Barbieri, Caballero, Quesada, Escobar, Cárdenas, Robles, Zabalza, Vidal (hijo), Compta, Castro y Serrano, Peña y Goñi, Sidorowitch, Power, Beck<sup>47</sup>. Peña y Goñi se refería así a la reunión: "Independientemente del inmenso éxito de Planté y Servais, los dos artistas han hallado en personas muy distinguidas y en artistas y compositores reputados una acogida cordialísima, en especial por parte del señor Conde de Morphy, que los hizo oír por primera vez ante un escogido número de músicos".<sup>48</sup>

#### **IV-6. Viajes con Alfonso XII. Concierto en el Instituto musical de Santa Cecilia. Fallecimiento de la madre de Morphy**

El 24 de marzo de 1877, Morphy acompaña al Rey Alfonso XII en su viaje a Andalucía. De esta visita encontramos una crónica escrita por José Carlos Bruna<sup>49</sup> en su obra *Impresiones de un viaje a Andalucía con S. M. el rey Don Alfonso XII*, quien nos habla de la asistencia del rey al Gran Teatro de la ciudad de Cádiz, donde el Casino Gaditano, en colaboración con el Instituto musical de Santa Cecilia, le homenajean con una "fiesta artística". Se trataría de un concierto en el que se escucharía por vez primera en España la *Sonatina española*, de Morphy<sup>50</sup>, interpretada por Josefa Fernández del Coro y el profesor y compositor Rafael Tomasi. Carlos Bruna comenta la "inmensa satisfacción al oír la preciosa" obra. Al parecer Morphy ya había obtenido reputación en el mundo de las artes, gracias a sus disertaciones sobre el drama lírico según se desprende de las palabras de Bruna:

Por referencia a muchos y entendidísimos profesores, sabia yo de antemano cuan inteligente era en materia lirica el que lo es en tantas otras del saber humano, Excelentísimo Sr. Conde de Morphy, secretario particular de la augusta persona que aquella noche presidia el teatro<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, nº XI, 28 de febrero de 1877, p. 2.

<sup>46</sup> Posiblemente Morphy ya habría entablado amistad durante su estancia en Bruselas con artistas belgas como Servais y Vieuxtemps.

<sup>47</sup> *La Correspondencia de España*, 29 de abril de 1877, Año XXVIII, Nº 7088, p. 3.

<sup>48</sup> Peña y Goñi: "F. Planté y J. Servais", *La ilustración Española y Americana*, año XXI, nº XIX, 22 de mayo de 1877, pp. 10-11.

<sup>49</sup> José Carlos Bruna (1840-1927) colaboró como escritor con Narciso Díaz de Escovar en la obra *Bocetos malagueños. Exposición local con honores de zarzuela*, dividida en un apunte interrumpido y seis bocetos. El maestro Tomás Gómez puso música a la obra que fue estrenada en el Teatro de Variedades el 26 de junio de 1881.

<sup>50</sup> Como hemos comentado anteriormente esta obra fue interpretada con gran éxito, en la Sala Hertz de París, donde Morphy se estableció a raíz del exilio de la reina Isabel II.

<sup>51</sup> José C. Alfonso, Bruna: *Impresiones de un viaje a Andalucía con S.M. el Rey Alfonso XII*, Madrid Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C.ª, 1877, pp. 105-6.

Asimismo, se interpretarían otras obras en las que participarían profesores y alumnos del Instituto como una *Sinfonía* compuesta por el Sr. Madrid, a la que sigue una *Fantasía* de Alard, para violín, ejecutada por el Sr. Jiménez, y, tras ella, un *andante y allegro* de un concierto de Mendelsohn, además del *Ave María* de Luzzi, *Stabat Mater* de Rossini y *La mañana* de Jiménez.

**Tabla 4.** Programa de concierto en el Casino gaditano de Cádiz, 1877

<p><i>Sinfonía</i>, del Sr. Madrid</p> <p><i>Fantasía</i> para violín de Alard ejecutada por el sr. Jiménez</p> <p>Concierto. Andante y allegro de Mendelssohn</p> <p><i>Ave María</i> de Luzzi por Josefa Braojo</p> <p><i>Sonatina española</i> del Conde de Morphy, por Josefa Fernández del Coro y Rafael Tomasi</p> <p><i>La mañana</i> de Jiménez</p> <p>Sólo de Hummel por Gloria Vildosola</p> <p><i>Stabat Mater</i> de Rossini</p>
--

Un mes más tarde, el prestigioso Instituto musical de Santa Cecilia recibiría el título de Real por Alfonso XII, pasando a llamarse Real Academia de Santa Cecilia. El Rey era nombrado Socio de Mérito de la misma<sup>52</sup>.

Sabemos por *La Correspondencia de España* que poco tiempo después, en julio de 1877, Morphy viaja con el rey Alfonso XII por las provincias del Noroeste<sup>53</sup>. Seguramente en estos viajes tendría la oportunidad de escuchar la música popular volver a apreciar la gran riqueza y variedad de España a la que se refiere en su discurso del Ateneo en 1886. Este interés por lo popular queda patente en ocasión del enlace de Alfonso XII con su prima M<sup>a</sup> de las Mercedes de Orleans, celebrada en enero de 1878, en la que participaron grupos y parejas ataviados con los trajes característicos de cada lugar de España. Las fotografías encargadas al prestigioso al fotógrafo Jean Laurent por la Sociedad Antropológica Española al fotógrafo fueron mostradas en la Sala de Arte Antiguo (pabellón español) de la Exposición Universal de París de 1878.

El 24 de febrero de 1878, fallece a causa de una pulmonía la madre de Morphy, Rosa Ferriz, a los setenta y dos años de edad, según consta en la partida de defunción, conservada en el Archivo del Palacio Real<sup>54</sup>. Fue enterrada en el Cementerio Sacramental de San Justo. Según *La Correspondencia de España* los funerales que iban a celebrarse en la iglesia de San José, resultarían "en extremo modestos" a petición de la finada, y en ellos participaría la Sociedad de Conciertos para "honrar la memoria de la que fue tan distinguida dama como madre cariñosa y entusiasta por el arte encantador de la música"<sup>55</sup>.

En diciembre de 1878, el Ministerio de Fomento nombra una comisión para estudiar el establecimiento en Madrid de un diapason uniforme al igual que en otras capitales europeas en la que están presentes: Emilio Arrieta, director de la escuela nacional de música, Sres. Saldoni, Barbieri, Inzenga y Guelbenzu, de la academia de Bellas Artes; Monasterio, Vazquez, Fernandez Caballero, como directores de orquesta; Zubiaurre como director de capilla; Morphy, Chapí, Bretón y marqués, como maestros compositores; Romero, Vidal, Zozaya; Soriano Murillo, como fabricantes de instrumentos y editores de música; Soriano Murillo como jefe del negociado de

<sup>52</sup> Juan Luis de la Rosa Jiménez: "La institucionalización de la enseñanza del piano en Andalucía en tiempos de José Miró (1810-1878): Cádiz", en *Música Oral del Sur*, N<sup>o</sup> 11, 2014, p. 262.

<sup>53</sup> *La Correspondencia de España*, Año XXVIII, n<sup>o</sup> 7188, 10 de agosto de 1877, p. 3.

<sup>54</sup> AGP: Exp. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzman. Caja R. e. 468, n<sup>o</sup> 10.

<sup>55</sup> *La Correspondencia de España*, año XXIX, n<sup>o</sup> 7380, 7 de marzo de 1878, p. 2.

bellas artes del Ministerio de Fomento; Medina, Castro y Soriano, etc. como periodistas y críticos<sup>56</sup>.

#### IV-7. Estreno de *Esquisses symphoniques. Nuit d'hiver, Nuit d'été y Pavana* por la Unión Artístico-Musical

En 1877 Felipe Ducazcal crea la Unión Artístico Musical con el propósito de dar conciertos en los Jardines del Buen Retiro. De 1878 a 1881 esta orquesta es dirigida por Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero y Casimiro Espino. Según Ramón Sobrino la agrupación mantuvo cierta rivalidad con la veterana Sociedad de Conciertos, dirigida por Manuel Vázquez, desde 1877. Esta rivalidad fue más acusada en 1884, cuando los conciertos populares dejan de celebrarse en los Jardines del Buen Retiro y se concentran en los meses de febrero a abril en el Teatro Apolo, organizándose un ciclo de conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso, donde normalmente actuaba la Sociedad de Conciertos<sup>57</sup>. La polémica no tardó en saltar a los periódicos, que transmitía el deseo del público en "acudir a ambos Conciertos, al de Apolo y al del Príncipe Alfonso, pero esto no es posible, mientras el uno se celebre a las dos y el otro a las dos y media"<sup>58</sup>. Es en este mismo año cuando un buen número de estos conciertos, dirigidos por Casimiro Espino acogió la obra de Morphy en sus programaciones, durante los meses de febrero, marzo y abril de 1884<sup>59</sup>. En total hemos recogido la noticia de cuatro conciertos a cargo de la Unión Artístico Musical, dos en el Teatro Apolo y otros dos en el Príncipe Alfonso, en los que se ejecutaron las obras orquestales de (a) *Nuit d'hiver*, (b) *Nuit d'été*, *Pavana* y *zambra morisca*, según se recoge en la siguiente tabla:

**Tabla 5.** Obras orquestales de Morphy a cargo de la Unión Artístico Musical , 1884

Título	Fecha	Lugar
Esquises (a) <i>Nuit d'hiver</i> , (b) <i>Nuit d'été</i>	3-02-1884	Teatro Apolo
<i>Pavana</i>	10-02-1884	Teatro Apolo
<i>Zambra morisca</i>	30-03-1884	Príncipe Alfonso
Esquises (a) <i>Nuit d'hiver</i> , (b) <i>Nuit d'été</i>	13-04-1884	Príncipe Alfonso

Como veremos a continuación, el maestro Casimiro Espino solía incluir a los más destacados maestros extranjeros en sus programas, pero también atendía a los jóvenes compositores españoles, programando obras de Fernández Grajal, Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Apolinar Brull, Jiménez Delgado, Peña y Goñi, entre otros<sup>60</sup>. De este modo, las programaciones solían incluir sinfonías, oberturas, conciertos para solista y orquesta, y un buen número de obras españolas. Hay que destacar los conciertos populares protagonistas en el Teatro Apolo, donde se daban a conocer obras de Berlioz, Wagner y Massenet.

<sup>56</sup> *La Correspondencia de España*, año XXIX, nº 7668. 21 de diciembre de 1878, p. 3.

<sup>57</sup> Ramón Sobrino, *op. cit.*, p. 779.

<sup>58</sup> *La Propaganda Musical*, año III, nº 4, 15 de febrero de 1883, p. 3.

<sup>59</sup> Sobre Casimiro Espino y su actividad como director véase Ramón Sobrino: "Espino, Casimiro", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, SGAE, 1999, p. 779.

<sup>60</sup> *La Correspondencia Musical*, año III, nº 141, 13 de septiembre de 1883, p. 5.

En el mes de febrero de 1884, los *Anales del teatro de la música* (1883-1884) recogen el acontecimiento del comienzo de los conciertos por la Unión Artístico Musical, a cargo del maestro Espino. El primer abono de los conciertos se programaba para ser ejecutados en el Teatro Apolo, durante el mes de febrero<sup>61</sup>. En el primer concierto del día 3, la noticia señala que el público "numeroso e inteligente" salió "sumamente complacido, después de aplaudir mucho todas las piezas del programa y de elogiar, como se merece, el nunca desmentido entusiasmo de los profesores que constituyen la notable orquesta". Ese día se estrenaban las *Esquisses symphoniques* de Morphy, *Scenes Alsaciennes* de Massenet, y la *Basconia* de Peña y Goñi, que gustaron al público, pidiendo su repetición. La sorpresa del concierto fue la obra de Guillermo Morphy, cuya autoría no se supo hasta después de ser "intensamente aplaudida", por lo que se tuvo que repetir; pese a ello, José V. Pérez Martínez la tacha de "monótona" y de "escaso mérito", mientras que ensalza la obra de *Basconia* de Peña y Goñi.

Mostramos en la Tabla 6 el programa de mano, donde el nombre de Morphy aparece sustituido por tres asteriscos<sup>62</sup>:

**Tabla 6.** Programa de la Unión Artístico Musical en el Teatro Apolo, 3 de febrero de 1884

<p><u>Primera parte</u></p> <p><i>Oberón</i> (sinfonía), de Weber.</p> <p><i>Zarahayada</i>. Leyenda fantástica para orquesta, de Svendsen</p> <p><i>Basconia</i>. Aires del país, de Peña y Goñi (primera vez)</p> <p><u>Segunda parte</u></p> <p><i>Scenes Alsaciennes</i> ( primera vez): A. <i>Dimanche matin</i>; B. <i>Au cabaret</i>; C. <i>Sout les tilleuls</i>; D. <i>Dimanche soir</i>, de Massenet</p> <p><u>Tercera parte</u></p> <p><i>Esquisses symphoniques</i> (primera vez): A. <i>Nuit d'hiver</i>; B. <i>Nuit d'eté</i>, N***</p> <p><i>Marcha</i> de la obra <i>Vida de un artista</i>, de Berlioz</p>
---

El crítico Esperanza y Sola, desde *La Ilustración Española y Americana* elogia la labor llevada a cabo por la Unión Artístico Musical por "representar el elemento joven, el partido avanzado, como si dijéramos en la esfera del arte, ansioso de novedades y reformas, y a ser el contrapeso, hasta cierto punto, del clasicismo ultra-conservador de la Sociedad de Conciertos". Asimismo el crítico "tributa un aplauso" a la obra de Morphy, "que revelan el buen gusto y el conocimiento del arte que su autor posee"<sup>63</sup>.

El segundo concierto en el Teatro Apolo por la Unión Artístico-Musical se realiza el domingo 10 de febrero. Sabemos por *El Imparcial*, que la Unión Artístico-Musical estrenaría cuatro obras de Saint- Sæens, Beriot, Gounod y Morphy<sup>64</sup>. De este modo, en su programación aparece una

<sup>61</sup> José V. Pérez Martínez: *Anales del teatro de la música* (1883-1884), Madrid, Librería Gutenberg, pp. 283-284.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Esperanza y Sola: "Revista musical", *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, nº XXIV, 30 de junio de 1884, p. 10.

<sup>64</sup> "Sección de espectáculos", *El Imparcial*, Año XVIII, Nº 5996, del 10 de febrero de 1884, p. 3.



nueva obra, la *Pavana*, orquestada por Morphy. Curiosamente José V. Pérez Martínez no la cita en su reseña sobre este concierto.

**Tabla 7.** Programa de la Unión Artístico Musical en el Teatro Apolo, 10 de febrero de 1884

<p><u>Primera parte</u></p> <p><i>Zayda</i>. Obertura de Reparaz  <i>Intermezzo de la ópera Enrique VIII</i> de Saint-Saëns (primera vez)  <i>Pavana</i> del Conde de Morphy (primera vez)  <i>Bailables de Cinq-Mars</i> de Gounod (primera vez)</p> <p><u>Segunda parte</u></p> <p><i>Gran concierto</i> de Bériot interpretado por todos los primeros violines (1ª vez)</p> <p><u>Tercera parte</u></p> <p><i>Concierto en re m</i> de Mendelssohn al piano Dámaso Zabalza  <i>Marcha heroica</i> de Szabadi, Massenet</p>
---

El último concierto de la temporada en el Teatro Apolo tuvo lugar el 17 de febrero y se realizó a beneficio de Casimiro Espino. Para la ocasión el Conde de Morphy le entregaría una batuta de marfil con puño de oro y rubíes, a Emilio Serrano una botonadura, a Santamaría un alfiler de oro y diamantes; a Gracia un juego de escritorio y, por último, a Peña y Goñi un alfiler de oro<sup>65</sup>.

Por otra parte, tiene lugar un ciclo de conciertos en el Príncipe Alfonso, arrendado por la Unión Artístico Musical para los meses de marzo y abril, coincidiendo con los conciertos de la Sociedad de Conciertos programados en el Teatro de la Zarzuela<sup>66</sup>. Se vuelve a repetir la lamentable situación que es denunciada por Peña y Goñi, en la que “el público rabia, porque no poseyendo el don de la ubicuidad, le es imposible asistir, como quisiera, a los dos conciertos a la vez. En suma, muchos muchísimos aplausos para las dos sociedades, pero pocos poquísimos ingresos en las arcas de contaduría. La cosa no puede dar más de sí”<sup>67</sup>.

Recogemos la noticia publicada el 13 de abril en *La Iberia* donde se detalla el programa que tiene lugar en el Teatro Príncipe Alfonso y donde aparece de nuevo la obra de Morphy: *Esquisses symphoniques. Nuit d’hiver y Nuit d’été*, junto a otras obras de autores españoles y extranjeros, según vemos en el programa siguiente<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> “Unión Artístico-Musical”, *La Correspondencia Musical*, año IV, nº 164, 21 de febrero de 1884, p. 3.

<sup>66</sup> Suarez, pp. 861-862. ¿No será de mi Tesis?

<sup>67</sup> Peña y Goñi, A.: “Desde Madrid. Cartas Musicales”, *Enciclopedia Musical*, I, 3, 31 de marzo de 1884, p. 19.

<sup>68</sup> *La Iberia*, año XXXI, nº 8558, 13 de abril de 1884, p. 3.

**Tabla 8.** Programa de la Unión Artístico Musical en el Príncipe Alfonso, 13 de abril de 1884

<p><u>Primera parte</u></p> <p>Obertura <i>El despertar de las hadas</i>, de Espino                  (a) <i>Nuit d'hiver</i>, (b) <i>Nuit d'été</i>, de Morphy  <i>Polaca de concierto</i> de Jiménez</p> <p><u>Segunda parte</u></p> <p><i>Fantasia morisca</i> de Chapí                  1. marcha al torneo                  2. meditación                  3. Serenata                  4. Final</p> <p><u>Tercera parte</u></p> <p><i>Gran dúo de violín y contrabajo</i> de Bottesini  <i>Capricho instrumental</i> de Cantó (estreno)  <i>Marcha triunfal</i>, de Bengoechea</p>
---

La noticia también es recogida en los *Anales del teatro de la música*, donde se refiere a este último concierto de la temporada de primavera, a cargo de la Unión Artístico Musical, con un "programa escogido", en el que "tampoco escasearon los aplausos del público". Se especifica que era el sexto concierto con el que se daba finalizada la temporada y en esta ocasión comenta "del Sr. Morphy me ocupo con detenimiento al reseñar uno de los conciertos del Apolo: la obra del secretario de Alfonso XII, obtuvo mejor éxito en el coliseo de Recoletos que en el de la calle de Alcalá: en este concierto fue muy aplaudida y hubo de repetirse"<sup>69</sup>.

#### **IV-8. La Zambra Morisca de la ópera *Los amantes de Teruel*. Recepción en Alemania y en España, 1883-1884**

Dentro del ciclo de conciertos organizados en el Teatro Príncipe Alfonso, la Unión Artístico Musical estrena en España la *Zambra Morisca* de la ópera *Los amantes de Teruel*, de Morphy. Esta obra había sido interpretada un año antes en Alemania y Holanda, obteniendo un gran éxito que es recordado por la prensa, en ocasión del concierto.

A través de *El eco de la provincia*, cuya fuente de información es el diario alemán *Concert Haus Zeitung* (periódico local de conciertos) se da noticia del concierto efectuado en Alemania el 10 de marzo de 1883, en el que se interpreta la *Danza morisca* de Guillermo Morphy:

[...] a cargo del mejor conjunto instrumental del imperio del que dirige Bilse, jefe de orquesta de la Casa Real ( o imperial más propiamente), y los nombres que acompañaban a las piezas musicales son los de grandes genios del arte lírico: Mozart, Beethoven, Schumann, Gounod, Liszt,...Entre estos nombres y estas piezas hay una que se titula *Danza española*, cuyo autor es también español ¿quien ha merecido en la capital de la culta Alemania honor tamaño? ¿Sin duda alguno de nuestros compositores aquí más apreciados y atendidos?  
 Nada de eso, todavía no ha oído el público de Madrid un sólo acorde compuesto por él<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>70</sup> *El eco de la provincia*, año V, nº 1086, 20 de marzo de 1883, p.1.

El 25 de abril de 1883, aparece la noticia del estreno de los bailables y de su éxito en los diarios alemanes *Norddeutsche Allgemeine Zeitung (1879-1919) / Deutsche Allgemeine Zeitung (1919-1922)/Reichsausgabe (1922-1930)*, donde se dan detalles de su interpretación en el "Concerthause" en dos ocasiones diferentes, en las que la obra de Morphy despierta el interés de los músicos presentes, siendo "realmente española a diferencia de otras obras que se hacen pasar por tal". Asimismo, subrayan su maestría melódica y armónica y tratamiento tímbrico.

Un año más tarde, el 30 de marzo de 1884, se produce el estreno de su *Danza/zambra morisca* en España, dirigida por Bottesini. *El Liberal* comenta el evento que sería ofrecido por de Unión Artístico-Musical en el Príncipe Alfonso, en lo que constituía el cuarto concierto de la temporada. Junto a la obra de Morphy, aparecen programados otros estrenos como la *Chanson arabe* de Félix Godefroid, la suite de orquesta *Scènes de féerie* de Massenet, el *Concierto en fa sostenido menor* y las *Variaciones sobre motivos del aria "Nel cor pio non mi sento"* de Paisiello, de Bottesini<sup>71</sup>, de acuerdo al programa mostrado en la Tabla 9.

**Tabla 9.** Programa de la Unión Artístico Musical en el Príncipe Alfonso, 30 de marzo de 1884

<p><u>Primera parte</u></p> <p>Preludio <i>Guzmán el Bueno</i> de Bretón</p> <p><i>Chanson árabe</i> (instrumentada por el maestro Espino), de Godefroid</p> <p><i>Zambra morisca</i>. Bailable de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>, de Morphy</p> <p><u>Segunda parte</u></p> <p><i>Suite d' orqueste: Scenes de féerie</i>, de Massenet</p> <p><i>Overture Cleopatra</i> de Mancinelli</p> <p><i>Concierto en fa sostenido menor</i>. I Tiempo y <i>Variaciones sobre motivos del aria de Pasiello</i> por Botessini al contrabajo</p> <p><i>Variaciones sobre el carnaval de Venecia</i> por Botessini</p>
--

También señala la buena acogida de las obras por parte del público, destacando la presencia de las infantas doña Isabel y doña Eulalia, y el entusiasmo de los espectadores que aplaudieron con verdadero frenesí, al escuchar la *Zambra morisca* o *Danza morisca* de Morphy. Una obra que, según *El Liberal*, "ganará, indudablemente con los atractivos de la escena y de la coreografía, y decimos que ganará porque hay en ella cierta uniformidad rítmica que en el teatro se hará menos sensible que en el concierto". También llega a comparar el éxito obtenido por las piezas interpretadas en la primera parte (entre las que se encontraba la obra de Morphy), con la *Suite d' orchestre: Scenes de féerie*, de Massenet interpretada en la segunda parte, que decepcionó al público<sup>72</sup>. Por su parte, *El Imparcial* lo califica como uno de los conciertos más brillantes dirigidos por el maestro Espino, en el Teatro Príncipe Alfonso:

Pocos conciertos hemos visto tan brillantes como el verificado ayer bajo la inteligente dirección del maestro Espino. Entre las composiciones musicales magistralmente interpretadas, merece especial mención la *Canción arabe* de Godefroid; la *Danza morisca*, del Sr. Morphy, y el *Ballet* y la *Bacchanale* de Massenet, que fueron repetidas a instancia del público. La *Danza Morisca* y la

<sup>71</sup> *El Liberal*, año III, nº 637, 31 de marzo de 1884, p. 3.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 3.

*Bacchanale* entusiasmaron a los espectadores, que aplaudieron con verdadero frenesí<sup>73</sup>.

Asimismo *La Correspondencia de España* describe la obra como “precioso bailable de la ópera *Los amantes de Teruel* del señor Conde de Morphy”, destacando que su “verdadero color local y los encantadores ritmos de esta composición le aseguran lugar preferente en las principales orquestas de Alemania”<sup>74</sup>. Recordaba como un año antes los diarios alemanes, anunciaban también el estreno de la obra en Ámsterdam, dirigida por Benjamín Bilse, junto a *La tarantella* de Liszt, instrumentada por Muller<sup>75</sup>. A continuación, aportaba la traducción de dos noticias aparecidas en el periódico alemán el *Allgemeine Deutsche*, en el que, por una parte, se recogía la noticia de su estreno y, por otra, la buena acogida obtenida entre el público alemán, lo que daría lugar a que la obra se volviera a ejecutar en otras ocasiones, en el *Koncerthaus*, dirigida por Bilse, cuya orquesta era “la primera de Berlín y Alemania y él es el director de los conciertos del emperador”:

Bilse llevará a Ámsterdam dos novedades importantes: *La tarantella* de Liszt, instrumentada por Muller y un bailable del compositor español Morphy. La primera resulta muy brillante para orquesta y la segunda tiene verdadero color local y los encantadores ritmos de esta composición le aseguran lugar preferente en las principales orquestas de Alemania<sup>76</sup>.

Los bailables de la ópera *Los amantes de Teruel* de Morphy, que Bilse nos ha hecho oír varias veces en el Concert-Haus, han gustado mucho, tanto al público, como a los artistas; porque se separan por completo de lo que pasa por música española. Rica en melodía y armonía, magistralmente instrumentada, la pieza resulta muy interesante y quedará en el repertorio de Bilse [...]. La orquesta de Bilse es la primera de Berlín y de Alemania y es el director de los conciertos del emperador<sup>77</sup>.

Es interesante como *La correspondencia de España* habla de cómo la obra se separaba de los estereotipos españoles, cuyo abuso era denunciado por la prensa, que señalaba la mediocre calidad de la mayoría de unas obras, cuya finalidad era que más el provecho material que el fin artístico. En efecto, la obra de Morphy es sumamente interesante por una factura que trataba de amoldarse a las tendencias modernas sin renunciar al andalucismo, y que podría equipararse a otras obras de este periodo, como las producciones de Chapí o Tomás Bretón, por nombrar algunas.

Otro testimonio localizado en los *Anales del teatro de la música* (1883-1884) señala que la obra ejecutada en el Teatro Príncipe Alfonso “ante un público concurridísimo se hizo repetir”. Además comenta que “la *Zambra morisca* es una obra basada en aires nacionales de carácter arábigo y destaca que “su instrumentación es rica, original y animada”<sup>78</sup>. De manera similar *La*

---

<sup>73</sup> “Príncipe Alfonso”, *El Imparcial*, 31 de marzo de 1884.

<sup>74</sup> *La Correspondencia de España*, nº 9505, del 31 de marzo de 1884, p. 2.

<sup>75</sup> Benjamín Bilse (1816-1902) se estableció en 1867 en Berlín, donde dirigía conciertos diariamente en el Koncerthaus. Su programación de conciertos abarcaba a grandes maestros, piezas populares, y la obra de jóvenes y desconocidos compositores. En 1882 organizó una nueva orquesta tras la disolución de la Berlín Philharmonic orquesta. En 1885 abandonaría Berlín y se establecería en Liegnitz, su ciudad natal. [En línea]. Dirección URL: <http://www.berliner-philharmoniker.de/en/> [Consultado el 29-08-2016].

<sup>76</sup> Transcripción de la noticia publicada en *Vida musical*, periódico alemán, según puede leerse en *La Correspondencia de España*, nº 9505, del 31 de marzo de 1884, p. 2.

<sup>77</sup> Transcripción de la noticia del alemán al español, según puede leerse en *La Correspondencia de España*, nº 9505, del 31 de marzo de 1884, p. 2. Hemos localizado la noticia en alemán en el *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 25 de abril de 1883, p. 8.

<sup>78</sup> José Pérez Martínez: *Anales del teatro de la música* (1883-1884), Madrid, Librería Gutenberg, 1884, p. 294.

*Discusión* se refiere a la obra, señalando que fue muy aplaudida, y que se destacaba por ser “esta pieza, rica en melodía, armonizada acertadamente y con magistral instrumentación”. Asimismo, recordaba que había sido ejecutada en Alemania por la magistral orquesta del maestro Bilse<sup>79</sup>.

Un mes más tarde, la obra que en esta ocasión sería ejecutada junto a la segunda *Sinfonía* "Roma" del compositor Georges Bizet, sería ensalzada por el crítico musical Peña y Goñi en *La Enciclopedia musical*, que reconocía el talento e ingenio de Morphy. Exponemos a continuación esta opinión que nos parece muy interesante en quien posteriormente no cesaría en sus diatribas contra Tomás Bretón y el Conde de Morphy:

En el Príncipe Alfonso, se ha aplaudido extraordinariamente á Bottesini y á la Unión artístico musical, dirigida por el maestro Espino, pero los programas han ofrecido escasa novedad y la piezas nuevas no han tenido, en general, la fortuna de entusiasmar al público.

Debo, sin embargo, hacer especial mención de *Roma*, vasta composición instrumental dividida en cuatro tiempos, del malogrado Bizet, que ha gustado mucho, y de un bailable de la ópera *Los amantes de Teruel*, del Conde de Morphy (*Zambra morisca*), que ha dado una nueva y brillante muestra del talento y del ingenio de un compositor á quien su elevadísimo cargo no impide lanzarse, resuelto y valiente, a las luchas apasionadas del arte, con gran contentamiento de todos los aficionados<sup>80</sup>.

Por último, recogemos la opinión del crítico Esperanza y Sola quien en referencia a la *Zambra morisca* y las *Esquisses symphoniques* de Morphy considera que "revelan el buen gusto y el conocimiento del Arte que su autor posee"<sup>81</sup>.

La obra fue adquirida por la editorial Ríes & Erler de Berlín, bajo el título *Danse mauresque*, publicándose en dos versiones: para orquesta y para piano a cuatro manos. desgraciadamente, en nuestra comunicación con la empresa, nos confirmaron que en su archivo no se encuentra la parte orquestal, solamente se conserva en la segunda versión a cuatro manos. También podemos localizar este arreglo a cuatro manos en la Biblioteca de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con dedicatoria manuscrita “A la Reina, Danza mora en testimonio de respeto del autor. Firmado: G. Morphy. Febrero de 1884”<sup>82</sup>. Por último, encontramos otro ejemplar en la Biblioteca insular de Gran Canaria, con dedicatoria manuscrita a la Infanta Eulalia<sup>83</sup>.

#### **IV-9. Actividad musical. Conciertos en Palacio. Las veladas de la Condesa de Velle**

El 15 de junio de 1877 Morphy es elegido miembro honorario de la Sociedad de Conciertos. *La Correspondencia de España* le califica como "una de las personas más competentes de España en asuntos de Bellas Artes y naturales son, por lo tanto, las distinciones que recibe diariamente de las academias y asociaciones"<sup>84</sup>.

Durante la Restauración borbónica, Morphy junto a la princesa de Asturias, gran protectora y mecenas de las artes, organizan conciertos en el Real Palacio a los que asisten figuras destacadas del panorama internacional y también artistas españoles. En el Archivo del Palacio Real se conservan documentos sobre estas actuaciones, que en algunos casos son también recogidos por

<sup>79</sup> *La Discusión*, nº 1585, 1 de abril de 1884, año XXXIX, p. 3.

<sup>80</sup> *Enciclopedia musical*, año I, nº 4, 30 de abril de 1884, p. 3.

<sup>81</sup> José M. Esperanza y Sola: "Las sesiones de la Unión Artístico-Musical, *Treinta años de crítica musical*, Tomo 2, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1906, p. 71.

<sup>82</sup> Archivo del R.C.S.M.: R-18613.

<sup>83</sup> Biblioteca insular de Gran Canaria. Sig. 046/24 FO 78.0 MOR.

<sup>84</sup> *La Correspondencia de España*, Año XXVIII, Nº 7135, 15 de junio de 1877, p. 3.

la prensa histórica. Algunos de ellos, de carácter más íntimo, son organizados en "las habitaciones de Palacio" Recogemos a continuación algunos de estos eventos basándonos en las noticias de la prensa coetánea.

El 9 de noviembre de 1876, tiene lugar una de estas veladas que cuenta con la asistencia del rey Alfonso XII, junto al Conde de Morphy, la Marquesa de Santa Cruz, Monasterio, Valldemosa y Guelbenzu, con el objeto de escuchar a la pianista María Martín y Gester, prima donna del Teatro Real y a los violoncelistas Monasterio y Cesar Augusto Casella, este último violoncelista del rey de Italia<sup>85</sup>.

En 1880, Morphy presenta a dos valencianos, los Sres. Terraza, bandurrista, y Rocamora, guitarrista, en una reunión presidida por él, a la que asiste el insigne Arrieta, prometiéndoles su intercesión para ser presentados ante la familia real<sup>86</sup>. En otra velada que tiene lugar en la Sala de Música del Palacio Real, asistirá, invitado por la reina Isabel, el arpista Godefroid, dando a conocer sus composiciones y en la misma Morphy interpreta sus dos obras para piano: *Al amor de la lumbre* y *Andalucía*<sup>87</sup>. La prensa anuncia entonces la intención de continuar con estos conciertos en el regio alcázar<sup>88</sup>.

Un año más tarde destaca la presencia de Rubinstein en Madrid<sup>89</sup> y de su brillante actuación en el Teatro Apolo. El artista fue acompañado por Morphy, a quien había tratado en París, junto con Arrieta, Soriano Murillo, para visitar el Conservatorio de Madrid. Allí tras escuchar a distinguidos alumnos de piano y canto fue agasajado por una corona de laurel con botones de oro y cintas que ostentaban los colores nacionales, junto con una dedicatoria hecha por los alumnos<sup>90</sup>.

En 1884 *El Salón de la Moda* nos trae noticias sobre las tertulias en casa de la Condesa de Velle<sup>91</sup>, a las que asiste el Conde de Morphy en compañía de Cánovas del Castillo, Menéndez Pelayo, Juan Valera y José Cárdenas. Junto a Cárdenas acometerá Morphy el proyecto penitenciario de Santa Rita, del que hablaremos en el capítulo siguiente:

Por las noches hay animadas tertulias; los martes en casa de la Condesa de Velle, los jueves en casa de Mad. Bauer y de la marquesa de Villamantilla, los viernes en casa de la marquesa de Aguiar.

Todos estos salones tienen una fisonomía especial. La Condesa de Velle, que habita un verdadero palacio nobiliario en la calle de D. Pedro, enclavada en lo que podría llamarse *el faubourg de Saint Germain*, reúne en torno suyo un gran número de hombres de talento. Los académicos más ilustres se complacen en formar tertulia a la dama que puede lucir tanto como por su belleza y por su elegancia, por su ingenio. El Sr. Cánovas del Castillo, Cárdenas el ex-ministro de Gracia y justicia y Cárdenas el ex-director de Instrucción pública, D. Juan Valera, Menéndez Pelayo, el Conde de Morphy y otros muchos suelen encontrarse frecuentemente en el salón de la Condesa que sigue las tradiciones de su ilustre madre política, la difunta Condesa de Velle que presidió uno de los salones más aristocráticos de Madrid<sup>92</sup>.

---

<sup>85</sup> *La Mañana*, año I, nº 212, 9-11-1876, p. 3.

<sup>86</sup> *La Correspondencia de España*, Año XXXI, nº 8270, 12 de noviembre de 1880, p. 3.

<sup>87</sup> "Godefroid", *La Correspondencia de España*, año XXXII, nº 8618, 26 de octubre de 1881, p. 2.

<sup>88</sup> *El campo*, 16 de octubre de 1881, año VI, nº 22, p. 366.

<sup>89</sup> La gira de Rubinstein incluía también Zaragoza y Barcelona.

<sup>90</sup> *La Mañana*, año VI, nº 1524, 9 de febrero de 1881, p. 3.

<sup>91</sup> A la Condesa de Velle le dedica sus epístolas Manuel Cañete.

<sup>92</sup> K. Sabal (Kasabal seudónimo de José Gutiérrez Abascal Kasabal): "Revista de Madrid. Salones y teatros", *El Salón de Moda*, nº 1, año 1, 7 de enero de 1884, p. 6

La prensa recordaba las reuniones<sup>93</sup> de la difunta Condesa de Velle, María Josefa Isabel Marín, de altas dotes intelectuales, quien ejerció como mecenas de artistas de su tiempo, entre ellos, el pintor Eduardo Rosales, y se convirtió en una figura destacada al organizar veladas literarias por los años 50 y 60, que se equipararon a las del Duque de Rivas.<sup>94</sup>

#### **IV-10. Su matrimonio con Cristina Hagyi Seyringer en 1882. La Condesa de Morphy, protectora de las artes**

El 3 de mayo de 1882 Alfonso XII concede a Guillermo Morphy el título de Conde de Morphy, en agradecimiento a los servicios prestados a la corona española<sup>95</sup>. Por entonces Morphy ostentaba las siguientes distinciones: Gentil-Hombre de cámara con ejercicio; Gran Cruz de la Orden Pontificia de San Gregorio Magno; Gran Cruz de la Imperial de Francisco José de Austria; Gran Cruz de la del Cristo de Portugal, Gran Oficial de la de Leopoldo de Bélgica y Maestranza de Sevilla<sup>96</sup>.

Apenas dos meses más tarde, recibe un Real despacho concediéndole licencia para contraer matrimonio con la baronesa doña Cristina Hagyi de Seyringer (1852-1928), natural de Budapest<sup>97</sup>. Morphy, que contaba con 48 años, se unía a una mujer de amplia cultura y profundos estudios musicales. Según nos cuenta Pablo Casals en sus *Memorias*, Cristina, futura Condesa de Morphy, había sido la mejor alumna de Liszt y a sus amplias dotes pianísticas se le unía su afición al canto, llegando a actuar en el Real<sup>98</sup>. Su única hija, Cristina Morphy, también se dedicaría al mundo de la música.

En el archivo del Palacio Real se encuentra el expediente matrimonial en el que encontramos algunos datos de interés<sup>99</sup>. Así, que a Morphy le correspondía como feligrés la Real Parroquia Ministerial de Madrid por habitar en el Real Palacio, escalera de damas, piso segundo. La Real Parroquia estaba a cargo de Don Francisco de Asís y Méndez, presbítero, canónigo, capellán de honor de S. M. y cura teniente de la misma, situada entonces en el Convento de la Encarnación. También encontramos en el expediente la presencia de tres testigos para justificar que no existía impedimento alguno para el enlace matrimonial, Manuel Cañete<sup>100</sup>, Manuel Zarco del Valle<sup>101</sup> y Juan de Morales y Serrano<sup>102</sup>. Posiblemente, la elección de estos testigos demuestra la contrastada amistad de Morphy con los mismos.

<sup>93</sup> Se conservan cuadros pintados por Federico de Madrazo en la exposición: *Mujeres Españolas. Exposición de Retratos* (1918): N.º 59: Retrato de la Excm. Sra. Condesa de Velle. Alto, 0.65. Ancho, 0.54. Lienzo óvalo. Expositora: D.ª Ángeles L. de Calle, viuda de Ricardo de Madrazo. Estos retratos están en paradero desconocido.

<sup>94</sup> En aquellas se daban cita los principales personajes del mundo de la cultura del Madrid isabelino, entre ellos el Marqués de Molins, Hartzenbusch, Campoamor, Carlos de Haes, Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli. En su hogar el interés literario llevaba a la devoción por Guerra, Necedal, Valera, Cañete, Tamayo, Godoy, Selgas, Campoamor y otros. Véase Pedro Martínez plaza: "La colección artística de Josefa Marín (1807-1871), Condesa viuda de Velle", *Ars Bilduma*, n.º 7, 2017, pp. 153-166.

<sup>95</sup> Real despacho a favor de don Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán Martí y Martí, concediéndole el título de Conde de Morphy. ES.28079. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: AHN/1.1.2.2//CONSEJOS, 8989, A.1882, Exp. 1.

<sup>96</sup> AHN; "Concesión del título Conde de Morphy por el rey Alfonso XII". CONSEJOS, 8989, A. 1882, Exp.1\_001.

<sup>97</sup> ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: ES.28079.AHN/1.1.2.2//CONSEJOS, 8971, A.1882, Exp.26.

<sup>98</sup> Corredor, J. M., *Pablo Casals...*, p. 40.

<sup>99</sup> AGP. Exp. sobre Guillermo Morphy y Cristina Hagyi. Caja 468, Exp. 10.

<sup>100</sup> Académico de la lengua.

<sup>101</sup> Bibliotecario mayor de S. M.

<sup>102</sup> Abogado y secretario del Banco de España.

El 21 de julio de 1882, se verificaría el matrimonio en la Parroquia de San Marcos, a la que pertenecía Cristina Hagyi<sup>103</sup>. En la partida de matrimonio, expedida por el teniente mayor de cura D. Francisco Sainz de Robles, aparecen los siguientes datos de la contrayente:

Cristina Gabriela Hagui y Szeringer, soltera, de treinta y un años de edad, Baronesa de Seyringer, que vive calle de Mendizábal, n 29, Hotel, natural de la ciudad de Pesth, en Ungría (sic), hija legítima del Sr. Nicolás, de quien ha obtenido consejo favorable y de la Sra. Doña B. Josefa, vecinos de Viena, Austria.

No sabemos si Morphy llegaría a conocer a Cristina durante su estancia en Viena, donde residían sus padres, ya que la discreta correspondencia personal de Morphy no da detalles al respecto. Casals comenta en sus memorias que Crista Morphy, la única hija de este matrimonio, cuyo retrato dejó inmortalizado el pintor sueco Zorn<sup>104</sup>, era adoptada. Crista compartió con sus padres el mismo amor por la música, emprendiendo estudios de canto en el Conservatorio de París, donde fue pensionada por la reina, hacia 1902.

Algunos detalles de su vida se encuentran en la prensa francesa, donde se encuentran noticias de sus excelentes cualidades para el canto, e incluso se recogen algunas de sus actuaciones en París y Londres<sup>105</sup>. Así por ejemplo, encontramos en *Le Figaro* la noticia en 1904 de una actuación de Crista Morphy acompañada por Saint-Saëns al piano. Se trataría de un exitoso concierto dado en la Sala Bösendorfer en Viena, en la que a instancias del público tendrían que repetir dos melodías del maestro francés<sup>106</sup>.

Un año más tarde *Le Figaro* publica el siguiente anuncio:

Mlle Morphy, fille de la comtesse si connue par sa philanthropie, vient précisément dé chanter à Senlis avec des artistes de l'.U.F.P. au bénéfice de la Croix Rouge. La charmante cantatrice a obtenu personnellement le plus grand succès [...].

Mlle Morphy chantera prochainement à Vienne, dans un Récital qu'elle donne et sera accompagnée par le célèbre pianiste Emil<sup>107</sup>;

Otra noticia en *Le Figaro* nos revela que también actuaba con éxito en veladas íntimas: “A la matinée qui a eu lieu vendredi chez M. le marquis de Casa Riera, Mlle Morphy a tenu l'auditoire sous le charme, avec sa jolie voix, en chantant l'air de *Suzanne*, de Mozart, et des Lieder de Schumann en allemand”<sup>108</sup>.

---

<sup>103</sup> Archivo Histórico Diocesano de Madrid. Acta de matrimonio de la parroquia de San Marcos, Libro 9.

<sup>104</sup> Véase Ilustración 11.

<sup>105</sup> *Le Figaro*, n<sup>o</sup> 327, 22 de noviembre de 1904, p. 5: “La comtesse Morphy est partie pour Londres avec sa fille qui a été appelée pour chanter dans plusieurs concerts pendant la saison londonienne”;

<sup>106</sup> *Le Figaro*, n<sup>o</sup> 358, 23 de diciembre de 1904, p. 5.

<sup>107</sup> *Le Figaro*, n<sup>o</sup> 157, 06 de junio de 1905, p. 2. Podría tratarse del pianista conocido por la familia, Emil Sauer.

<sup>108</sup> *Le Figaro*, n<sup>o</sup> 352, 18 de diciembre de 1906, p. 2.





**Ilustración 11.** Cuadro de Cristina Morphy<sup>109</sup>

La Condesa de Morphy siguió llevando a cabo un discreto mecenazgo tras el fallecimiento de Morphy. Un testimonio lo encontramos en un artículo aparecido tras su fallecimiento que por su interés transcribimos a continuación:

La Condesa secundó hábilmente a su esposo en su protección a las artes, pues era mujer de elevada cultura y artista musical consumada; su salón de Madrid fue el punto de reunión de cuanto de notable y brillante en música y literatura existía en aquella época. A la muerte de su esposo, circunstancias especiales la obligaron a trasladar su residencia a París donde vivió, con su hija Crista, durante algunos años, y su reducida morada se convirtió pronto en el centro de una pequeña “coterie” compuesta de personas cuyos nombres son preeminentes en el mundo del arte y de las letras. Al estallar la gran guerra le fue preciso, a la Condesa, volver a España y se estableció en Madrid, donde llevó una vida bastante retirada, si bien se la veía frecuentemente en conciertos y reuniones musicales, hasta que la muerte imprevista de su adorada hija y constante compañera, Crista, pocos años ha, la abrumó de dolor; aunque soportó el golpe con valentía era evidente que quedó muy quebrantada. Pero a pesar de su delicada salud y avanzada edad, no sucumbieron su ánimo y valor indomables y aunque durante los últimos diez meses se vio confinada en el lecho y parcialmente paralizada de resultas de una larga y cruel enfermedad, soportó sus sufrimientos con ejemplar fortaleza, conservando sus facultades hasta el final, con aquella gracia peculiar que hacían de ella una mujer encantadora. Sus cualidades culminantes fueron un estoicismo y un valor admirables, pues aunque sus contratiempos y sufrimientos fueron grandes y en sus últimos años se vio afligida con muchas desventuras, conservó siempre unos modales serenos y afables y “nunca” se quejó. Su muerte será profundamente deplorada por

<sup>109</sup> Cristina Morphy fue inmortalizada por el pintor sueco Anders Leonard en 1884. Su cuadro de conserva en el Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristina-morphy/80568e3c-6df4-4a51-8c90-fd6f9107ef79>

sus muchos amigos de París y Madrid<sup>110</sup>.

Asimismo, en nuestra consulta al Archivo Manuel de Falla hemos localizado varias cartas que hablan de la amistad de la Condesa de Morphy con Falla y del interés por escuchar su obra *La vida breve*:

Madrid, 19 de noviembre de 1914

Querido amigo Falla;

Mucho nos satisface que sigue su obra con mucho éxito, por amigos que lo han visto y otros que desean conocerle, se comprende que ha tenido mucho interés en el público madrileño.

Desearíamos con muchísimo gusto oír *La vida breve* pero en función de tarde porque por la noche no salimos. Nuestras buenas amigas las de Riva Muñoz<sup>111</sup> están aquí también, se han instalado un estudio en la calle de Serrano y madre e hija tienen (?) de pintura, de lo cual nos alegramos mucho, porque en París no habrían podido hacer nada. Ellas también se quedaron sin conocer el segundo cuadro de su obra y tendrían un fuerte gusto poderlo conocer. Así si U. puede enviarnos reunidas las invitaciones estaríamos muy contentas.

La señora Benard que está en Ginebra con su marido me encarga le diga cuanto se alegra de su escrito y le envía sus más cordiales saludos y enhorabuena.

Hasta pronto esperamos el gusto de verle y poder charlar sobre muchas cosas con nuestras afectuosas recuerdos es suya su entusiasta amiga

La Condesa viuda de Morphy

Estará U. feliz y contento con este tiempo y sol tan hermoso recordando las nieblas y lluvias de París con horror!

Además la Condesa de Morphy sirvió de intermediaria entre Falla y la Residencia de Estudiantes, entidad que había conseguido una gran reconocimiento por su intensa vida musical y de la que escribe así:

Madrid, 12 de noviembre de 1917. Goya, 47

Mi querido amigo, no sé si usted ha oído hablar de la "Residencia de Estudiantes", donde se reúne el núcleo de los muchachos que vienen a estudiar sus carreras, y a los cuales les hacen unas conferencias y seances musicales para educación y distracción tienen un ... magnífico en la calle del pinar y salón de música con piano de cola. El presidente Alberto Jiménez, amigo nuestro me pedía que le preguntara, si quiere dar U. una audición con la Sra. Landowska<sup>112</sup> haciendo conocer sus canciones polacas. Sería una hora de música sólo. Los Coubet no pueden ser muy buenos por ser algo (?) los medios pero haría un esfuerzo para aproximarse lo posible dando 100 pts a U. Si U. acepta le pediré contestación a la Sra. Landowska para que se pueda fijar día, sería por la tarde de seis y media a ocho. Así que le ruego me conteste lo más pronto posible y esperando que se

---

<sup>110</sup> Adrienne I. de Albéniz: "Fallecimiento de una dama ilustre la Condesa de Morphy". *La Vanguardia*, 29 de enero de 1928, p. 31.

<sup>111</sup> Se trata de María Luisa de la Riva Muñoz casada con el pintor Domingo Muñoz. María Luis llegaría a ser una de las artistas más importantes del siglo XIX. Su hija Dolores Muñoz de la Riva fue también pintora y retratista. Información extraída en Magdalena Illán Martín: "María Luisa de la Riva. Una artista española en los salones franceses. Documentos conservados en los archivos nacionales de París", *Laboratorio del arte* 21, 2008-2009, pp. 491-499. Dolores Muñoz de la Riva entregó el cuadro realizado por Zorn de Crista Morphy, donado por la Condesa de Morphy al Museo del Prado en 1935. *Gaceta de Madrid*, núm. 77, de 18 de marzo de 1935, p. 2218.

<sup>112</sup> Se refiere a Wanda Landowska (1879-1959), pianista y clavecinista polaca.

animará a ello porque es muy interesante esta institución. Vino Bergson y otros maestros a dar conferencias en este sitio. Con nuestros cariñosos saludos queda siempre suya una amiga.

La Condesa viuda de Morphy

Conocemos por una carta de María Luisa Chevallier que Manuel de Falla asistía al domicilio del Conde de Morphy, donde señala:

Y crea U. que lo lamento vivamente no tener ocasión de complacer a mi insigne corresponsal<sup>113</sup>, al que ciertamente recuerdo de casa del buen Conde de Morphy y cuya carrera triunfal seguí siempre en la prensa con entusiasmo, guardando de él esta atenta carta como preciado autógrafa que le agradece de veras su afectísima amiga<sup>114</sup>.

También el Padre Donostia nos habla en su *Diario* de sus frecuentes visitas a la casa de la Condesa de Morphy en 1925, a donde también asistía el maestro Andrés Segovia:

26 de abril de 1925. "A la tarde fui a casa de la Condesa de Morphy. Vino Segovia [...]. Tocó una sonata de Giuliani (italiano del siglo 18), muy linda; Preludio y Gavota para luth de Bach, lindísimas; Homenaje de Debussy, de Falla, y algunas otras cosas"<sup>115</sup>.

Conocemos otros detalles de este episodio de la vida de la Condesa, ya de edad avanzada, por el Padre Donostia en su artículo titulado "Oyendo a Andrés Segovia", en la revista *Lecaroz*, publicado en 1927, en el que vuelve a recordar esta velada musical, y señala que la Condesa había llegado a cantar en Viena, dirigida por Liszt:

Le conocí en casa de una señora Condesa, casi octogenaria, que lleva un título no desconocido de los artistas. Cantó ella en su juventud bajo la dirección de Liszt en Viena. En España unió su vida a la del que consagró muchos de sus desvelos a estudiar los vihuelistas españoles. Desde el rincón en que vive sin bajar a la calle, sigue atenta el movimiento musical europeo. En su derredor congrega artistas como Sauer, Casals, Segovia. Allí le conocí.

Segovia, en la intimidad de un modesto saloncillo, desenfundó su guitarra. Nos regaló con una *Sonata de Giuliani*, del siglo XVIII, cuyos ritmos arpegiados sonaban con la discreción de un surtidor oculto en un jardín. Evocó a Albéniz con alguna de sus piezas españolas que traen a la memoria la tierra del azahar y de la Alhambra... Enfundó su guitarra y nos dejó, reclamando por su arte...<sup>116</sup>.

#### IV-11. Presidente del Instituto Filarmónico y de la Sociedad de Conciertos

En 1884 se crea el Instituto Filarmónico bajo la iniciativa de Morphy, del que hablaremos detenidamente en el Capítulo IX. Se trata de "una escuela libre de música para dar enseñanza a cuantos jóvenes se sienten inclinados a cultivar aquel arte, y donde los que salen del conservatorio puedan desenvolver sus aptitudes, dando a conocer sus adelantos"<sup>117</sup>. Un centro

<sup>113</sup> Se refiere a Falla.

<sup>114</sup> Archivo Manuel de Falla. (Sig. 6885) Carta de María Luisa Chevallier de Palacio a Manuel de Falla, refiriéndose al Conde de Morphy. 7 de noviembre de 1930.

<sup>115</sup> Referido en *Obras completas del P. Donostia*, Tomo I. Artículos. Preparación y prólogo del P. Jorge de Riezu, Editorial La gran Enciclopedia vasca, Bilbao, 1983, p. 126.

<sup>116</sup> El texto completo puede leerse en *Obras completas del P. Donostia...*, pp. 123-126.

<sup>117</sup> *El Imparcial*, Año XVIII. N.º 5989. 3 de febrero de 1884, p 3.

que ofrecerá una educación alternativa al Conservatorio de Madrid, basándose en modelos europeos.

Además, el Instituto se convirtió también en un propósito de unión de músicos en Madrid, a través de su Sociedad que nacía bajo la divisa de “el arte por el arte”. Un esfuerzo tremendo por parte de su artífice, el Conde de Morphy, en reunir mas de ochenta músicos, el *sursum corda* al que aspiraba. Los propósitos de este asociacionismo están claros, la unión de voluntades facilitaría el camino para establecer la ópera nacional. La posición de Morphy como presidente de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Tomás Bretón, facilitó la adscripción de muchos de sus músicos al Instituto. La sociedad del Instituto Filarmónico congregó a lo más destacado del panorama musical de Madrid, entre otros muchos artistas, a Isaac Albéniz, Tomás Bretón, Apolinar Brull, Fernández Arbós, Agustín Rubio, Casimiro Espino, Joaquín Valverde y Oscar de la Cinna. La dirección fue confiada en sus inicios a Emilio Serrano. Además la entidad ofrecía la enseñanza de coros de hombres, base de un Orfeón<sup>118</sup>.

Dentro del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy, tuvo especial importancia la escuela de canto dirigida por Napoleón Verger. Su objetivo fue formar alumnos con destino al Teatro Real, con una formación que les permitiera enfrentarse a óperas cantadas en español, proyecto fuertemente defendido en esos tiempos por Tomás Bretón, Antonio Arnao y el propio Conde de Morphy.

Durante estos años se estrenaron algunas obras menores de Morphy. Así, en abril de 1884, *La Época* anuncia el estreno de la *Marcha militar* de Morphy para el Regimiento de Ulanos, en Estrasburgo<sup>119</sup>. También sabemos por la prensa que Alfonso XII le ofrece la Condecoración de la Gran cruz de la Real Orden de Isabel la Católica<sup>120</sup>. En enero de 1885, se interpreta su obra *La despedida del Cid*, un "romance viejo español puesto en música", que Morphy dedicaría "a su amigo Justo Blasco". La partitura publicada en el *Almanaque de la Enciclopedia Musical* se ejecuta en el Salón Romero, junto a otra de sus composiciones, *A prima* para voces solas. *La Época* comenta este primer concierto a cargo del Instituto Filarmónico, al que asisten Alfonso XII, junto a la reina y las infantas Isabel y Eulalia. Sobre *La despedida del Cid* comenta que es “una imitación antigua muy feliz, sobria e inspirada, que se adapta perfectamente a la letra del romance y hace notar, por ligero cambio, cuándo habla el Cid y cuándo el romancero”<sup>121</sup>. El concierto que duró tres horas y media tenía por programa:

**Tabla 10. Programa de concierto en el Salón Romero**

<p><i>Suite de Bach</i>  <i>Sinfonía en Si b M de Haydn</i>  <i>A prima</i>, para voces solas, de G. Morphy  <i>La despedida del Cid</i>, de G. Morphy</p>
--

<sup>118</sup> Reunión del Instituto Filarmónico. *La Época*, 28 de abril de 1884, p. 3.

<sup>119</sup> *La Época*, año XXXVI, no. 11411, 20 de abril de 1884, p. 3.

<sup>120</sup> *Archivo diplomático de España*, año II, nº 55, 28 de mayo de 1884, p. 7.

<sup>121</sup> *La Época*, nº. 11661, 1 de enero de 1885, p. 4.

El 12 de diciembre de 1884, Morphy es elegido presidente de la Sociedad de Conciertos de Madrid, cargo que ocupará hasta septiembre de 1890. Por su parte, Tomás Bretón es nombrado director artístico de la orquesta, tras la etapa en la que la orquesta fue dirigida por Mariano Vázquez, cuando se había producido una crisis debido a la coincidencia horaria de los conciertos de la Sociedad de Conciertos y de su rival la Unión Artístico-Musical, sin que hubiera público suficiente para que ambas orquestas pudieran desarrollar con normalidad su actividad. En ese momento se produce un trasvase de músicos de una orquesta a otra: "de la Unión Artístico-Musical ha venido a la Sociedad de Conciertos buen número de profesores, convencidos, por la experiencia, de que no pueden existir hoy en Madrid dos sociedades de la misma índole". Al ser nombrado en su puesto como director de la Sociedad de Conciertos, Bretón declaraba en la prensa: "absolutamente libre y no habiendo podido realizar otro plan artístico que concibiera y viéndome solicitado por segunda vez y propuesto por mi querido e ilustre amigo el maestro Vázquez para la dirección de la sociedad de Conciertos, no he vacilado en admitir tal honor, con la idea de contribuir al progreso del arte en mi patria en la medida de mis escasas fuerzas"<sup>122</sup>.

El 31 de diciembre de 1884, Morphy pronuncia su *Discurso*<sup>123</sup> al tomar posesión de su cargo como presidente de la Sociedad de Conciertos, donde transmite su deseo de trabajar por el bien del Arte español y de los artistas<sup>124</sup>. En el Capítulo XIV veremos con detenimiento estos propósitos y las acciones llevadas a cabo para conseguirlos.

---

<sup>122</sup> "Edición de la noche de hoy 24 de enero", *La Correspondencia de España*, año IV, nº 184, 25 de enero de 1885, p. 3.

<sup>123</sup> Conde de Morphy: *Discurso leído por el Excmo. Sr. Conde de Morphy en la junta general celebrada por la Sociedad de Conciertos de Madrid, el 31 de diciembre de 1884, al tomar posesión como Presidente de la misma*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1885.

<sup>124</sup> Véase Capítulo X.



## Capítulo V. La regencia de Maria Cristina (1885-1900)

### V-1. El final de un corto reinado: la muerte de Alfonso XII

El fallecimiento del rey Alfonso XII el 25 de noviembre de 1885 supuso una "terrible catástrofe" para el Conde de Morphy. *La Ilustración española y americana*, refiere la agonía del rey, y la presencia de Morphy, junto al mismo:

En los últimos momentos de la vida del Rey hallábase la reina doña María Cristina junto al lecho de su esposo, y en la misma regia cámara estaban el Dr. Riedel, el cardenal Benavides y el Conde de Morphy. Cuando la Reina, que espiaba anhelante los movimientos del enfermo, oyó decir al Dr. Riedel que todo había concluido, y comprendió la tremenda realidad, cayó desplomada a la cabecera de la cama, besando la mano derecha de su infortunado esposo; el cardenal Benavides cumplía los deberes de su sagrado ministerio; el doctor no pudo reprimir las lágrimas, y ocultó su semblante entre las manos; el Conde de Morphy, el secretario de S. M., corrió desolado a anunciar la fatal noticia a la Reina madre y a las Infantas<sup>1</sup>



**Ilustración 12.** Fallecimiento de Alfonso XII. En sus últimos momentos la reina María Cristina, Dr. Riedel, Cardenal Benavides y el Conde de Morphy. Morphy aparece corriendo a comunicar la noticia. En *La ilustración española y americana*, 1885

<sup>1</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XLIV, nº 319, 30 de noviembre de 1885, p. 7. Véase Ilustración 12.

Tomás Bretón relata como se procedió al traslado de los restos del monarca desde El Pardo a Madrid, para la celebración del funeral solemne por el Rey:

Fue brillante, hermosa y pintoresca, contribuyendo todo a hacerla más sensible por el tristísimo objeto que tenía. Algunos recordaban la entrada que hizo ha poco más de dos años al regreso de París. Entonces todo eran vítores, aclamaciones, entusiasmo, esperanzas... hoy fue duelo, tristeza, miedo en el porvenir. Al pasar la infortunada viuda con sus dos hijas, era saludada con respeto y simpatía por la apiñada multitud; ¡pobre señora, que aterrada se hallará en situación tan crítica<sup>2</sup>

El acto de gran solemnidad es descrito por el crítico Esperanza y Sola:

conmovido mi espíritu por la fúnebre ceremonia que presenciaba, por la severa e imponente salmodia del canto litúrgico y las sublimes armonías con que la iglesia pedía al Todopoderoso por el descanso eterno del egregio príncipe cuya muerte ha sumido en profundo duelo a la nación española.

Y ensalza a Barbieri por la manera en que se había hecho cargo en la elección y dirección del programa de música, donde sonarían las obras de Tomás Luis de Victoria y del maestro Ignacio Ovejero Ramos (1828-1889):

Réstame ya tan sólo decir cómo se han interpretado las obras clásicas objeto del presente artículo. Compositor inspirado y de mérito indisputable, musicógrafo distinguido y conocedor como nadie de los tesoros del arte español, el Sr. Barbieri ha respondido en un todo a lo que de él podían y debían esperar los amantes del Arte, tanto en la elección de la música y en su combinación con el severo canto llano, como en la dirección de ella, que ha estado á la altura de la reputación que goza con sobrada justicia. El Sr. Gayarre, diciendo con su envidiable voz, en canto llano y con una pureza de dicción y de estilo admirables, el *Taedet animam meam*, y luego la sentida plegaria *In Paradisum*, del boloñés Righini, Maestro de la corte del Emperador José II de Austria; el Sr. Verger, interpretando con gran maestría *El parce mihi*, de Ovejero (discretamente acompañadas las dos últimas por el inteligente organista Sr. Mateos), y el numeroso coro cantando con precisión y colorido, todos ellos se han hecho merecedores de los más cumplidos elogios, realizando aquel bello ideal que en la música sagrada exigía San Agustín al decir: *ut per haec oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat*<sup>3</sup>.

Hay un antes y un después de la muerte del monarca en la vida de Morphy. Por una parte, el terrible acontecimiento al que hace mención Morphy parecía dar al traste con las aspiraciones regeneracionistas que este había depositado en el monarca, a quien, según sus palabras, había consagrado toda su inteligencia y toda su vida<sup>4</sup>. Y por otra, suponía para Morphy el fin de sus ambiciones personales como compositor, ya que -según expresa- "no ha dejado en mi alma lugar donde pueda abrigarse vanidosas aspiraciones o estímulos de amor propio". A partir de entonces, Morphy deja de presentar sus obras en público y se consagra con todas sus energías a la defensa y apoyo de otros compositores españoles.

Lo cierto es que Morphy se encontraba en estos años fuertemente implicado en el establecimiento de la ópera nacional, apoyando el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás

---

<sup>2</sup> T. Bretón: *Diario...*, p. 463.

<sup>3</sup> Esperanza y Sola: "La música en los funerales del rey", *Treinta años de crítica musical*, Tomo segundo, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e hijos de Tello, 1906, p. 127.

<sup>4</sup> G. Morphy: *Discurso Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1892,... p. 6.

<https://archive.org/stream/revistacontempor6618unse#page/222/mode/2up/search/morphy>.



Bretón, al mismo tiempo que trabajaba en la idea de disponer de un teatro de la ópera nacional. En estos proyectos estaba incluida la figura de Alfonso XII. Apenas un año antes del fallecimiento del monarca, Morphy había organizado un encuentro entre Alfonso XII y Tomás Bretón, en el que este le comenta sus proyectos sobre la ópera nacional y las dificultades que estaba pasando para su estreno, a lo que el rey se muestra en todo momento interesado por el asunto. Bretón señala que el Conde de Morphy

se encantó cuando le refería la conversación, porque él persigue un gran fin y ve con placer que el rey oiga con gusto este lenguaje, que allí no le habla mas que él, y que poco a poco se vaya escapando de la pernicioso influencia que ha ejercido sobre él el Duque chulo (duque de sexto se refiere y la comparsa que le rodea<sup>5</sup>.

El "gran fin" que menciona Bretón parece referirse a la intención ya expresada por Morphy de "hacer local propio, con salón de conciertos, establecer la Ópera Nacional, que una persona de su posición podría conseguir con ayuda del rey"<sup>6</sup>.

## V-2. Un tema de preocupación: la conspiración zorrillista y las logias masónicas

Los movimientos republicanos y la radicalización de las logias masónicas se convertirían en un tema de preocupación para la Monarquía. Desde 1884 preocupan los movimientos de republicanos e internacionalistas para formar un frente de acción común y su búsqueda de apoyos dentro de la masonería. Algunas logias como el Grande Oriente verían la salida de elementos monárquicos de sus filas, que daría paso a una mayor presencia de los republicanos entre sus miembros, con una deriva hacia la acción política<sup>7</sup>. Según Lario González, la política que se llevó a cabo a raíz del fallecimiento de Alfonso XII, con el traspaso de poder de Cánovas a Sagasta, buscaba controlar el proceso político que se iniciaba tras el fallecimiento de Alfonso XII, ante las amenazas que se cernían sobre la monarquía.

El Conde de Morphy no fue masón<sup>8</sup>. No se ha encontrado ninguna información, ni existen documentos que puedan relacionarle como miembro de la masonería. Asimismo, nuestra consulta en el Centro Documental de la Memoria Histórica en Salamanca ha dado negativo. Sin embargo, la masonería se convirtió en un asunto que preocupaba a Morphy, debido a su implicación en la Restauración de la Monarquía alfonsina y su cargo como hombre de confianza del príncipe. Morphy se ocupó personalmente de la correspondencia privada con personas que actuaban como confidentes de la Monarquía, realizando un seguimiento estrecho de las relaciones de las logias masónicas con Ruiz Zorrilla, quien tratará de urdir una conspiración militar en el bienio 1884-1885<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Tomás Bretón: *Diario...*, p. 424.

<sup>6</sup> *Ibidem...*, 375.

<sup>7</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Lario González: "La muerte de Alfonso XII y la configuración de la práctica política de la Restauración", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, H<sup>a</sup> Contemporánea, t. 6, 1993, pp. 139-176, p. 144.

<sup>8</sup> A este respecto no se ha encontrado ninguna información, ni existen documentos que puedan relacionarle con la masonería. Nuestra consulta al Centro Documental de la Memoria Histórica en Salamanca ha dado negativo.

<sup>9</sup> Eduardo Higuera Castañeda: *Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895). Liberalismo radical, democracia y cultura revolucionaria en la España del s. XIX*, tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2014, p. 257. El marqués de Orovio suprimió lo legislado por Zorrilla, poniendo la enseñanza bajo la iglesia. Entonces se apartarían de sus cátedras a los krausistas Giner de los Ríos, Salmerón y Azcárate. Un año después nace la Institución de Libre Enseñanza que recoge las orientaciones en educación llevadas a cabo bajo Zorrilla, quien se convirtió en su principal accionista

Antonio Cánovas consideraba a Ruiz Zorrilla<sup>10</sup> como una amenaza para el régimen monárquico; tras conocer las reuniones políticas que organizaba en su casa le desterró a Francia en febrero de 1875<sup>11</sup>. El gobierno procedió a la limpieza entre los militares, expulsando a los elementos demócratas que constituían una amenaza y que siguieron a Zorrilla al destierro<sup>12</sup>. Se desmantelaba la Milicia Nacional y se apartaron los mandos identificados con la revolución de septiembre. Muchos de estos exiliados encontraron refugio en la masonería<sup>13</sup>. Zorrilla no duda en contactar con la masonería francesa vinculada a la izquierda radical. Sobre el asunto Morphy recibe notificaciones de Eduardo P. de Brey, quien le comenta sobre las simpatías que despertaba Zorrilla entre la masonería y "sus implicaciones con las conspiraciones militares"<sup>14</sup>. Eduardo Pérez Brey era delegado de Vigilancia del distrito de Hospital y el 26 de febrero de 1885. A cambio de sus informaciones solicitaba a Morphy el puesto de jefe de Orden Público de Barcelona<sup>15</sup>

En el Archivo General del Palacio se guarda el informe que el propio Alfonso XII ordenó realizar a Segismundo Moret sobre los movimientos de las clases trabajadoras. El informe establece una serie de puntos a llevar a cabo para aumentar la vigilancia también en los círculos de la masonería que habían alcanzado gran expansión en España y en los que cada vez más, en contra de lo que se anunciaba en sus reglamentos, introducían la política en sus reuniones, las cuales tendían hacia un marcado anticlericalismo. El informe da cuenta de como "la embajada en París ha creado un servicio de vigilancia en los depósitos de oficiales emigrados", también de la conveniencia de establecer una Dirección General de Seguridad e interesar a los gobernantes de las diferentes provincias en la situación que se vive y pedir su colaboración, además de buscar la coordinación de los ministerios de la Gobernación, de la Guerra y de la Marina y la censura en los correos. Por último, entre las recomendaciones finales incluía "tener a todo trance y a todo coste inteligencias seguras entre los elementos masónicos y las asociaciones socialistas obreras", a lo que se añadía "basta para ello con proponérselo pues siempre se encuentra a alguien dispuesto a revelar lo que se sabe"<sup>16</sup>.

De este modo, Moret trabajó para que en el Congreso se aprobara una Ley sobre organización de la Seguridad Pública, un texto sobre el que se dirimió el 2 de enero de 1884, y en el que se dividía aquella en dos: un servicio de Policía de la Seguridad y otro de Policía Judicial y de

---

<sup>10</sup> Volvió a España tras el levantamiento de 1868, en el que participó de manera activa, llegando a formar parte del nuevo Gobierno ocupando la cartera de Fomento. Entre sus aportaciones políticas destacan la libertad de la enseñanza primaria y de todos los grados de enseñanza y la supresión de la Facultad de Teología. Se clausura en 1868 por el decreto de 21 de octubre del ministro Ruiz Zorrilla que suprime la enseñanza de la Teología en todas las Universidades (inf. archivo pares)

<sup>11</sup> Eduardo Higueras Castañeda: *Manuel Ruiz Zorrilla...*, p. 456. En una de las reuniones de Zorrilla participaron más de 20 generales.

<sup>12</sup> Los generales izquierdo, Carmona y Lagunero.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 508.

<sup>14</sup> "Anoche tuvo lugar una reunión secreta de todos los Venerables y altos grados de la Masonería [...] para lo cual se pondrían de acuerdo con todas las logias de Cataluña sea cualquiera su Oriente, y especialmente la parte militar masónica, que es mucha, con objeto de impedir la ejecución de la sentencia", Eduardo P. de Brey al Conde de Morphy (24-6-1884), AGP, Cajón 18, exp. 5. El mismo remitente implicaba a los masones en las intentonas republicanas, animados por las recientes ejecuciones, Eduardo P. de Brey al Conde de Morphy (1-7-1884), AGP, Cajón 18, exp. 5. Referencia y cita tomada de Eduardo Higueras Castañeda: *Manuel Ruiz Zorrilla...*, p. 531.

<sup>15</sup> AGP, cajón 26, exp. nº 7. Información encontrada en Eduardo González Calleja, *La razón de la fuerza: orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*, Madrid, Biblioteca de Historia, CSIC, 1998, p. 40.

<sup>16</sup> El informe solicitado por Alfonso XII a Moret se encuentra en el Archivo Palacio. Caja 23/7. Información tomada de Ricardo de la Cierva: *La otra vida de Alfonso XII*, Madrid, Ed. Fénix, 1994, pp. 400-407.

Vigilancia. De esta manera se trataba de dar un paso hacia adelante en la reglamentación del Cuerpo de Vigilancia, sobre el que de nuevo se centrarían todos los esfuerzos en 1885. El 26 de octubre de 1886, se aprobaba por Real Decreto la Dirección General de Seguridad y Orden Público para lograr mejorar la coordinación entre los vigilantes diseminados por el territorio español, tomando de ejemplo la experiencia prusiana y francesa, como originalmente reflejaría el texto aprobado el 18 de octubre de 1887. Pese a todo la cuestión no estuvo exento de problemas<sup>17</sup>. Lo cierto es que la libertad de asociación y el temor a conspiraciones provocó el impulso de la creación de estos cuerpos al servicio del estado y la limitación de manifestaciones que se veían como un peligro de orden público. Durante la Restauración el cuerpo siguió creciendo a demanda de los mismos gobernadores civiles y ante la incertidumbre de desórdenes<sup>18</sup>.

En este clima en que la masonería incide en pasar al terreno político, en 1884 el Papa León XIII publica un nuevo documento contra la masonería. El mismo Alfonso XII "en sintonía con el papa [...] había rechazado cortésmente, por más de una vez, altas insinuaciones que para su ingreso en la Masonería se le había hecho"<sup>19</sup>. No hay que olvidar cómo Alfonso XII en el manifiesto de Sandhult trató de conciliar catolicismo con liberalismo aceptando la doctrina católica<sup>20</sup>. Monarquía y catolicismo se aceptaban como dos pilares fundamentales para establecer el orden social<sup>21</sup>. El efecto de la encíclica con castigo de excomuniación tuvo repercusiones entre quienes formaban parte de los círculos masónicos que además sintieron la radicalización de muchas de sus logias. En 1885 el informador Pérez Brey escribe a Morphy advirtiéndole de los movimientos de los masones hacia la república: "la salida de la masonería de los monárquicos, y la nueva incitación de muchos republicanos, da a comprender fácilmente cual es el objetivo de la, hasta ahora, poco temible asociación masónica"<sup>22</sup>. Según Pérez Brey uno de los hombres de confianza de Ruiz Zorrilla era Llano y Persi, el ex director de *La Iberia*, quien disputaba a Becerra la dirección del Gran Oriente de España para, de esta manera, facilitar la llegada de la República<sup>23</sup>. Con motivo de la enfermedad del rey, Zorrilla escribe una circular en Londres anunciando que si se producía la muerte del rey, esta daría ocasión para instaurar la República, de manera que había que preparar los "elementos militares y civiles"<sup>24</sup>.

La gran preocupación por la suerte que le esperaba a España, puede seguirse en el *Diario* de Tomás Bretón. Sabemos que Bretón pertenecía a una logia de Madrid, donde también buscaría apoyos para la representación de su ópera *Los amantes de Teruel*. Bretón siempre se sintió muy cercano a la Monarquía por su relación de amistad con el Conde de Morphy, su afectividad hacia la infanta Isabel y hacia Alfonso XII, por lo que vive con preocupación y desánimo la enfermedad

<sup>17</sup>Eduardo González Calleja, *La razón de la fuerza...*, p. 41.

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. 42.

<sup>19</sup>Ricardo de la Cierva: *La otra vida de Alfonso XII...*, p. 404.

<sup>20</sup>También su hijo Alfonso XIII continúa con una visión similar con su adhesión a la Santa Sede, un discurso sobre el devenir histórico de España en el que está presente la influencia del catolicismo

<sup>21</sup>La Unión católica ingresó en el partido liberal-conservador de Cánovas, desde el que se respetó a la iglesia y se fomentó su acción docente y benéfica. Ricardo de la Cierva: *La otra vida de Alfonso XII...*, p. 404.

<sup>22</sup>(Pérez Brey?) s/f (1885), AGP, cajón 26, exp. 7. Referencia tomada en E. Higuera Castañeda..., p. 533. Según cuenta Higuera Castañeda uno de los hombres de confianza de Zorrilla era Llano y Persi, el ex director de *la Iberia*, quien disputaba a Becerra la dirección del Gran Oriente de España "convencido de que su nombramiento facilitaría la proclamación de la República".

<sup>23</sup>Pérez Brey al Conde de Morphy (25-4-1884), AGP, cajón 18, exp. 5. Referencia tomada en E. Higuera Castañeda..., p. 533. Higuera escribe que finalmente es designado Manuel Becerra como Gran Maestre quien exhortaba a emplear "procedimientos de fuerza".

<sup>24</sup>Circular de Ruiz Zorrilla (Londres, 26-10-1885) Referencia tomada en E. Higuera Castañeda..., p. 535.

y muerte del joven monarca. Sus palabras en el Diario: "Pobre Alfonso y pobre patria! ¡Quiera Dios que ésta no llore con lágrimas de sangre la prematura muerte del Rey", transmiten la inquietud de alguien que teme la situación política de España.

Lo mismo cuando escribe:

Escribí al Conde, dándole valor para resistir el golpe mortal que ha llevado. ¡Veinte y un años al lado de Don Alfonso!, ¡cómo habrá sentido su pérdida! Leo en los periódicos que queda con el mismo cargo en Palacio cerca de la Reina regente; esto podrá ser conveniente para todos, si pueden contenerse las pasiones políticas de los españoles<sup>25</sup>.

Bretón vuelve a mostrar su inquietud por la situación que se vive y la duda de que los españoles dominen sus inclinaciones políticas, y hace partícipe a la Condesa de Morphy, de "el mal efecto producido por la continuación de los conservadores"<sup>26</sup>. Estas palabras parecen ser un aviso de atención ante lo que Bretón ve y escucha en sus idas y venidas al café Suizo. Este célebre lugar era regentado por dos masones ya que Bretón constata tras su visita que "parecía todo tranquilo"<sup>27</sup>. ¿Podría ser Bretón una de "estas inteligencias seguras entre los elementos masónicos" que con sus confidencias prestase un servicio a la monarquía?<sup>28</sup>. Sea como fuere, el nombramiento de Sagasta busca justamente contentar y "contener las pasiones" en un momento en que las conspiraciones se cernían sobre la corona. Sagasta era tenido por un liberal que había pertenecido a las logias masónicas, ocupando el puesto de Gran Comendador y Gran Maestro del Gran Oriente de España desde 1876 a 1881, y que, por este motivo, venía a contentar a los elementos más liberales, en un intento de frenar la conspiración contra la monarquía.

Una de las personas que aconsejó su nombramiento fue Morphy. La reina le pide consejo sobre el futuro en tan dolorosas circunstancias. Morphy le aconseja llamar a Sagasta. Esta decisión que daría lugar al llamado "Pacto de El Pardo" dio lugar a falsas proclamas en algunos diarios de la época que acusaron al Conde de recibir un millón por el apoyo al jefe del partido liberal. Al parecer Morphy en tono irónico dará salida a los maledicentes comentando a la entrada la broma<sup>29</sup>. En la decisión pesó la grave sospecha sobre una alzamiento nacional impulsado por Zorrilla del que como ya hemos visto Morphy era conocedor de primera mano por los informes que le llegaban.

### V-3. Otro proyecto regeneracionista: la Escuela de reforma Santa Rita

La participación de Morphy en un plan de reforma de las prisiones que se hizo realidad en el correccional Escuela de Santa Rita, prueba su preocupación social y la relevancia que da a la educación, tantas veces mencionada en sus textos. La escuela de Santa Rita de Madrid fue una institución privada, creada en 1888, que se eligió como la primera escuela de reforma en España<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> T. Bretón: *Diario*, p. 461.

<sup>26</sup> El 26 de noviembre de 1885.

<sup>27</sup> Bernardo y Pedro Fanconi de la Logia Masónica de Madrid, grado 33, pertenecientes al Gran Oriente de España. Bretón pertenecería a la Fraternidad Ibérica, n<sup>o</sup> 90.

<sup>28</sup> Tomás Bretón: *Diario* (1881-1888), T. 2, p. 462. Véase Jacinto Torres Mulas: "Música y masonería en España. Pautas para un estudio", en J. A. Ferrer Benimeli (coord.), *La masonería española entre Europa y América, VI Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*, Zaragoza, 1995, vol. II, pp. 769-813.

<sup>29</sup> Almaviva: *Le Figaro*, n<sup>o</sup> 259, 16 de septiembre de 1899, p. 5.

<sup>30</sup> Ana María Montero Pedrera: "La primera escuela de reforma en España. Una innovación educativa en la reeducación de menores", *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación*, n<sup>o</sup> 13, pp. 53-60.

El proyecto de reforma de las prisiones de iniciativa privada, impulsado por el jurista y político conservador Francisco Lastres, se inicia con la Restauración alfonsina, siendo aprobado por la Real Orden de 29 de diciembre de 1875. La obra de Lastres *Estudios penitenciarios* nos muestra los detalles del proyecto<sup>31</sup>. Así sabemos que tras autorizarse la creación de la penitenciaría, se adquirieron terrenos en el barrio de Salamanca, inaugurándose las obras el 20 de julio de 1876, con la presencia de Alfonso XII. Se nombraba entonces una Junta de patronos de la que formaban parte el Marqués de Salamanca como Presidente; el Conde de Morphy como Vicepresidente y Manuel María Álvarez como tesorero. También con el fin de recabar fondos, se abrió una suscripción iniciada por el Rey, quien junto a la princesa de Asturias contribuirían al proyecto con donativos de 60000 y 20000 reales, respectivamente<sup>32</sup>. La revalorización de los solares para su construcción determinaron la elección de otros terrenos más baratos para la construcción de la Escuela, que finalmente se alzaría en la década de los ochenta, en la quinta llamada de Santa Rita, situada en Carabanchel, donada por el Marqués de Casa-Jiménez. La nueva Junta de patronos de la Escuela de Reforma Santa Rita quedaba configurada de la siguiente manera: Manuel Silvela (presidente), Conde de Morphy (vicepresidente) y José Fontagud Gargollo (tesorero).

La nueva Escuela de reforma Santa Rita tomaba como modelo a otras naciones europeas y americanas, en la creación de un correccional para jóvenes menores de veintiún años, donde en el transcurso de su ingreso en la cárcel, para cumplir la pena del delito, recibieran "instrucción elemental y religiosa, aprendiendo un oficio o perfeccionándose en el mismo". De este modo mediante, "un sistema religioso, racional y científico" trataban de reformar a los jóvenes evitando que estos salieran de las prisiones como temibles delincuentes. El proyecto contemplaba asimismo la instauración de celdas apropiadas, con destino a menores de grave conducta, enviados por sus padres. Estos jóvenes seguirían un programa educativo, dedicando su tiempo al estudio, trabajo y meditación<sup>33</sup>.

El proyecto toma impulso con la aprobación de la Ley de 4 de enero de 1883, sobre la formación de asilos e instituciones de protección correccional<sup>34</sup>, iniciándose los trabajos para la creación de la penitenciaría de jóvenes y del asilo de corrección paternal. Impulsado por el deseo de proteger a la infancia, se acogerían a niños mayores de 9 años y jóvenes en riesgo de caer en la delincuencia, así como a sus padres, ofreciéndoles un entorno adecuado desde donde reformarse y reintegrarse de nuevo en la sociedad. *La voz de la caridad* suministra más información sobre la iniciativa de Francisco Lastres, en la que por entonces se involucrarían con sus donaciones: Villanova, Álvarez (D. M. M. y D. Lorenzo), Pascual (D. Agustín), Cárdenas, Barón del Castillo, Silvela (D. Manuel), Reus, Girona, Gargollo, Pacheco y Lastres. Para la realización del proyecto, es decir, se nombraron a Lastres, Cárdenas, Barón del Castillo, Álvarez Capra, Pacheco y Rolo, Silvela (D. Manuel), Conde de Morphy, Villanova, Pascual (don Agustín), Álvarez (D. M. M.), Ortueta, Girona, Marqués de Cabra, Escobar, Marqués de Casa Jiménez y Fontagud Gargollo y, como presidente de la misma a Manuel Silvela<sup>35</sup>. La institución de Santa Rita albergaba la idea de que el centro correccional se convirtiera en una Escuela industrial y agrícola al albergar colonias agrícolas penitenciarias<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> Francisco Lastres: *Estudios penitenciarios*, Madrid, Est. Tipográfico de Pedro Nuñez, 1887.

<sup>32</sup> "Reforma penitenciaria", *Boletín de la revista general de legislación y jurisprudencia*, vol. 49, Madrid, Imprenta de la revista de Legislación, 1876, p. 285.

<sup>33</sup> "Reforma penitenciaria", *Boletín...*, p. 352.

<sup>34</sup> A. M. Montero Pedrera: "La primera escuela de reforma en España...", p. 54.

<sup>35</sup> El dinero de la Junta de Patronos provenía de la venta de solares que ascendía a 31.000 duros.

<sup>36</sup> Información obtenida en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/articulos-sobre-beneficencia-y-prisiones-volumen-v--0/html/fe6c74-82b1-11df-acc7-02185ce6064\\_12.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/articulos-sobre-beneficencia-y-prisiones-volumen-v--0/html/fe6c74-82b1-11df-acc7-02185ce6064_12.html)

El siguiente paso importante fue decidir si la educación se llevaría a cabo por religiosos o seculares, decidiéndose por los religiosos. Con este propósito el propio Lastres viajó a Turín, entrevistándose con don Bosco y ofreciéndole la misión a los salesianos, quien rehusó por no ser de su competencia. Finalmente la obra fue aceptada en 1890 por la Congregación de Terciarios Capuchinos de Nuestra Señora de los Dolores, de reciente formación en Valencia, bajo el Padre Luis Amigó y Ferrer, más tarde nombrado obispo de Solsona y Segorbe<sup>37</sup>. Los capuchinos estaban preparados para llevar a cabo un tipo de educación adecuada a estos fines, que incluía el aspecto moral pero también profesional. La entidad pasó por dificultades económicas no pudiendo siempre llevar a cabo todos los fines propuestos, no obstante lograron ir incorporando talleres de formación profesional como zapatería, albañilería, carpintería y fontanería. El éxito de sus acciones les hizo extender su dominio a otros lugares, surgiendo nuevas casas correccionales en 1899 en Sevilla, Teruel y Caldeiro. Ya en 1919 surgió la institución reeducadora del Tribunal vasco en Álava<sup>38</sup>.

El modelo llevado a cabo se fue moldeando por la misma experiencia y por el conocimiento en otros centros similares europeos. Se impartió la primera enseñanza y enseñanzas especiales dirigidas al aprendizaje de un oficio, además de ofrecer la experiencia del trabajo en el campo o en la granja. Se adoptaron medidas como el aislamiento en individuos con graves problemas, evitando los castigos. Tuvo especial interés la formación religiosa y moral de sus miembros, con un tratamiento psicopedagógico individualizado<sup>39</sup>. La labor de los terciarios capuchinos fue de gran transcendencia y su sistema pedagógico se llegaría a implantar en la mayoría de las instituciones auxiliares de los Tribunales Tutelares<sup>40</sup>.

La presencia del Conde de Morphy en este proyecto no parece sorprendernos ya que en varias ocasiones hace mención de la importancia de la enseñanza y sobre todo de la necesidad de impulsar en nuestro país la educación técnica y práctica<sup>41</sup>.

#### **V-4. Colaboración en *El Libro de retratos de Francisco Pacheco***

En la segunda mitad del s. XIX, fue objeto de gran atención la obra *El libro de retratos* de Francisco Pacheco (1564-1654), una recopilación biográfica de las personalidades más relevantes de la Andalucía de su tiempo. La obra fue calificada como el más bello manuscrito de nuestro Siglo de Oro y publicado en edición facsimilar 1886 por el enorme interés que despertó en artistas e intelectuales.

*El libro de retratos* pone de relieve a personalidades del pasado donde "Pacheco exalta la aristocracia del talento y de la virtud, el ideal de las armas y las letras, a los poetas, a los maestros de la teología y del púlpito, a los artistas y a los músicos. Intenta el perfil humano de la Edad de Oro de la cultura sevillana que él vivió directa o indirectamente"<sup>42</sup>. Así, entre sus biografías aparecen personalidades tan variadas como Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Felipe II, Francisco Guerrero, Fernando Herrera o Luis de Vargas, en línea con la exaltación que

---

<sup>37</sup> A. M. Montero Pedrera, op. cit, p. 55.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 55. Perteneciente a la congregación sigue funcionando en España el siguiente colegio: <http://www.colegiosantarita.es/index.php>.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>40</sup> Gabriel M<sup>º</sup> de Ybarra contribuyó a la divulgación del método de los religiosos. A. M. Montero Pedrera., p. 60.

<sup>41</sup> Más información en Francisco Lastres: *Estudios penitenciarios*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Pedro Núñez, 1887.

<sup>42</sup> Véase Bonaventura Bassegoda i Hugas: *El "Libro de retratos" de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza, Locus Amoenus*, v. 5, 2000, pp. 205-216, p. 209.

desde nuestro historicismo se hacia de nuestro Siglo de Oro y la exaltación de los valores tradicionales. También la obra tenía el interés de mostrar a algunos de los músicos de vihuela como Pedro de Madrid, Pedro de Mesa o Manuel Rodríguez, personajes que indudable interés para Morphy, que había dedicado años de estudio a la música profana de vihuela del s. XVI.

Del entusiasmo de Morphy habla José María Asensio en su obra sobre Pacheco<sup>43</sup>, en la que señala que “la inteligencia del Excmo. Sr. Conde de Morphy y su afición a las Bellas Artes son proverbiales. Vio la obra inédita de Pacheco, se apasionó de su mérito e importancia, y deseó que la admirara el rey D. Alfonso”, quien al conocerla comentó: “la publicación de este libro dará más gloria a mi reinado que ganar algunas batallas”. De esta manera, gracias a la mediación de Morphy nació la idea de su publicación bajo la protección de Alfonso XII. Asimismo, Asensio destaca el interés mostrado por Antonio Cánovas del castillo y del Marqués de San Román, “cuyos nombres van unidos a tantas glorias de nuestra patria”<sup>44</sup>. Sobre la edición de la obra comenta Asensio:

Las ideas de nuestro llorado Monarca eran siempre nobles, elevadas y dignas de su gran talento. Proyectó desde luego hacer lujosísima edición á su costa, y que los ejemplares no se pusieran á la venta; y cuando después de muchas. conferencias, sostenidas con exquisita delicadeza y tacto por todas las personas que intervinieron, se comprendió que el medio más exacto y artístico para hacer las reproducciones era la foto-typia, y que por especialísimas razones debía hacerse en Sevilla, S. M. á la primera indicación ofreció para enriquecer el *Libro de PACHECO* dos preciosos donativos.—Firmó de su augusta mano en el primer lugar el álbum de suscripciones, para que su nombre figurase como protector al frente de la obra.—Mandó entregar al poseedor de ésta los siete retratos que se conservaron en Londres, y que su último poseedor, el ilustrado hispanófilo Frédéric William Cosens, había tenido la delicada atención de ofrecer como regalo al Rey, y la honra de que éste lo aceptara<sup>45</sup>.

En la Biblioteca Lázaro Galdiano se conserva el manuscrito junto a la correspondencia dirigida a José María Asensio por aquellas personas que junto a Morphy muestran su interés por la obra, entre otros, José María González Páramos, Fermín de la Puente, Aureliano Fernández Guerra, José Amador de los Ríos, Cánovas del Castillos, Castro y Serrano, Ramón Bustamante<sup>46</sup>.

Señalamos algunas de las noticias que Asensio nos ha dejado sobre la obra de Pacheco que nos ayudan a comprender su interés. La obra llama la atención sobre la antigua Escuela sevillana de pintura y escultura, que desdeñaban los artistas de finales del siglo XIX. Asensio señala la importancia de su impronta estética en el arte español y deplora la falta de estudios históricos y filosóficos que expliquen su rápido engrandecimiento. Destaca, el profundo significado del Arte cristiano en nuestra historia, que a finales del s. XIV y principios del s. XV mostraba “con su sequedad de formas pero con su exuberancia de sentimiento, su misticismo, su ternura en la expresión de afectos”. Señala que estos ideales fueron interrumpidos por el Renacimiento, cuyo retorno al estudio de la antigüedad clásica trajo la “riqueza estética exterior, riquísima bella, pero semipagana”. De este modo, encontramos en Asensio la influencia del romanticismo historicista, con la defensa de la espiritualidad cristiana, donde el arte representa la esencia de

<sup>43</sup> José María Asensio: *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, Ed. Imp. de E. Rasco, 1886, pp. 60-62.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>46</sup> Yebes Andrés, Juan Antonio: "Papeles sobre la compra, publicación, distribución de la edición del Libro de Retratos de Pacheco. 1864", *Manuscritos españoles de la biblioteca Lazaro Galdiano*, vol. I, Fundación Lázaro Galdiano; Ollero y Ramos, 1998.

España. Se pregunta a dónde podría haber llegado el arte por aquel camino, y respondiendo considera “que hubiera conservado carácter, expresión y vida propia, y que no hubiera permanecido estacionario, cuando ya había producido artistas como Antonio del Rincón, Juan Sánchez de Castro, Fernán Ruiz y Alejo Fernández”<sup>47</sup>. A continuación, destaca la influencia de este arte en la literatura y pintura posterior:

Este estudio, más delicado y profundo de lo que a primera vista parece, como que está ligado con la apreciación general y científica de la civilización española durante los siglos XV, XVI y XVII, y con el influjo que nuestras Letras y nuestras Artes recibieran y comunicaran á las demás Artes y Letras de Europa, no se ha hecho todavía. Roscan, Garcilaso, Luis de Vargas y otros hombres eminentes recibieron el impulso; Lope y Calderón, Velázquez y Murillo lo devolvieron, haciéndose admirar en todas las naciones, aturdidas entonces con el estruendo de nuestras armas victoriosas.

Asensio también destaca la grandeza de la escuela sevillana, -en principio italiana y posteriormente influida por los flamencos- que habría sido capaz de elevarse por el genio de los artistas andaluces e igualar y competir con las más famosas”. Entre sus figuras principales estaría Pacheco, amigo de teólogos y literatos y maestro de Alonso Cano y Diego Velázquez. Finalmente, la edición facsímil de la obra saldría entre 1881 y 1884. Según señalaba el propio Morphy, el retraso en su publicación se debió a las exigencias de su propietario<sup>48</sup>.

## V-5. Hacia el establecimiento de la ópera española

Durante la década de 1880 presenciamos un nuevo auge del asociacionismo. Recordamos como la música, ya presente en la Academia de Bellas Artes, ingresa en el Ateneo de Madrid, en la Sección de Bellas Artes (1884), que es presidida por Morphy desde 1886 hasta 1895<sup>49</sup>. También van a aparecer sociedades a las que asisten los músicos, tratando de aproximar posturas respecto al Arte nacional. Algunas de ellas como la Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) o el Círculo Artístico y Literario (1886) nacen comprometidas con el impulso de la ópera española y el Género Chico, respectivamente.

El auge del Teatro por horas y la consolidación del Género Chico fue muy criticado por una parte de los artistas e intelectuales de la época, ya que su predominio trajo consigo la decadencia de la zarzuela grande. Este hecho motivó que los compositores volvieran a plantearse la cuestión de la ópera nacional. Relacionado con el tema fue la larga polémica que suscitó el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón y que trascendió a la prensa hacia 1885.

La cuestión de la ópera española se convirtió de nuevo en objeto de discusión entre quienes como Barbieri consideraban que la zarzuela era el punto de partida hacia la ópera, basándose en la consideración de que aquella provenía de formas tradicionales españolas, o quienes, por el contrario, como Morphy o Tomás Bretón desestimaban la zarzuela, y a falta de una tradición en el género, fijaban su atención en un modelo más universal, que sin perder la esencia española, tuviera en cuenta las tendencias europeas<sup>50</sup>. Como hemos visto anteriormente<sup>51</sup>, en 1871,

---

<sup>47</sup> José María Asensio, op. cit., p. 6.

<sup>48</sup> Marta P. Cacho Casal. *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Fundación Focus Abengoa. Marcial Pons Historia, 2010, p. 152.

<sup>49</sup> De este asunto nos ocupamos en la Segunda parte de esta Tesis.

<sup>50</sup> Si recordamos el artículo "De la ópera española" de Morphy este alude a la creación de un "repertorio de música dramática tan genuinamente español como lo son nuestra literatura y bellas artes" en el que descarta la zarzuela por ser parte hablada, pero admite entonces Morphy que esta pueda servir de "base de tradición" para llegar a alzarse a ópera.



Morphy había publicado un extenso artículo titulado “De la ópera española”, en el que proponía un modelo de drama lírico nacional que sirviera de guía a los artistas españoles<sup>52</sup>. Se refería al asunto de nuestro drama lírico nacional que debía representar el alma y el pensamiento de España, encerrado en nuestro romancero, Teatro antiguo de Calderon de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustín Moreto o Juan Ruíz de Alarcón, o en dramas románticos genuinamente españoles como *Don Álvaro del Duque de Rivas*, *La locura de amor* de Manuel Tamayo y Baus o *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch. En la década de 1880 Morphy emprende una campaña en defensa de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón, un drama lírico que suponía la realización de su ideal de ópera española. Tanto Morphy como Tomás Bretón se convierten en figuras centrales de un movimiento que se muestra acorde a los nuevos criterios estéticos, con la defensa de un drama español que se alejaba de la zarzuela y se alineaba con las creaciones extranjeras, que además despertaría el interés de la misma monarquía. No obstante, el apoyo de Morphy a Bretón le supuso el rechazo de figuras como Asenjo Barbieri, Emilio Arrieta, Peña y Goñi y Pedrell y duras críticas en artículos de la época. Tomás Bretón se convertía en un rival defensor del modelo preconizado por Morphy que se alejaba de la zarzuela como vía de alzarse a la ópera española y se presentaba como líder de un nuevo movimiento en el que poco a poco fue consiguiendo nuevos adeptos entre los jóvenes artistas españoles, entre ellos, Enrique Fernández Arbóz e Isaac Albéniz.

Los intentos de conciliación en la cuestión de la ópera española fueron inútiles. Así lo reflejan las sesiones llevadas a cabo en 1885, en el marco de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, que recoge Casares en su biografía sobre Barbieri<sup>53</sup>. A ellas asisten Barbieri, Serrano, Chapí, Inzenga, Fernández Grajal, Brull, Hernando, Llanos, Monasterio y Bretón. Se debate de nuevo la creación de un repertorio de ópera española. De las sesiones salen algunas proposiciones que destacamos aquí:

1. La necesidad de mejorar la formación de los cantantes, tanto en establecimientos oficiales como privados (Barbieri); la formación de una compañía discreta de cantantes que estrenasen obras españolas y traducidas (Bretón). El pronunciamiento del Conservatorio a favor de impartir la enseñanza de canto en castellano (Brull)

2. La traducción de óperas extranjeras a las que se sumarían las propias en castellano (Bretón). La oposición de Barbieri y Chapí hacia Bretón al rechazar "el extranjerismo musical".

3. La formación de un repertorio lírico español integrado tanto por la ópera como por la zarzuela (Chapí). La existencia de una empresa con personal suficiente para la representación simultánea de ópera y zarzuela, con los elementos de esta última, de modo que se creara "el nuevo espectáculo sobre la base y al abrigo de la zarzuela". La defensa de un teatro sólo para la ópera, que podía ser el Teatro real, "suplantando la ópera italiana y traduciendo al castellano obras extranjeras" (Bretón).

4. La concepción del género dramático español en el que no faltasen los elementos cómicos y pintorescos, el sentimiento español y el uso de procedimientos modernos, pero sin caer en la imitación de los maestros extranjeros (Barbieri).

Finalmente Chapí presenta un proyecto en el que va a pedir protección al gobierno, para una empresa que cultive ambos géneros, óperas escritas hasta la fecha, obras escogidas de la

---

<sup>51</sup> Capítulo III de este trabajo.

<sup>52</sup> G. Morphy: "De la ópera española", *La Ilustración Española y americana*, año XV, nº XV, 25 de mayo de 1871, pp. 1-6. En el Capítulo IX comentamos con detalle cuales fueron las proposiciones de Morphy publicadas en este artículo para establecer la ópera española.

<sup>53</sup> Emilio Casares: "*Francisco Asenjo Barbieri*", T. 1, *op. cit.*, ...pp. 377-380.

zarzuela, zarzuelas refundidas en óperas y las que se escriban al efecto, con base en la zarzuela. Así planteadas las cosas no nos podemos extrañar de la oposición de Barbieri hacia la plasmación de una ópera que se apartase de sus presupuestos, como era la ópera concebida por Bretón, *Los amantes de Teruel*. En septiembre de 1885, Bretón señalaba en su *Diario* que el empresario del Teatro Real, Conde de Michelena le confesaba a Morphy "que no pone la obra por la presión que en él ejercen Arrieta y Barbieri"<sup>54</sup>. Todo parece indicar que este rechazo hacia el modelo de ópera defendido por Morphy y Bretón fueran la causa de su fuerte oposición a la entrada de Morphy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde contaba con un amplio respaldo. Sobre el asunto se pronuncia Bretón en su *Diario*: "díjome el Conde que la enemiga que para entrar en la Academia le hace Barbieri no reconoce otra causa que su amistad conmigo, ¡será bruto el tal Barbieri!"<sup>55</sup>.

Son muchos los escritos y discursos en los que durante estos años Morphy difunde sus ideas en relación a la ópera española, de las que trataremos en profundidad en la parte segunda de este trabajo. En estos años surgen los banquetes organizados por Morphy a los que asistían miembros de la Sociedad del Instituto Filarmónico y que se convirtieron en espacios desde donde proclamar su defensa del arte español.

Otra asociación de gran relevancia en esta época y en que Morphy estará también presente es la Sociedad del Círculo de Artistas y Escritores que se gesta en abril de 1886. Morphy era socio fundador de la misma junto a otras figuras destacadas como Arrieta, Barbieri, Pérez Galdós, Cánovas del Castillo, Salmerón, Romero Robledo, Carvajal, Alarcón, López Guijarro, Llano y Persil, Sagasta, Marqués de Figueroa, Duque de Rivas, Marqués de Molins, Labra, Núñez del Arce o Campoamor<sup>56</sup>. La primera junta del Círculo tiene por presidente José Echegaray en abril de ese mismo año, pero no será hasta octubre de cuando consiga local propio. Por entonces el Círculo contaba con más de 400 socios, y un local moderno en los salones situados encima del café Madrid en la calle de Alcalá, n. 10.

La prensa recoge algunas noticias de esta nueva entidad en Madrid, que cuenta con un piano Erard, situado en el salón principal, en el que los jóvenes compositores como Chueca daban a conocer parte de sus zarzuelas<sup>57</sup>. Según la prensa el local debía constituirse como "templo del ingenio y del buen gusto, para que en él se perpetúe la tradición del cafetín del antiguo Teatro del Príncipe", frecuentado por Larra, Espronceda, Zorrilla, Ventura, Bretón, Hartzzenbusch, entre otros destacados escritores<sup>58</sup>. Con ello se refiere al Parnasillo del café del Príncipe, donde se reunían en tertulia las más destacadas voces del romanticismo español, a partir de 1829.

El Círculo Artístico y literario respondía a la necesidad de unir a escritores y artistas diferentes en un local donde pudieran compartir gustos y aficiones en un ambiente distendido. Con su creación se daría mayor visibilidad al movimiento artístico existente y facilitaría el encuentro de músicos con literatos u otros artistas, facilitando su colaboración para el teatro lírico, sin necesidad de intermediarios.

En sus dos primeros años la entidad se mostró inclinada hacia el género chico en sus diferentes modalidades de Revista cómico lírica, comedia lírica, zarzuela chica o sainete, entre otras. Esta orientación es fácilmente explicable si tenemos en cuenta que su presidente Echegaray colaboraba en el género con sus escritos costumbristas. Sabemos por las noticias

<sup>54</sup> T. Bretón. *Diario*. Tomo 2, *op. cit.*, p. 553. (13 de septiembre de 1885).

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 563. (17 de octubre de 1885).

<sup>56</sup> *La Época*, año XXXVIII, nº 12.102, 30 de marzo de 1886, p. 3.

<sup>57</sup> Véanse *El pabellón nacional*, año XVII, nº 6902, 21 de marzo de 1886, p. 3 y *La Época*, año XXXVIII, nº 12308, 26 de octubre d 1886, p. 2.

<sup>58</sup> *La Hormiga de oro*, año III, nº 45, 1 de noviembre 1886, p. 710.

recogidas en prensa que músicos como Federico Chueca, Ruperto Chapí o Manuel Fernández Caballero daban a conocer fragmentos de sus composiciones en el establecimiento. Los éxitos del género chico se suceden durante estos años, contribuyendo a ello el Círculo Literario y artístico, que también se dedica a organizar otros eventos de entretenimiento, como bailes en el Teatro la Zarzuela y en el Teatro Jovellanos.

En el *Diario* de Tomás Bretón encontramos diversas anotaciones sobre el Círculo Artístico-literario. El mismo día de su inauguración, Bretón muestra su desconfianza al comentar "que no acaba de hacerle buen efecto". Pese a todo, asistirá asiduamente al establecimiento, compartiendo los espacios lúdicos como el billar, donde juega con Tragó o Brull, y estrecha su relación de amistad con Chapí, los Grajales o Esteban Gómez. En su lucha por estrenar *Los amantes de Teruel*, Bretón no duda en frecuentar un establecimiento donde puede encontrar apoyos a su obra, cuyo estreno dificulta su antiguo maestro Arrieta.

No tenemos constancia de que Morphy frecuentara este Círculo, que por otra parte defiende una producción de consumo que se alejaba de los defensores de la doctrina espiritualista, que como Morphy defienden el arte elevado por encima de los intereses materiales. No obstante, no se opondrá a un arte concebido para el entretenimiento o la diversión del público, ya que sus críticas se dirigirán al monopolio que este arte comercial producía en la sociedad, dejando poco espacio para que los compositores de valía pudieran realizar obras más elevadas.

Un socio destacado del Círculo Artístico Literario es Felipe Ducazcal, quien se pondrá al frente de la empresa del Teatro de la Zarzuela, durante la temporada de 1887-88, con el propósito de renovar el género y crear la Ópera cómica Española, sobre la base de la zarzuela. De esta manera, venía a sostener la idea de Barbieri y Chapí sobre la ópera española, pero, asimismo atendía a la idea de Bretón, al admitir obras extranjeras traducidas al español<sup>59</sup>. De su proyecto surge el estreno de *La Bruja* de Chapí en la que había colaborado el libretista Ramos Carrión, con un éxito que se anunciaba como "un triunfo colosal" en medio de la decadencia de la zarzuela española<sup>60</sup>. Otros medios como *La Ilustración Musical Hispano-americana*, señalaban que con obras como esta se aseguraría la "deseada ópera española que se debe buscar por este camino y no por otro"<sup>61</sup>.

Por estos años, Chapí frecuentaba la casa de Morphy y mantenía cierta relación con Bretón, pese a sus opiniones divergentes respecto a la ópera española. Bretón consideraba *La Bruja* de Chapí de gran mérito, "preciosa, moderna", y consideraba bien merecido su gran éxito<sup>62</sup>. De manera similar debía pensar Morphy, quien en ocasión del triunfo de *Los amantes de Teruel* señala la existencia de compositores de mérito en España capaces, al igual que Bretón, de componer para el teatro lírico: "Chapí, o Serrano, o Brull, o cualquiera de los muchos que trabajan en silencio en este sentido y cuyo nombre será ilustre dentro de algunos años". Todo un reconocimiento hacia estos artistas con los que mantenía contacto y en quienes veía la capacidad de formar el repertorio dramático español, situándose de este modo por encima de lo que consideraba el "campo de batalla artístico-musical", en Madrid<sup>63</sup>. Sin embargo, para Morphy, la obra de Bretón constituía "el punto de partida decisivo en la historia del drama lírico nacional" y con ella esperaba que otros compositores siguieran su ejemplo y que diera comienzo "la

<sup>59</sup> Véase Luis G. Iberní: "*Ruperto Chapí*", p. 149 (2ª edición)

<sup>60</sup> "Noticias de Espectáculos", *El Globo*, 25 de enero de 1888. Referido en Luis G. Iberní..., p. 154.

<sup>61</sup> "Teatros y Conciertos", *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 21 de mayo de 1889. Referido en Iberní, ..., p. 154.

<sup>62</sup> T. Bretón: *Diario*, T. 2, p. 670.

<sup>63</sup> Guillermo Morphy: *Los amantes de Teruel*, 8 de marzo de 1889.

reacción en favor del verdadero Arte"<sup>64</sup>. Morphy defendía la idea de una ópera española que integrase lo moderno con lo propiamente español. Consecuentemente la ópera se inspiraría en nuestras melodías populares, nuestras tradiciones, nuestra historia y nuestra literatura. Ideas que también encontramos en Barbieri y en Pedrell, sin embargo, a diferencia de ellos, tanto Morphy como Inzenga no aceptarían que la Zarzuela Grande se consolidara como el precedente de la ópera española<sup>65</sup>.

Probablemente todos estos contactos de Morphy con compositores como Chapí, Brull o los Grajal respondían a la necesidad de que se acometiera el género elevado, luchando por un ideal que en la década de los ochenta parecía cada vez más difícil de llevarse a cabo debido a la presencia cada vez mayor del género Chico. Morphy señala que las funciones por horas y piezas en un acto "han acostumbrado a nuestro público a disfrutar del teatro por muy poco dinero, y a divertirse un rato, prescindiendo del valor artístico de la obra representada". Aunque no se opone a la existencia del Critica el Género Chico convertido en un género de consumo sin grandes aspiraciones artísticas: "he creído siempre que este género de espectáculo, hoy tan en boga, llegará con el tiempo a hastiar, porque es imposible la variedad constante con moldes tan estrechos". Por el contrario, admite que "la zarzuela se transformará y vendrá a ser el campo de ensayo para los jóvenes". De aquí sus esperanzas hacia compositores de valía como Arrieta, Barbieri, Caballero, Bretón, Chapí, Serrano o Brull, que contribuirían al movimiento artístico "a favor del Arte nacional"<sup>66</sup>.

## **V-6. Presidente de la sección de Bellas Artes en el Ateneo y miembro de la Academia de Bellas Artes, 1886.**

El papel que Morphy desempeñó en dos relevantes instituciones como eran el Ateneo de Madrid y la Academia de Bellas Artes de san Fernando, es objeto de estudio en la segunda parte de este trabajo. Por esta razón nos limitaremos a señalar algunas cuestiones al respecto.

En 1886 Morphy es elegido para ocupar la presidencia de la Sección de Bellas Artes en el Ateneo de Madrid, que anteriormente había estado a cargo de Emilio Arrieta. Inauguraba su cargo impartiendo una conferencia, donde se concentra su credo nacionalista, con apoyo a las artes industriales nacionales, donde dedicaba un apartado a la situación del teatro lírico en España y la necesidad de apoyar la creación musical de los jóvenes artistas españoles. El 24 de diciembre de 1886, *La Iberia* recoge la noticia del evento:

Anoche disertó en el Ateneo de Madrid, y sobre el tema "La industria y el sentimiento artístico en España" el señor Conde de Morphy.

El respetable conferenciante leyó un bien escrito, encaminado a excitar se trabaje para que el arte español, respondiendo a sus brillantes tradiciones y gloriosos antecedentes, prospere y crezca, poniendo fin a esta época de decadencia en que yace sumido.

El auditorio aplaudió más de una vez al señor Conde de Morphy<sup>67</sup>.

Tomás Bretón se refiere a este discurso en su *Diario*, señalando que "resultó notable" y al cual habrían asistido muchos músicos, aunque reprochaba a Arrieta su ausencia<sup>68</sup>. En su *Discurso* en

---

<sup>64</sup> G. Morphy: *La España moderna*, año II, nº XIII, enero 1890, pp. 62-81.

<sup>65</sup> A este respecto véase E. Casares: *Barbieri ...*, p. 429, donde muestra las coincidencias entre Inzenga, Barbieri y Pedrell.

<sup>66</sup> Guillermo Morphy: *La España moderna*, año II, nº XIII, enero 1890, p. 78.

<sup>67</sup> *La Iberia*, año XXXIII, nº 9850, 24 de diciembre de 1886, p. 3.

<sup>68</sup> Tomás Bretón, *Diario*, T. 2...p. 579. (23 de diciembre de 1886).

el Ateneo pronunciado en 1886, Morphy se muestra muy crítico con los géneros de moda y alienta a los artistas a continuar luchando por la creación de obras con destino a nuestro "Teatro nacional de Ópera". Considera "pueril" la suposición de que tanto la ópera como la zarzuela compuesta en España fuese considerada por muchos como inferior a la de otros países de Europa y el que "el público elegante" la considerase "curiosa" y pasada de moda. Insiste sobre "la injusticia y sinrazón" de esto, poniendo de ejemplo a Francia que al contrario que España veía con orgullo su ópera cómica. A juicio de Morphy, la zarzuela reunía "más elementos de inspiración, de vida propia, de arte nacional". Se muestra categórico al considerar que la moda de las funciones de Teatro por horas traen la "decadencia del gusto artístico". Pide el apoyo para que intelectuales se alcen como guías y educadores del público y que los artistas trabajen y se esfuercen en crear "obras de genio", que demandan "ciertas condiciones de educación e instrucción" en el público y que forman las sociedades cultas como Alemania, Austria, Inglaterra o Bélgica, donde los dictámenes de la moda "no cierran la puerta a goces más elevados del corazón o de la inteligencia". En estos países, continúa Morphy las "clases más modestas viven en la misma atmósfera intelectual que los poderosos". Subraya el ambiente de materialismo que vive España, la penuria de los artistas que son víctimas del "omnipotente y ridículo cetro de la moda" y alienta a estos a "la aspiración de lo Bello", luchando por el ideal del Arte español, por encima del beneficio material de la obra, y de la imposición de un público que trata de "imponer la grosería de sus gustos" alejando al artista de su misión de cumplir con el ideal del Arte nacional<sup>69</sup>.

Dada la coincidencia de las ideas de Tomás Bretón con su protector y maestro, el Conde de Morphy, no nos puede extrañar el empeño de Bretón en divulgar la noticia de su *Discurso*, en el Círculo Artístico y Literario, y su interés por difundirlo entre los músicos que no habrían podido asistir<sup>70</sup>. Conocemos también por el *Diario* de Bretón que Morphy consideraba con entusiasmo, la unión del Teatro Lírico y del Español en el Teatro Real. Una idea que, según Bretón, tomaron a risa músicos como Chapí quien veía como única solución un "teatro independiente del Conservatorio y contra el Real"<sup>71</sup>.

En 1887, en medio de una fuerte polémica protagonizada por Barbieri, Morphy es designado socio de la Academia de San Fernando el 31 de enero<sup>72</sup>. La noticia era comunicada a Morphy por Cañete, Riaño, Rada y M. de Monistrol. La votación reflejaba el gran respaldo que Morphy tenía entre los académicos: Morphy 24 votos, Chapí 6 y Ovejero 2<sup>73</sup>. Sin embargo, la presencia del Conde de Morphy en las sesiones de la sección de música fue prácticamente nula durante los años de presidencia de Barbieri, cuya última sesión tuvo lugar el 3 de enero de 1894, tal como se ha podido constatar en las actas de la Academia. El 18 de diciembre de 1892, Morphy pronunciaría su *Discurso* de ingreso sobre "la Naturaleza y medios de expresión de la Música". Este mismo año sería condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Lo cierto es que Morphy había llegado a tener una alta consideración entre buena parte de los músicos y literatos. Una crítica que nos llega de Francia resume a la perfección esta consideración de hombre ilustra y honesto:

Bien different du duc de Sexto est M. le comte de Morphy, l' un des hommes les plus éclairés et

<sup>69</sup> G. Morphy. *Discurso...*

<sup>70</sup> T. Bretón. *Diario*. Tomo 2, *op. cit.*, p. 582 (7 de enero de 1887). Bretón envía a Espino el *Discurso* del Conde de Morphy.

<sup>71</sup> T. Bretón: *Diario*. Tomo 2, *op. cit.*, p. 767. (13 de diciembre de 1888).

<sup>72</sup> Véase Capítulo XIII.

<sup>73</sup> Tomás Bretón: *Diario* II,...p. 588.

les plus séduisants que j' aie rencontrés. Il pourrait influencer l'esprit du souverain, qu' il a connu enfant et accompagné dans l'exil ; mais sa réserve égale son mérite et tous les partis rendent justice à l'attitude de cet honnête homme, dont le titre de comte a été la moindre récompense qui pût lui être offerte. Excellent musicien, il raffole de tout ce qui se rapporte au divin art: ses loisirs sont consacrés à faire de la musique, entouré d'un cercle choisi de littérateurs et de poètes. Il organise des concerts et protège les artistes inconnus ou malheureux. Nul en Espagne n'a jamais critiqué M. Guillermo Morphy, ni contesté les mérites de cet homme rare<sup>74</sup>

También por estos años, la expulsión consensuada de Peña y Goñi como socio de la Sociedad de Conciertos, unida a la pretensión de Tomás Bretón de llevar a cabo la ópera española, con el apoyo de Morphy, provocan continuas críticas en los periódicos por parte de Goñi contra ambos personajes. Algunas de ellas quedan reflejadas en el *Diario* de Tomás Bretón<sup>75</sup>. Así, en 1887 desde *La Correspondencia Musical*, Peña y Goñi arremete contra los programas de conciertos de la Sociedad, cuyo contenido era objeto de su crítica. En particular Peña y Goñi se refiere al texto que acompañaba a la obertura de *Cleopatra* en el concierto de marzo de 1885, cuyo autor era Morphy y que decía así:

La Obertura de *Cleopatra* es una obra escrita con gran maestría y de mucho efecto; pero los aficionados e inteligentes no le dan la importancia que se concede a las obras que, por la elevación de estilo, por la sobriedad de los medios y por la belleza de la forma, no pueden temer los caprichos de la moda, porque están muy por encima del arte materialista, que busca el aplauso en los efectos de sonoridad y de instrumentación.

Morphy considera de manera positiva la obra *Cleopatra* al ser concebida siguiendo las tendencias espiritualistas que formaban parte del discurso de la mayoría de los críticos de entonces. Peña y Goñi tergiversa el sentido del texto al interpretar que Morphy atacaba la obra de Mancinelli, cuando lo que realmente hacía era valorar sus cualidades. No es de extrañar que Bretón, que juzgaba positivamente el escrito de Morphy, califique a Peña y Goñi "de ratón rabioso".

En 1890 se constata de nuevo la influencia de Morphy en el panorama musical de la época, al ser elegido miembro de la comisión inspectora del Teatro Real para la nueva temporada, junto a Jesús de Monasterio, Valentín Zubiaurre, José Esperanza y Sola, Marqués de Pidal, Barón de Benifayó y Marqués de Roncali<sup>76</sup>.

Un año más tarde, *La justicia* publica la noticia de que en el Ateneo de Madrid daban comienzo las conferencias sobre "La música y el teatro", tema en el que colaborarían junto a al Conde de Morphy: Arrieta, Gabriel Rodríguez, Chapí, Vázquez e Inzenga, probablemente con el ánimo de seguir aunando esfuerzos por el establecimiento del género lírico y colaborando en la instrucción sobre el tema. Desgraciadamente, sólo han llegado a nosotros noticias sobre el

---

<sup>74</sup> Comte Paul Vasili: *La Société de Madrid*, Paris, 1886, Typographie Georges Chamerot, p. 50. Trad. al español: "Bien diferente del duque de Sexto es el conde de Morphy, uno de las personalidades más ilustradas y atractivas que he conocido. Podía influir en el espíritu del soberano, a quien conoció de niño y acompañó en el exilio; pero su reserva igual a su mérito, y todas las partes rinden justicia a la actitud de este hombre honesto, cuyo título de conde es la menor recompensa que se le pudo haber ofrecido. Excelente músico, le encanta todo lo que se refiere al arte divino: sus pasatiempos son dedicados a hacer música, rodeado de un círculo elegido de escritores y poetas. Organiza conciertos y protege a artistas desconocidos o desafortunados. Nadie en España ha criticado al Sr. Guillermo Morphy, ni ha desafiado los méritos de este hombre único".

<sup>75</sup> Tomás Bretón: *Diario* T. 2...,p. 587.

<sup>76</sup>Véanse "Noticias de saloncillo", *La España Artística*, año III, 23 de julio de 1890, nº 103, p. 1 y *Anuario literario y artístico* por Fernando Sevilla. Madrid. 1891, nº. 2, p. 28.

discurso de Morphy y la memoria escrita por Fontanilla<sup>77</sup>, por este motivo no podemos asegurar que se llegaran a realizarse.

### **V-7. La Exposición general de productos de las Islas Filipinas y el Museo-Biblioteca de Ultramar, 1887**

La preocupación de Morphy por el comercio, la industria y la cultura, presente en su discurso de 1886 en el Ateneo, se constata en acciones precisas, que señalamos a continuación y que vienen a constatar su figura regeneracionista.

Morphy fue presidente de la Exposición general de productos de las Islas Filipinas, organizada en 1887, que contaba con la protección de la Reina Regente María Cristina. El propósito de este certamen era impulsar el comercio entre el Archipiélago y España, mostrando los productos, industrias y costumbres de la posesión ultramarina española. La prensa recoge su implicación en un proyecto que venía a hacer realidad la idea concebida por Alfonso XII, de estrechar los lazos con las colonias. La *Crónica de la exposición de Filipinas* aporta datos de la vida de Morphy, tomando como referencia la biografía de Ovilo y Otero y finaliza señalando el interés de Morphy por la Exposición, en la que se cumpliría el deseo de Alfonso XII, con quien había compartido parte de su existencia. Asimismo, pone de relieve el respeto que escritores y artistas sentían hacia su figura:

¿Quién no ha oído repetir el nombre del señor conde de Morphy?

Para los literatos y para los artistas, para los que defienden la noble causa de las instituciones vigentes, ese nombre es respetado y querido. Los primeros lo veneran como una auténtica ilustración artística; los segundos como modelo de consecuencia y lealtad; todos como un cumplido caballero adornado de gran talento y de una modestia ilimitada.

La idea monárquica, y ese arte a que se ha dado el sobrenombre de divino, han sido las dos tiernas afecciones del que desde sus mocedades se ha conquistado el título de *caballero Morphy*<sup>78</sup>.

La exposición se organizó bajo la presidencia de Morphy en el recinto Campo Grande del Retiro de Madrid, donde se exhibían construcciones, plantas tropicales y embarcaciones proporcionando una imagen de Filipinas. Asimismo, se organizaba en diferentes secciones correspondientes a Agricultura, Industria, Historia natural, Artes, Industrias domésticas, entre otras muchas. Asimismo, la exposición recogía muestras de la labor emprendida por los Padres de la orden de San Agustín, que rejían la Universidad de Santo Tomás de Aquino en Manila, mostrando su obra espiritual y civilizadora sobre los territorios de Filipinas, y los progresos que se constataban en la enseñanza primaria<sup>79</sup>.

De este movimiento a favor del progreso en Filipinas, surge también el proyecto de convertir la exposición en permanente, mediante la creación de un Museo-Biblioteca Colonial, en el que participa Morphy, tal y como podemos leer a continuación:

El 12 de agosto de aquel año firmaba S. M. en San Ildefonso un Real decreto por el cual se creaba una Comisión encargada de estudiar los medios de convertir la Exposición temporal de Filipinas en permanente. Fueron nombrados para aquella Comisión el Senador Excelentísimo Sr. D. Manuel María J. de Galdo, director del Instituto del Cardenal Cisneros; el también Senador y Director

<sup>77</sup> *La Justicia*, año VI, nº 1149, 26 de febrero de 1891, p. 2.

<sup>78</sup> Antonio Flórez Hernández: *Crónica de la exposición de Filipinas*, Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández, 1887, pp. 19-22.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 109-112.

general de Instrucción publica Excmo. Sr. D. Julián Calleja, el Excmo. Sr. Marques de Comillas, el Excmo. Sr. Conde de Morphy y el Excmo. Sr. D. Tirso Rodrigañez, Subsecretario de Ultramar<sup>80</sup>.

Pasados algunos días, se hace realidad el Museo-Biblioteca Colonial, con el propósito de perpetuar las tradiciones de la nación que registra "la más larga, más heroica y más accidentada de las historias coloniales, y que más territorios descubrió en el mundo y mas pueblos atrajo a la civilización"<sup>81</sup>.

El art. 20 del Real decreto de 17 de Octubre de 1887, firmado por S. M. la Reina María Cristina y refrendado por el Ministro de Ultramar Víctor Balaguer, nos aporta más detalles sobre el establecimiento: "Sobre la base de las colecciones y demás objetos que pertenecen al Estado en la actual Exposición de productos del Archipiélago filipino, se constituirá en esta Corte un Museo-Biblioteca de Ultramar bajo la dirección del Ministerio y destinado a exhibir permanentemente los objetos y productos que remitan las provincias de Ultramar". De esta manera, el 9 de Noviembre, la Comisión a la que pertenecía Morphy se convirtió en Junta Directiva del Museo-Biblioteca de Ultramar, con la misión de la instalación del Museo y su Biblioteca en los mismos edificios en que tenía lugar la Exposición temporal de Filipinas<sup>82</sup>.

## V-8. Otros proyectos y actividades culturales

Morphy también está presente en otras actividades encaminadas a fomentar el arte, como la Exposición de Bellas Artes que tendrá lugar en Viena y Múnich en el mes de marzo de 1888. Respecto a este asunto, el Ministerio de Fomento publica una Real Orden por la que se nombra una comisión donde aparece Morphy, junto a otras destacadas personalidades como Federico Madrazo, Simeón Avalos, Feliciano Herreros Tejada, Miguel Aguado, Bartolomé Maura, Manuel Domínguez, Aureliano Beruete, Arturo Mélida, José Fernández Jiménez, entre otros. El propósito de la misma era:

disponer de todo lo necesario para que el arte español se halle dignamente representado en dicho certamen, facultándola al efecto para entenderse directamente por conducto de su presidente con todas las corporaciones y centros oficiales y particulares a quienes convenga invitar, así como también para resolver y ordenar lo que crea oportuno respecto a la elección y número de las obras que hayan de remitirse, y al embalaje, transporte e instalación de las mismas<sup>83</sup>.

En el *Diario de Barcelona* se publica la noticia de que se constituyen los jurados para los concursos de orfeones, bandas, charangas y sociedades corales quedando constituido el primero en el que se encontraban "Barbieri, presidente, Obiols, Piqué, Campano Goula y Pena y Goñi, vocales" y en el segundo, con Barbieri de nuevo como presidente, acompañado de Pedrell, Frígola, Candi, Conde de Morphy y Martínez Imbert, vocales; asimismo, aparecía Armet Ricart como secretario de ambos<sup>84</sup>. También *La Vanguardia* recoge la noticia, comentando la presencia de Morphy, junto a Claudio Martínez Imbert, Juan Goula y Soley, Antonio Peña y Goñi,

---

<sup>80</sup> *Museo Biblioteca de Ultramar en Madrid. Catálogo de la Biblioteca*, Madrid, Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1900.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Museo Biblioteca de Ultramar...op. cit.*

<sup>83</sup> "Exposición de Bellas Artes en Viena y Munich", *La vanguardia*, 21 de enero de 1888, p. 1.

<sup>84</sup> Referido en *Ilustración Musical*, año I, n<sup>o</sup> 15, 30 de agosto de 1888, p. 120.



Buenaventura Frigola, Melchor Rodríguez de Alcántara, Ramón Roig, José Fontserè, Chapí, Laurent de Rille y el director de la música de la guardia republicana de París Gustavo Wetge<sup>85</sup>.

El 18 de diciembre 1892 tiene lugar la recepción pública del Conde de Morphy en la Academia de San Fernando. En contestación a su discurso interviene Mariano Vázquez, que viene a sustituir a Manuel Cañete, fallecido el año anterior<sup>86</sup>. El evento llama la atención de la prensa y algunos periódicos deciden publicar la biografía del Conde de Morphy, en la que señalan sus méritos artísticos y su vasta ilustración<sup>87</sup>.

En enero de 1893, fallece el escritor José Zorrilla. Morphy da personalmente el pésame a su viuda en nombre de la reina. El sobrino del artista le entrega a Morphy el manuscrito original del poema *El Cid*, con dedicatoria del autor.

En 1894 muere Federico Madrazo. Morphy forma parte de la comitiva, en representación de la reina y como miembro del Círculo de Bellas Artes<sup>88</sup>. También en este año aparece publicada una Real Orden por la que se nombra una comisión compuesta por el Conde de Morphy, Núñez de Arce, Tamayo y Baus, Balart, Monasterio y Bretón, para que informen acerca de las reformas que deberían de acometerse en el reglamento de la Escuela de Música y Declamación<sup>89</sup>.

Tal y como comenta Ramón Sobrino, en 1893, Morphy fue víctima de una parálisis que motivaría el grave deterioro de su salud. Por este motivo, bajo recomendación médica, se desplazaría en los meses de verano a lugares donde pudiera recibir aire puro, como Saint Martin (Sure), Château Laroque o el balneario de Badem en Suiza<sup>90</sup>.

Debido a estos graves problemas de salud, Morphy no pudo continuar con su labor de en las entidades que presidía. Así, en 1894 dejará la presidencia de la Sociedad de Conciertos, al dimitir Tomás Bretón como director de la misma, debido a que como él mismo reconocía, su labor se sustentaba en la relación que mantenía con Bretón. En 1895 es sustituido por Monasterio en la presidencia de la recién estrenada Sección de música en el Ateneo de Madrid. Sin embargo, Morphy continuaría con una intensa actividad como crítico musical, con numerosas publicaciones en la década de los noventa, destacando su colaboración con *La Correspondencia* y sus artículos en *La España Moderna*.

Asimismo, sabemos por la prensa que Morphy colaboró en 1897 con el Teatro Español arreglando música antigua, lo que le valió la Gran Cruz de la Orden Ernestina:

Nuestro distinguido amigo y colaborador el señor Conde de Morphy, acaba de recibir del duque de Sajonia Meiningen la Gran cruz de la orden Ernestina, con carta autógrafa en que el ilustre príncipe le da las gracias por la dedicatoria de la música antigua que el Conde arregló hace dos años para el estreno del teatro Español, de la comedia de Moreto *El desdén con el desdén*, que se representa con gran aplauso en Alemania con el título de *Doria Diana*. Conocida la autoridad del duque de Sajonia Meiningen en materias de arte, excusado parece decir que la recompensa debe ser merecida. No es cierto, como han dicho algunos periódicos, que el Conde de Morphy haya recibido también la Gran cruz de la Corona con motivo de la visita del rey de Siam, por la sencilla razón de que está en posesión de ella hace más de catorce años<sup>91</sup>.

<sup>85</sup> "Concurso de orfeones", *La vanguardia*, 10 de noviembre de 1888.

<sup>86</sup> "Recepción académica", *El Día*, 18 de diciembre de 1892, p. 3.

<sup>87</sup> *El Heraldo de Madrid*, 18 de diciembre de 1892, p. 1.

<sup>88</sup> *La Correspondencia de España*, 13 de junio de 1894, nº 13217, p. 2.

<sup>89</sup> *La Iberia*, 17 de junio de 1894, p. 2.

<sup>90</sup> Ramón Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899)...", op. cit.

<sup>91</sup> (24 de octubre de 1897).

Su enfermedad no fue obstáculo para que siguiera al frente de la secretaría privada de la Reina regente, ni tampoco para que Morphy continuara prestando una importantísima labor como protector de los artistas y mediador con la Corona para obtener pensiones y ayudas para jóvenes con talento. En estos últimos años destaca su relación con Granados. De todo ello hablamos a continuación.

### **V-9. El salón privado de los Condes de Morphy**

Pese al auge del asociacionismo donde la música encontró nuevos espacios públicos, en los que estar presente, bien de entretenimiento, bien de divulgación, los espacios privados continuaron siendo un espacio de "transición entre lo público y privado"<sup>92</sup>. Los hogares de la burguesía media vivieron importantes transformaciones debido a la extensión de las enseñanzas de música en la sociedad, el piano se convirtió en el rey de estos espacios privados, donde por lo general se consumió música con una finalidad de entretenimiento, de pocas pretensiones artísticas, adaptada a los gustos de los aficionados. Por otro lado, en algunos salones de la alta burguesía, nobleza y aristocracia, se mantuvo un consumo de música elevada, apartada en cierta manera de los circuitos comerciales. En ellos aparecen personas que actuaron como auténticos mecenas en el siglo XIX, en una época en que el mecenazgo venía siendo sustituido por las transformaciones de la sociedad de mercado. En estos ambientes cultos se cultiva la música clásica, se practica la música de cámara y se rinde culto a Mozart, Haydn y Beethoven, en línea con el homenaje que el romanticismo rinde al clasicismo. Algunos de estos salones son círculos donde se reúnen músicos con literatos, en fraternidad, las veladas organizadas por los Madrazo, el Marqués de Beramendi, la Condesa de Velle, o las de Manuel Cañete donde Morphy tocaba el piano, son algunos de estos ejemplos comentados en este trabajo.

Durante la Restauración borbónica, el salón privado de los Condes de Morphy se convirtió en uno de estos espacios cultos, centro de reunión de artistas y otras personalidades interesadas por la música elevada. Aquí ejerció Morphy como maestro, que ya Pablo Casals definió, en referencia a su protector, como la labor profunda de despertar inteligencias, inculcar valores, influir de manera perenne en el ánimo de sus alumnos. Y es que simultáneamente a la difusión de sus ideas como crítico musical, Morphy ejerció un magisterio de palabra como consejero, "padre intelectual", como gustaba llamarse, de estos músicos españoles, sensibilizándolos hacia una renovación musical en España, que implicaba tanto la creación de un repertorio de música española como la programación de obras musicales que mantuviera a nuestro país en contacto con Europa. Esta profunda misión ha sido olvidada y oscurecida por la musicología que ha centrado preferentemente su interés en la visión nacionalista de Felipe Pedrell, elegido en representante de una escuela nacional que excluye y olvida el esfuerzo de figuras que como Morphy habían luchado por el Arte nacional y por el establecimiento de la ópera española y de compositores de valía como Tomás Bretón.

El Conde de Morphy luchó por liberar al público del gusto italiano, y de un repertorio ya obsoleto, promoviendo una programación amplia y variada que ampliara su cultura, asimismo, impulsando el nacionalismo, que en línea con otros intelectuales reformistas, significaba no sólo la rehabilitación de nuestra espiritualidad católica, la recuperación y estudio de nuestra literatura, historia, arte y tradiciones, sino también el conocimiento de las tendencias modernas europeas en arte. La unidad del arte tan proclamada por estos intelectuales exigía un

---

<sup>92</sup> Véase Jesús Cruz Valenciano: "El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el s. XIX. Ideas y pautas de investigación", *Cuadernos de música Iberoamericana*, Vol. 30, enero-diciembre 2017, pp. 57-85.

pensamiento ecléctico, en que lo local debía integrarse a lo universal, tomando lo mejor de cada escuela, de cada país o de cada artista; de esta manera, la obra artística consagrada, fruto del genio y de la inspiración, se alzaría por encima de las modas y sería capaz de adaptarse a los tiempos modernos sin desvincularse de la tradición.

Morphy organizó frecuentes veladas musicales en su salón privado a las que asistieron las personalidades más destacadas del mundo artístico, pero también músicos en formación. Tomás Bretón nos habla de la asistencia de Rubinstein, Strauss, Planté, Saint-Saëns, D'Albert, Mdme. Marx, Bäuer, Tragó, Pilar de la Mora, Granados, Malats, Sarasate, Arbós, Tomás Bretón, Albéniz, Casals y Rubio y tantos otros<sup>93</sup>, señalando que quienes asiduamente se encontraban en su casa en la calle Mendizábal 43, serían Albéniz, Arbós, Guervós, Blanquer y Granados<sup>94</sup>. Menciona a Albéniz como "el favorito del ex-secretario de D. Alfonso", unido a Morphy por "tal amistad y tal cariño entre ellos, que el notable maestro le llamaba padre al Conde<sup>95</sup>. Pero la mención de "padre" que frecuentemente aparece vinculada al Conde de Morphy encierra también otro significado, el de "padre intelectual" o maestro como veremos a lo largo de este capítulo. Con este sentido debemos entender las palabras de Bretón tras el fallecimiento de Morphy: "Arbós, igualmente; Albéniz, como Casals, y Rubio, y Guervós, y yo, y tantos... hemos perdido un padre"<sup>96</sup>. Por su parte, A. Salvans, comenta que Granados, Bretón, Albéniz, Guervós, Casals y Arbós, "le querían como a sí mismos", por haber recibido de él no solamente protección y apoyo, sino también "por ese aliento" por el arte español<sup>97</sup>.

Lo cierto es que este contacto de Morphy con artistas de su tiempo, le proporcionaba la oportunidad de influir en ellos, siempre en esta búsqueda de beneficiar al arte español. En la base de sus propósitos estaba el establecimiento del drama lírico español según sus propuestas, que se oponían a la idea de que la ópera debería surgir de la zarzuela. Su implicación con el Arte español responde a una ideología adscrita a la doctrina espiritualista, que defendía la música como arte divino, expresión de belleza, arte transcendental que exige cierta preparación del público. En línea con este pensamiento, en casa de los Condes de Morphy se cultivaban el lied culto y la música de cámara. Algunos de estos artistas que ofrecían sus propias creaciones u obras del repertorio europeo en este espacio privado contaban con el consejo y la ayuda de Morphy para interpretar posteriormente estas obras en espacios públicos. La situación de Morphy dentro de la corte, su presencia en las instituciones más importantes de la época, como el Ateneo de Madrid o la Sociedad de Conciertos, así como sus buenas relaciones con el editor y compositor Antonio Romero o con otras personalidades destacadas del panorama musical, facilitaba la promoción de estos artistas, cuyas actuaciones eran apoyadas con la presencia de la familia Real, de quien también recibían ayudas o pensiones económicas cuando se demostraba su valía.

En el *Diario* de Bretón se recogen estas veladas en casa de los Condes de Morphy, de las que, sin pretender ser exhaustivos, recogemos algunas anotaciones que nos muestran en que consistían y que tipo de música se cultivaba en ellas. El 9 de octubre de 1886 Bretón anota en su

<sup>93</sup> T. Bretón: "Homenaje a un artista", *Heraldo de Madrid*, año X, nº 3217, 1 de septiembre de 1897, p.1. Recordamos de nuevo la importancia del *Diario* de Tomás Bretón al que nos hemos recibido en numerosas ocasiones en este trabajo por su relevancia a la hora de constatar estas y otras informaciones. Consultando el Diario, hemos podido comprobar que Tomás Bretón asistía casi a diario a su domicilio, e incluso era invitado como uno más de la familia.

<sup>94</sup> "El Conde de Morphy", *Heraldo de Madrid*, año X, n. 3214, 29 de agosto de 1899, p. 3.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Tomás Bretón: "Homenaje a un artista", *El Heraldo de Madrid*, 1 de septiembre de 1899.

<sup>97</sup> A. Salvans: "El Conde de Morphy", *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año II, nº 18, 10 de septiembre de 1899, pp. 3-4.

diario que a la velada musical en casa de Morphy acuden el general Polavieja, Vázquez, Albéniz, Mirecki, José y Nicolás Tragó, interpretándose su *Preludio*, un *Trío* de Chopin y otro de Rubinstein<sup>98</sup>. El 19 de octubre asisten “Vázquez, Mirecki, Tragó y Chapí, etc., etc.,” y Tomás Bretón interpreta la sexta y cuarta *Melodías* sobre poesías de Bécquer<sup>99</sup>. El 28 de octubre, Tomás Bretón (violín), Víctor Mirecki (violonchelo) y José Tragó (piano) interpretan el *Trío en Do menor* nº 2 de Mendelssohn y el *Trío en Si b mayor* de Beethoven; asimismo, en la misma reunión Bretón hace oír algunas de sus *melodías* sobre poesías de G. A. Bécquer que gustaron a Albéniz y Vázquez<sup>100</sup>. El 5 de noviembre Bretón se reúne con Llanos, los hermanos Tragó, Albéniz y Tejada, interpretándose dos tríos para piano: el *Trío en Si b mayor* nº 1 de Schubert y el *Trío en Re menor* nº 1 de Schumann, asimismo, la Condesa y su hija, Crista, cantan las poesías de Bécquer puestas en música por Tomás Bretón<sup>101</sup>. El 6 de noviembre Albéniz toca al piano algunas de sus composiciones<sup>102</sup>. El 13 de diciembre se vuelve a tocar el *Trío en Do menor* de Mendelssohn para piano, interpretado por Bretón, González y Tejada<sup>103</sup>; en la misma reunión, Bretón da a conocer algunos fragmentos de su ópera *Los amantes de Teruel*. El 16 de diciembre, Albéniz interpreta parte de su *concierto para piano y orquesta*, ante Bretón<sup>104</sup>.

El 13 de enero de 1887, Tomás Bretón asiste con González y Apolinar Brull, interpretando este último algunas de sus *Mazurcas* para piano<sup>105</sup>. Apenas unos días más tarde, Bretón ejecuta dos tiempos de su *Trío en mi mayor* para violín, violonchelo y piano<sup>106</sup>. El 11 de junio de 1887, son presentadas las *melodías* de Bretón sobre poesías de Bécquer en el Salón Romero, donde acuden los Condes de Morphy, Monasterio, Fdez. Grajal, Verger y otros. Las obras fueron cantadas por alumnas del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy, instruidas por el maestro Verger, obteniendo gran éxito<sup>107</sup>.

En enero de 1888 se constata este ir y venir de artistas, y su contacto con el Conde de Morphy. Algunas de estas veladas están relacionadas con el cargo de Morphy como presidente de la Sociedad de Conciertos, escuchándose en su casa obras que eran interpretadas en los programas de esta Sociedad, lo que constata su implicación en la misma. Así, en la velada del 10 de febrero a la que asisten Manuel Cañete, la familia Riaño, Tomás Bretón y Emilio Serrano, Albéniz, interpreta el *Concierto para piano* de Schumann que nueve días más tarde estrena en el tercer concierto instrumental de la Sociedad de Conciertos<sup>108</sup>. Durante el mes de marzo y en relación a los conciertos de Planté y Arbós en la Sociedad de Conciertos, se organizan nuevas veladas en casa de los Condes de Morphy, a las que acuden Arbós, Pradilla, Albéniz, Comba y Vázquez, donde tocan Planté y Arbós que recogemos en el Capítulo XIV de este trabajo.

<sup>98</sup> Tomás Bretón, *Diario*, Tomo 2, p. 561. (9 de octubre de 1886).

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 571. (19 de octubre de 1886).

<sup>100</sup> Tomás Bretón, *Diario*, Tomo 2, p. 566. (29 de octubre de 1886).

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 568. (5 de noviembre de 1886).

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 568. (6 de noviembre de 1886).

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 576. (13 de diciembre de 1886).

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 577. (16 de diciembre de 1886).

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 583. (El 13 de enero de 1887).

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 584. (17 de enero de 1887).

<sup>107</sup> Albéniz publica sus *Rimas de Becquer. Melodías con recitado*, cinco canciones inspiradas en los versos del poeta, publicadas por Zozaya en 1888; José Casares, *Seis rimas de Gustavo A. Bécquer*, publicadas por Zozaya en 1892; Idealismo: 2 romanzas para canto y piano por Fermín María Álvarez publicadas por A. Romero en 1884; Asimismo, Pablo Casals, para canto y piano, que dedicará a la Condesa de Morphy. También se inspirarían en el poeta Isidoro Hernández, José María Guervós, Ruperto Chapí, Federico Olmeda, entre otros.

<sup>108</sup> Véase Capítulo XIV.

El *diario* de Bretón sigue recogiendo noticias, donde se constata de nuevo que muchas de estos encuentros en casa de los Condes de Morphy están relacionados con los conciertos que tienen lugar en destacados espacios filarmónicos de Madrid, entre ellos, los organizados por la Sociedad de Conciertos de Madrid y la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, presididos por Morphy, en los que ejerció un papel como mediador y gestor, impulsando unas prácticas musicales en línea con otros países europeos.

### V-10. Morphy, maestro y “padre intelectual”. Su relación con Isaac Albéniz

Albéniz fue uno de los músicos predilectos de Morphy a quien protegió y aconsejó. Según una noticia publicada en *El Guadalete* en 1875, Albéniz, que por entonces contaba 15 años, se presentaría en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso ante el Conde de Morphy, dirigiéndole estas palabras: “Señor, yo soy un gran artista, con que me esté mal decirlo y vengo a que U. me proteja”<sup>109</sup>, a lo que Morphy le respondería: “Me alegro mucho. Venga U. esta noche por mi casa y veremos si es verdad tanta belleza”<sup>110</sup>. De esta manera, Albéniz sería escuchado por Morphy y, gracias a su mediación, acabaría obteniendo una pensión de Alfonso XII para completar sus estudios en el Conservatorio de Bruselas<sup>111</sup>.

Sin embargo tenemos otra versión sorprendente de este encuentro entre Albéniz y Morphy que habría tenido lugar dentro de un tren. Pablo Casals se refiere a este suceso en su biografía, asegurando que el propio Morphy se lo contaría así:

¿Sabes como conocí a este gran compositor? Estaba viajando junto con mi esposa, cuando en nuestro compartimento se oyó un ruido sospechoso debajo del asiento. Me agaché para mirar que podía ser y tuve la sorpresa de encontrarme con un chico de pocos años, echado e inmóvil. “¿Qué haces ahí?”, le pregunté en tono reprobatorio. “Por favor –repuso–, no me descubra, señor” y en tono misterioso añadió “Soy un gran artista y viajo de incógnito”<sup>112</sup>.

Sabemos por Lluís Rodríguez Salvà que tras obtener Albéniz la pensión en Bruselas, este mantendría correspondencia con el Conde de Morphy, quien se mostraba interesado por sus avances en el conservatorio. También, que el 9 de diciembre de 1877, Albéniz escribe a Morphy pidiéndole una de sus partituras ya aclamadas en París sobre música española, en la que mostraba gran interés: “Si me atreviera a recordarle la promesa que me hizo en La Granja de darme la *Serenata* de U., y si no le causase una gran molestia el mandármela, no sabe U. con qué placer la recibiría. Es tan grande mi confianza en su amabilidad que ya creo tenerla en mi poder”<sup>113</sup>. Se refiere a la *Serenata Española* para voz y piano de Guillermo Morphy, en la que aparece este lenguaje musical “andalucista” que con toda certeza debió influir en la producción temprana de Albéniz, donde encontramos rasgueados de guitarra, texturas claras, exploración sonora, ritmos y giros melódicos populares.

<sup>109</sup> Para entonces Albéniz había dado ya conciertos por Europa y América.

<sup>110</sup> Miguel Moya: “Isaac Albéniz”, *El Guadalete*, año XXXII, nº 9155, 27 de enero de 1886, p. 2.

<sup>111</sup> Walter Aaron Clark: *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Turner música, 2002, pp. 57-59. Albéniz se matricula en el Conservatorio de Bruselas el 17 de octubre de 1876, finalizando sus estudios en septiembre de 1879.

<sup>112</sup> Elisa Vives de Fábregas: *Pau Casals*, Barcelona, Ed. Rafael Dalmau, 1966. La noticia también puede leerse en Elisa Vives de Fábregas: “Los noventa años de Pablo Casals”, *La vanguardia española*, 16 de julio de 1967, p. 43.

<sup>113</sup> Lluís Rodríguez Salvà realiza su Tesis de doctorado sobre la figura de Isaac Albéniz.

Años más tarde, en 1885, Albéniz se establecerá en Madrid, donde será protegido por Morphy, y gracias a su influencia la aristocracia le abrirá las puertas. Durante estos años, Albéniz ofrecerá clases particulares, dará conciertos, asistirá asiduamente a las veladas musicales en casa de los Condes de Morphy y colaborará en los conciertos organizados en el Ateneo de Madrid y en la Sociedad de Conciertos, instituciones todas ellas presididas por Morphy<sup>114</sup>. También se integrará en el claustro de profesores del Instituto Filarmónico, fundado por Morphy, acudiendo a los banquetes organizados por la sociedad del Instituto Filarmónico, donde se impulsaría un movimiento de renovación hacia el Arte nacional. Además, Albéniz se mostrará compenetrado con las ideas de Morphy en la defensa de un modelo de ópera más internacional que se distanciaba de la zarzuela, cuya plasmación ámbos verían en *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón. Albéniz no dudará en formar parte y capitanear un movimiento juvenil en apoyo a la ópera de su amigo Bretón, manifestando su rechazo hacia Barbieri y Arrieta por oponerse a su puesta en escena<sup>115</sup>.

La influencia que el Conde de Morphy ejerció en Albéniz fue reconocida por este en varias dedicatorias, en las que no dudaría en mencionar a Morphy como “maestro”. Así, en 1887 se publican sus siete sonatas y la *Sonata* nº 4 aparece con la dedicatoria: “A mi querido maestro el Excmo. Sr. Conde de Morphi”. Más significativa es la dedicatoria manuscrita que hemos localizado en el *Álbum Albéniz* conservado en el RCSMM, donde se constata que Albéniz aceptaba a Morphy como el “maestro” que le guía en su producción artística, le da consejos e incluso le corrige sus obras musicales (Véase Ilustración 13). En su portada dice así:

Excmo. Señor Conde de Morphi

Al suplicarle acepte este recuerdo, le ruego tenga presente mi bueno y querido Maestro, mis cortos alcances, mi inexperiencia, las ausencia más completa de pretensiones, y en mi pro, el trabajo que representa.

Con ayuda de sus siempre buenos consejos, trataré de ir puliendo el basto material que poseo y...Dios dirá, y U. Juzgará y corregirá a su antojo mis próximas obras (malas)

Siempre agradecido y respetuoso admirador suyo

Isaac Albéniz (rubricado)

Madrid, 21 de marzo de 1887<sup>116</sup>

El 30 diciembre de 1894, Morphy escribía en *La Correspondencia de España* apoyando la obra *San Antonio de la Florida* y *La sortija* de Albéniz que consideraba superior a otras de su género representadas en España. Defendía la producción de jóvenes artistas españoles que como Albéniz o Arbós eran promesas para la consecución del drama lírico español. Para que esto se hiciera realidad Morphy pedía el apoyo de la crítica y del público<sup>117</sup>.

En 1895 Albéniz solicitó de Morphy la encomienda ordinaria de Carlos III para el músico francés Vincent d'Indy<sup>118</sup>, quien realizó conciertos en Barcelona, al igual que otros compositores como Édouard Colonne o Paul Dukas, gracias a la intervención de Albéniz. Esta promoción de la música francesa tiene un profundo significado en la aceptación de una línea estética “latina” en

---

<sup>114</sup> Véanse más adelante Capítulos X, XII e IXX, donde se recoge la colaboración de Albéniz en entidades presididas por el Conde de Morphy.

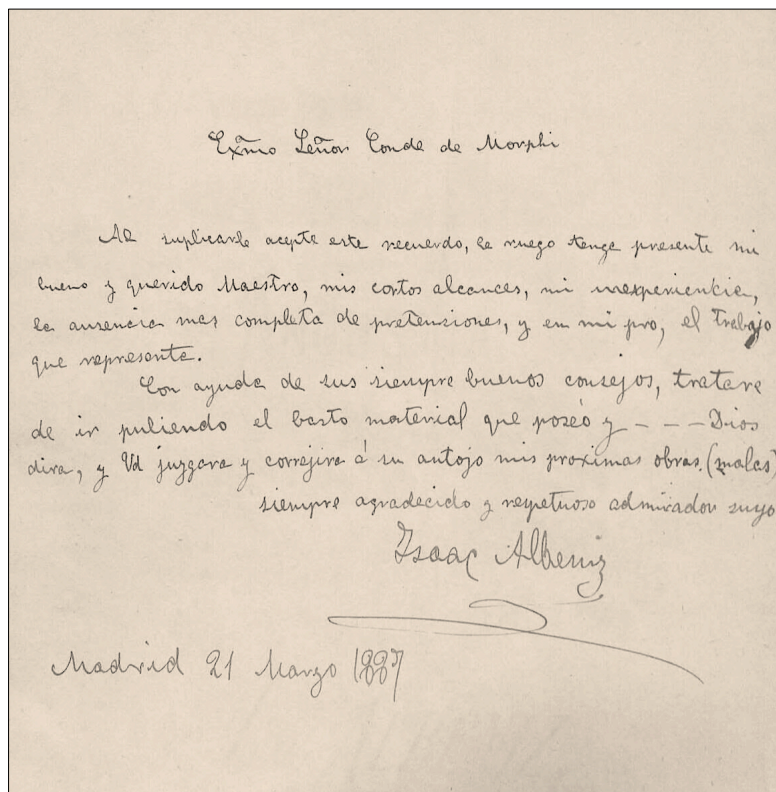
<sup>115</sup> Véase Fernández Arbós, Enrique: *Memorias de Arbós (1863-1904)*, Editorial Alpuerto S. A, 2006.

<sup>116</sup> Véase Ilustración 1. RCSMM; Sig. 1/4769 *Álbum* Albéniz. Dedicatoria manuscrita al Conde de Morphy

<sup>117</sup> Sobre la noticia véase Walter Aaron Clark: *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Turner música, 2002, pp. 146-147.

<sup>118</sup> Laura Sanz García: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París a través del género epistolar”, *Anuario musical*, LXV, 2010, pp.111-132, p. 115.

medio del furor wagnerista de estos años. Las alusiones a la “raza latina” crecen en la crítica musical sobre todo en Morphy, que en el terreno del drama lírico defiende la ópera francesa de Saint-Saëns<sup>119</sup>.



**Ilustración 13.** Dedicatoria de Albéniz a Morphy. RCSMM. 1/4769 Albúm Albéniz.

Las cartas enviadas por Morphy a Albéniz durante estos años constatan su enorme cariño hacia su pupilo y su profunda inquietud por la influencia que Enric Morera ejerce sobre Albéniz. Morphy firma sus cartas con las palabras “Padre Abraham”. En la carta enviada a Albéniz el 21 de mayo de 1895, Morphy celebra el éxito alcanzado por Albéniz en Barcelona y se refiere a Albéniz y a otros artistas como sus “hijos intelectuales”:

¡Gran satisfacción es para mí en efecto ver que ya que en mi juventud, el caciquismo musical no me dejó levantar cabeza, los que pudiera llamar mis hijos intelectuales han roto el muro de hierro y podrán realizar el ansiado ideal del Arte Músico Nacional!<sup>120</sup>

Apenas unos días más tarde, el 24 de mayo de 1895, Morphy dedica su artículo “Una ópera nueva en Barcelona”, publicado en *La Correspondencia de España*, al estreno de la ópera *Henry*

<sup>119</sup> Sobre la recepción de la música española en París entre 1898 y 1931 y la construcción de la identidad de España, véase Samuel Llano: *El hispanismo y la cultura musical de París: 1898-1931*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

<sup>120</sup> Las cartas enviadas por Guillermo Morphy a Isaac Albéniz (octubre de 1890 a septiembre de 1898) se pueden consultar en Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Ed. ICCMU, vol.7, 1999, pp. 61-102. Ramón Sobrino explica la firma de Morphy “Padre Abraham,” que en el Antiguo Testamento es el padre de Isaac. De ahí la firma de Morphy, como “padre” de su “hijo” Isaac Albéniz.

*Clifford* de Isaac Albéniz<sup>121</sup>. Para Morphy la obra era muy superior a las aplaudidas en el teatro Real, como *Cavalleria rusticana*, *L' amico Fritz* o *I Pagliacci*, por su riqueza melódica y personal instrumentación moderna. En el artículo Morphy se muestra de nuevo confiado en alcanzar un periodo de florecimiento y desarrollo en la música española, y anima a cultivar todos los géneros desde el sainete hasta el oratorio y la ópera. Además señala que él mismo había ayudado a los artistas capaces de llevar a cabo este movimiento musical de renovación, citando a Tomás Bretón, Emilio Serrano, Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio, entre otros. Como sabemos, todos ellos acudían a las veladas musicales organizadas en casa de Morphy y colaboraban en actividades organizadas en instituciones presididas por el Conde de Morphy<sup>122</sup>.

En 1896 Morphy se refiere a Albéniz como “un hijo que cree gravemente enfermo” a quien debe aconsejar y curar, haciendo referencia a lo que consideraba la nefasta influencia del wagnerista Enric Morera sobre su protegido. Recuerda a Albéniz que en la cuestión del Arte, este habría “dicho a todo el mundo” que él era “su maestro” y le aconseja que lea sus dos discursos, “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias” pronunciado en el Ateneo de Madrid en 1886, que constituye toda una apología del Arte nacional y su *discurso* sobre estética de 1892, en el que diserta sobre “Naturaleza y medios de expresión de la música”, “La música instrumental” y “La reforma wagneriana”. En este último, Morphy critica los puntos débiles del drama de Wagner, pero considera importantes sus conquistas técnicas en cuanto a instrumentación y armonía, que los compositores deberían asimilar, conservando las tradiciones y el espíritu de nuestro Arte nacional. También aconseja a Albéniz la obra *Les Dégradés* de Max Nordau, donde el autor critica duramente la personalidad y la filosofía de Wagner<sup>123</sup>.

Posiblemente Albéniz leyera estos textos y reconsiderara los consejos ofrecidos por Morphy, ya que su en su ópera en tres actos *Enrico Clifford*, localizada en el RCSMM, Albéniz llega a designar inequívocamente a Morphy como su verdadero padre intelectual en su dedicatoria manuscrita, fechada en París el 31 de agosto de 1896, en la que podemos leer: “Al queridísimo Maestro y protector, a mi verdadero Padre, el Excmo. Señor Conde de Morphy”<sup>124</sup>.

Posteriormente en París, Albéniz junto a Ignacio Zuloaga se convertirían en “mentores de los jóvenes artistas que llegan a París”, emprendiendo, en palabras de Turina, una “campaña española”<sup>125</sup> que contribuiría a promover el nacionalismo musical español, propiciando la renovación musical defendida por el Conde de Morphy. Albéniz vino a desempeñar en París una labor similar a la iniciada por Morphy, Bretón y Serrano en Madrid, convirtiéndose a su vez en “consejero, mediador e impulsor del nacionalismo español”<sup>126</sup>, cumpliendo los deseos de

<sup>121</sup> G. Morphy: “Una ópera nueva en Barcelona”, *La Correspondencia de España*, nº 13. 622, 24 de mayo de 1895, p. 1.

<sup>122</sup> Véase Capítulo IX. Agustín Rubio, José Tragó, Enrique Fernández Arbós, Pedro Urrutia y Rafael Gálvez formaron en 1889 la Sociedad de Música di Camera que actuó por primera vez en el Ateneo de Madrid cuya sección de Bellas Artes era presidida por el Conde de Morphy. También lo hicieron Arbós, Albéniz y Rubio, el 24 de marzo de 1889. Véanse los apéndices publicados por la autora donde se muestran estos y otros conciertos en los que colaboran estos artistas españoles en Beatriz García Álvarez de la Villa: “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...”, pp. 475-487.

<sup>123</sup> Carta de Morphy a Albéniz. Madrid, 3 marzo 96. En Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy...”, op. cit.

<sup>124</sup> RCSMM, Inv. 123. Isaac Albéniz: *Enrico Clifford*. También se acordaría Albéniz de dedicar algunas de sus obras a la Condesa de Morphy y a su hija Crista. Así tenemos su *Suite Espagnole* con “respetuoso y cariñoso recuerdo a la Exma. Sra.: Condesa de Morphy a quien también dedicaría *San Antonio de la Florida: Zarzuela en un acto*”. Mientras que sus 6 *pequeños vales* están dedicados a la hija de los Condes de Morphy, Crista.

<sup>125</sup> Referido en Laura Sanz García: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París a través del género epistolar”, *Anuario musical*, LXV, 2010, pp. 111-132.

<sup>126</sup> Laura Sanz García: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París a través del género epistolar”, *Anuario musical*, LXV, 2010, pp. 111-132.



Morphy de que todos contribuyeran a esta defensa del Arte nacional. Arte que escriben con mayúscula por referirse aun arte que consideran elevado y sagrado, universal, pero al mismo tiempo español, en su carácter e inspiración .

Albéniz ayudaría también a Manuel de Falla en París, quien, gracias a su intercesión, conseguiría una pensión de la Infanta Isabel<sup>127</sup>; también a Granados en la edición de sus obras musicales y a José Tragó y Joaquín Malats en la consecución de conciertos<sup>128</sup>. Todo ello contribuiría a la difusión de la música española, en la que también participaría Enrique Fernández Arbós. En París las ideas afines se divulgan a través de la producción musical de estos compositores, la organización de conciertos de música española, pero también de discursos, como los pronunciados por Turina desde 1907<sup>129</sup>.

### V-11. Morphy, Pablo Casals y Enrique Granados

Por mediación de su amigo Albéniz, Pablo Casals conoció al Conde de Morphy cuando contaba 18 años de edad. Casals en sus visitas al Palacio Real de Madrid recuerda a Morphy como consejero de la reina regente María Cristina y tutor de Alfonso XIII, asimismo, se refiere a cómo, en Palacio, algunos cortesanos le llamaban a Morphy con menosprecio “el músico”. También señala la simpatía que le inspiraba el Conde de Morphy y le describe de esta manera: “era un hombre corpulento, lucía una barba patriarcal, levita con solapa de satén y gran chalina. Sus ojos expresaban una acusada inteligencia, su habla una gran cultura, y sus maneras notable refinamiento”<sup>130</sup>.

Como afirma el propio Casals “el Conde de Morphy se interesaba por todos los jóvenes artistas en los que parecía descubrir capacidad y entusiasmo”. Casals nos recuerda asimismo cual era el propósito principal de Morphy:

Su objetivo principal era liberar la ópera española de su mimetismo de las producciones italianas y encaminarla por unos senderos más acordes con sus tradiciones nacionales. Él mismo había dado ejemplo con *Los amantes de Teruel*, y estaba muy contento al ver que su protegido Tomás Bretón seguía la misma dirección<sup>131</sup>.

Durante los dos años y medio que Casals estuvo en Madrid, Morphy se hizo cargo de su educación, con el mismo método y libros que había empleado con Alfonso XII, cuando este estuvo exiliado en París y Viena<sup>132</sup>. Le consideró como un compositor con capacidad de escribir ópera española y medió para procurarle una pensión de la reina regente María Cristina, quien además le obsequiaría con un violonchelo. De esta manera en 1893 Pablo Casals recibiría una pensión de doscientas cincuenta pesetas mensuales y dirigido siempre por Morphy comenzaría a recibir clases de música de cámara de Jesús de Monasterio en el Conservatorio de Madrid y de

<sup>127</sup> Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw, París, 31 de mayo de 1910. Citada en Laura Sanz García: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española...”, p. 115.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>130</sup> Elisa Vives de Fábregas: “Los noventa años de Pablo Casals”, *La vanguardia española*, 16 de julio de 1967, p. 43.

<sup>131</sup> J. M. Corredor: *Pablo Casals ...*, pp. 41-42. Casals afirma que Morphy no sólo era un filarmónico distinguido, sino también un notable compositor a quien los cortesanos le llamaban “despectivamente el músico”.

<sup>132</sup> Sobre la formación del príncipe Alfonso véase el trabajo de la autora en Beatriz García Álvarez de la Villa: “El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)”, *Estudios irlandeses*, 14, 2019, pp. 51-69.

composición y armonía con Tomás Bretón. Todos los jueves acudiría Casals a Palacio para ser escuchado por la reina, llegando incluso a tocar con ella partituras a cuatro manos para piano. Casals recibió de manos de Jesús de Monasterio la condecoración de Isabel la Católica otorgada por la reina María Cristina quien, al igual que la familia de Morphy, le profesó gran afecto<sup>133</sup>.

Finalizada su formación en Madrid, Morphy, de acuerdo con la reina regente, le consigue una beca para perfeccionar sus estudios de composición en el Conservatorio de Bruselas, donde él mismo había estudiado y tenía especial empeño en que los artistas españoles se formasen, como fue el caso de Albéniz y Arbós<sup>134</sup>. Sin embargo, aunque Casals se trasladaría a esta ciudad, abandonaría pronto el conservatorio para dirigirse a París. Este fue el motivo de un disgusto en el que Morphy se muestra severo en la carta enviada a Casals el 2 de enero de 1896 y donde de nuevo encontramos esta mención en la que recuerda su papel de “padre intelectual”. La carta que se puede consultar en el Anexo I dice así:

Querido Pablo, he recibido su carta de felicitación de Año Nuevo y le doy muchas gracias por ella. No es posible como U. comprenderá hablar de lo pasado y menos por carta porque sería inútil y demasiado largo; pero puesto que U. se reconoce agradecido al contestarle, quiero dejar bien sentadas las bases de nuestras futuras relaciones. 1º Yo he sido y seré siempre para U. un padre intelectual y como tal he cumplido con mi deber y de acuerdo a mi conciencia diciéndole la verdad y aconsejándole lo que le convenía<sup>135</sup>.

Casals también reconocería en Morphy a un maestro, quien dirigiría su educación, Asimismo, consideraba a Morphy un hombre del Renacimiento “por su versatilidad y amplia cultura, que englobaría en su persona diversos talentos, conocimientos y habilidades: estudioso e historiador, autor y músico, consejero de la corona y compositor, protector de las artes”<sup>136</sup>. Además destacaba el interés que Morphy sentía hacia el arte, la literatura, la política, la ciencia, la sociedad y la música<sup>137</sup>.

En 1899, pocos meses antes de morir, Morphy dirige una carta de recomendación a Isabel II, para que reciba a Pablo Casals, destacando los méritos del artista<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> Elisa Vives de Fábregas: “Los noventa años de Pablo Casals”, *La vanguardia española*, 16 de julio de 1967, p. 43.

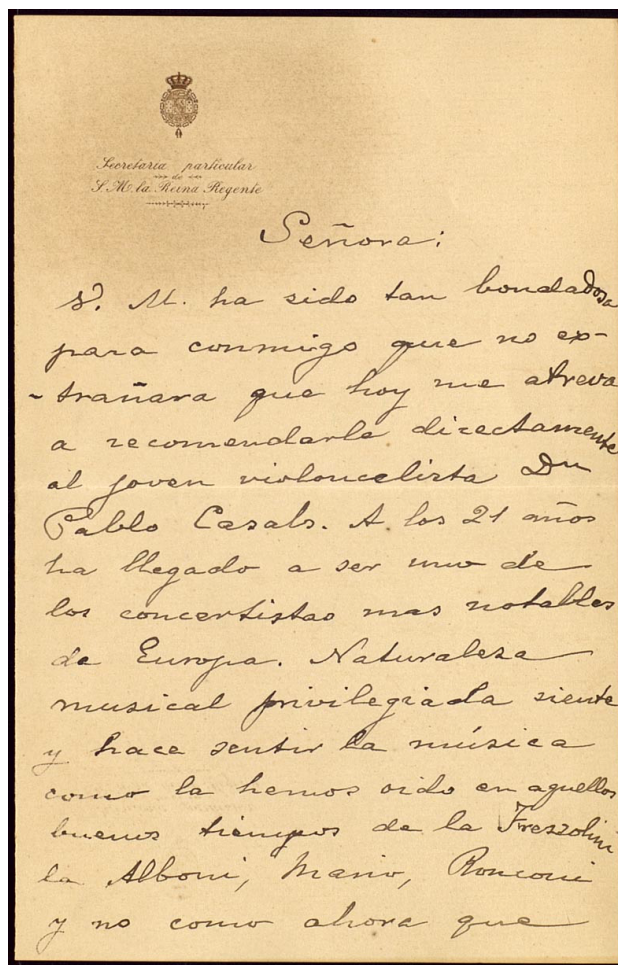
<sup>134</sup> Véase Capítulo II.

<sup>135</sup> Archivo biblioteca de Cataluña: Carta de Morphy a Casals, 2 de enero de 1896. Véase Anexo I.

<sup>136</sup> Véase García Álvarez de la Villa, Beatriz “El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)”, *Estudios irlandeses*, 14, 2019, pp. 51-69, p. 59.

<sup>137</sup> Albert Eugene Kahn: *Reflexions de Pau Casals*, Barcelona: Antoni Bosch, 1970.

<sup>138</sup> La carta puede consultarse en el anexo I. Véase asimismo Ilustración 8.



**Ilustración 14.** Carta de Morphy a Isabel II recomendándole que reciba a Pablo Casals, 1899. Archivo de Cataluña

Respecto a Granados, conocemos por su epistolario que frecuentó el salón privado de Morphy en la década de los noventa<sup>139</sup>. El 13 de mayo de 1894, Granados debuta en el Ateneo de Madrid, cuya sección de Bellas Artes estaba presidida por el Conde de Morphy, haciendo oír sus *Danzas españolas* y un *Impromptu*. Posteriormente, en febrero de 1895 da un concierto en el Salón Romero que es cubierto por la crítica del Conde de Morphy, quien elogia su talento y le augura un glorioso porvenir<sup>140</sup>. Por mediación de Morphy es presentado ante la infanta Isabel en Palacio<sup>141</sup> y también es recibido por la Reina regente. Además Granados en su carta enviada a sus suegros menciona que Morphy le consideraba junto a Casals sus preferidos.

... espero que si la Reina nos recibe, será pronto, o si no sabremos de mañana o pasado una cosa u otra, de todas maneras no lo dejo de la mano y aprieto al conde ya que está tan cariñoso conmigo. Dice que somos sus preferidos Casals y yo. Mañana le habla a la Reina<sup>142</sup>.

<sup>139</sup> Véase Miriam Perandones: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, editor Boileau, 2016.

<sup>140</sup> Guillermo Morphy: "En el salón Romero", *La Correspondencia de España*, nº 13533, 24 de febrero de 1895, p. 2.

<sup>141</sup> Archivo del Museo de la Música de Barcelona. Carta de Enrique Granados a Amparo Gal [ca. 1894]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.637

<sup>142</sup> Archivo del Museo de la Música de Barcelona. Carta de Enrique Granados a sus suegros . [ca. 1894-1895]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.647

En otra carta escrita probablemente poco tiempo después de la parálisis de Morphy en 1894, Granados señala el estado de postración de Morphy, motivado por problemas de salud:

Esta tarde he estado con Pablo Casals en casa de Morphy, no quería dejarnos marchar pues yo creo que el pobre se encuentra mal, está muy pensativo y no hace más que decir que, qué porvenir el nuestro! Que el ya ha hecho testamento, que nosotros los jóvenes los que el tanto aprecia estamos llamados a ser los primeros músicos.

Mañana voy a ver a S. A. hemos quedado así con Morphy

Domingo

No he podido ver a la Infanta pero mañana Morphy verá a la Reina y le hablará del asunto para que decida de una vez si hemos de ir o se ha de dejar para más adelante.

... Mañana veremos lo que hace Morphy. Ayer estuvieron todos tan cariñosos conmigo!<sup>143</sup>

Contrasta estas palabras afectuosas con las siguientes en las que se refiere a Pedrell:

Con Pedrell ahora más que nunca me conviene estar bien pero no tengo muchos motivos para alabar su conducta, pues después de molestarme y hacerme dar un retrato (...) resulta que el tal periódico de Lérida lo trae todo menos lo mío.

En otra carta, encontramos un testimonio del encuentro de Morphy con Granados y Albéniz en el Pardo, donde Morphy tenía una casa de campo, retiro de sus múltiples ocupaciones en Madrid:

Acabo de llegar del Pardo para pasar el día con Morphi y familia: ha estado Albéniz que por cierto esta muy abatido, pues le han retrasado la obra del cartel de Apolo, y los periódicos le están dado una paliza tremenda<sup>144</sup>.

En la década de 1890, Granados se interesó por la música renacentista española, interpretando algunas obras de nuestro pasado en los conciertos del Ateneo de Madrid, cuando aún Morphy era presidente de la Sección de Bellas Artes. En uno de estos conciertos Granados interpretaría obras del *Libro de música de vihuela* de Valderrábano que habían sido transcritas por el Conde de Morphy en su obra *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*<sup>145</sup>, entre ellas, una *Pavana*<sup>146</sup>. En una carta dirigida por Granados a Amparo Gal se menciona el encargo de un clave para el concierto en el Ateneo<sup>147</sup>. Dada la dificultad de encontrar un instrumento de estas características para el concierto, es posible que Morphy ofreciera su clavecín a Granados.

---

<sup>143</sup> Archivo del Museo de la Música de Barcelona. Carta de Enrique Granados a Amparo Gal [ca. 1894]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.639

<sup>144</sup> Archivo del Museo de la Música de Barcelona. Carta de Enrique Granados a Amparo Gal [ca. 1894]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.641

<sup>145</sup> Véase Tamara Valverde-Flores: "Enrique Granados y Joaquín Nin dos formas complementarias de concebir e interpretar la historia", *Revista de Musicología*, Vo. XLI, nº 2, 2018, pp. 573-574.

El programa de estas conferencias-concierto puede consultarse en el trabajo de la autora, Beatriz García Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...", p. 485. Las obras de Valderrábano, junto a otras de Cabezón, fueron interpretadas el 10 de marzo de 1895 en la segunda conferencia-concierto de Pedrell sobre "Nuestra música en los siglos XV y XVI. El arte cortesano y la música popular. Las antiguas danzas españolas".

<sup>146</sup> Morphy transcribió a notación moderna el *Libro de música de vihuela intitolado Silva de Sirenas* (Valladolid 1547) de Enrique de Valderrábano.

<sup>147</sup> Miriam Perandones: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, editor Boileau, 2016, p. 168.

Sabemos que debido a su interés historicista por la interpretación musical, Morphy tenía en su poder un valioso clavecín construido en 1754 por el sevillano Francisco Pérez Mirabal "*Franciscus Perez Mirabal me fecit in Civitate Hispalensi si Anno Domini 1754*"<sup>148</sup>, que fue donado al Conservatorio de Madrid en 1901<sup>149</sup>.

## V-12. Morphy y Tomás Bretón

Con Bretón mantuvo Morphy frecuentes contactos como se constata en el *diario* escrito por aquel. Ambos compartían un ideal común, el establecimiento de la ópera española y además colaboraban en proyectos juntos como la Sociedad de Conciertos. Morphy confiaba en Bretón para implantar un modelo de drama lírico que luego podrían seguir otros compositores españoles. Bretón al igual que otros jóvenes artistas se sintieron atraídos por la amplia cultura e ilustración musical de Morphy, uniéndose en la misma causa por impulsar el arte nacional, y la apertura hacia Europa, donde llevaron su creación española para ser aplaudida y valorada.

Tomás Bretón reconoció el valor de los escritos de estética de Morphy y su labor como crítico través de la prensa, animando a otros artistas a su lectura. Tomás Bretón asistió asiduamente a la casa del Conde de Morphy, donde recibió sus consejos y asimiló sus enseñanzas estéticas, contribuyendo a su difusión a través de sus propios discursos.

Bretón dedicó la ópera *Los amantes de Teruel* a Morphy, quien la consideraba el punto de partida para el establecimiento de la ópera española. La partitura con dedicatoria manuscrita dice así:

A mis queridísimos C.C. De Morphy que tanto me sostuvieron y ayudaron durante el modesto calvario que hube de sufrir antes de ver puesta en la escena de nuestro Real Teatro la historia de los infortunados amantes aragoneses. Al crítico insigne que ha entendido esta obra mejor que nadie, incluso en que será siempre suyo.

Tomás Bretón,  
julio 1890<sup>150</sup>

En 1899 Tomás Bretón escribió su *Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* en memoria del difunto Conde de Morphy, en el que ensalza el salón privado del Conde, donde se práctica música y también se discute sobre arte. Bretón señala como Morphy estaba al tanto de las últimas publicaciones en música y teorías del arte:

Séame permitido afirmar, por el propio testimonio de dichos artistas, a todos los cuales tuve la honra de conocer, o a los más de ellos, que en parte alguna como en el salón citado encontraban trato más llano y armónico con sus gustos y hábitos, discusión más discreta y elevada de los temas artísticos, ni práctica más constante del arte serio, viendo al par sobre los pianos la última

<sup>148</sup> Véase Anexo II, donde se hace alusión a las operaciones realizadas por la Condesa de Morphy para poder vender el clavecín, que portaba la inscripción, "*Franciscus Perez Mirabal me fecit in Civitate Hispalensi si Anno Domini 1754*". Los intentos para vender el instrumento al Museo Arqueológico Nacional, tras el fallecimiento del Conde de Morphy, se alargaron desde 1899 hasta 1901 y en ellos estuvieron involucrados Facundo Riaño y F. A. Gevaert. Finalmente, debido entre otras razones al alto valor del clavecín no se efectuó la compra. Finalmente fue donado por la Condesa de Morphy al RCSMM. Sin embargo el clavecín no se encuentra en el conservatorio. Hemos localizado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla un clavecín de este mismo constructor que podría ser el que perteneciera a Morphy.

<sup>149</sup> *Memoria de la Escuela Nacional de Música de Madrid 1901 a 1902*. "La señora Condesa viuda y su hija han donado un precioso Clavecín del s. XVIII construido en Sevilla (destino el Museo del Conservatorio)".

<sup>150</sup> RCSMM, Sig. 4-3349.

obra musical publicada, y en la mesa de trabajo el más moderno libro que se ocupara en materias artísticas<sup>151</sup>.

Para Bretón, la casa de los Condes de Morphy era realmente un espacio europeo:

Sí, su casa lo mismo pudiera creerse radicada en Madrid que en Viena, París, Berlín o Londres; en ella se sentía la Europa más culta; era refugio del buen gusto; era, en fin, un oasis en el desierto de costumbres modernas que todavía ofrece desgraciadamente nuestra capital, a pesar de la grandeza, la banca, la política y las demás clases que la pueblan. Por esto yo lloro en su pérdida...<sup>152</sup>

Asimismo, reconoce la superioridad como intelectual de Morphy en materia del arte, que atraía a su hogar a un "número inmenso de jóvenes de ambos sexos, anhelosos de hacerse oír y conocer en aquel templo, sencillo y luminoso al par, en el que oficiaban las primeras jerarquías que en el Arte ha producido nuestra época".

De esta manera, sabemos que los artistas acudían en busca de consejo y guía, estrechando los vínculos de amistad y dando continuidad a la misma, al reconocer el alto valor de su persona y de sus juicios respecto al Arte:

Se comprenderá sin esfuerzo que no hubiera bastado sólo la bondad que Morphy atesoraba. Artistas acostumbrados a tratar con sus iguales en las diversas capitales europeas y los críticos más calificados del Arte, hubieranse limitado a la correspondencia que la buena educación impone, sin cultivar más su trato, a no haber encontrado en él sino el pasajero atractivo que sólo la educación brinda; pero como sobre esto cualquiera podía desde luego observar la elevación y serenidad de su juicio, la superior cultura de su espíritu y el sazonado fruto de su experiencia, todos o los más que tuvieron ocasión de conocerle, conservaron y estrecharon su relación y amistad, estimándola cual joya preciadísima<sup>153</sup>.

### V-13. Morphy y Saint-Saëns

Otro músico con el que Morphy mantuvo una estrecha relación, sobre todo en la década de los noventa, fue Saint-Saëns. La correspondencia conservada en el Museo de Dieppe, nos muestra la sintonía entre ambas personalidades<sup>154</sup>. Como veremos más adelante, los criterios estéticos de Saint-Saëns eran compartidos por Morphy, quien se esforzaría por aumentar su influencia en España, a través de su nombramiento en la Academia de San Fernando, y de la promoción de su obra en nuestro país. Juntos planean el estreno de *Sansón y Dalila* y *Enrique VIII* en el Teatro Real para la primavera de 1898. Asimismo, en 1897, Morphy publica un artículo sobre el compositor con el título "Saint-Saëns y el público de su tiempo", donde aporta el catálogo de sus obras que le había enviado el compositor y defiende su obra destacando su defensa de la tradición, de la melodía en la línea de la tradición alemana y su inspiración en viajes y no en presupuestos filosóficos. Por su parte, Saint-Saëns agradeció los servicios de Morphy implicándose en la publicación de su obra sobre música de vihuela del s. XVI, asimismo,

---

<sup>151</sup> Bretón, Tomás: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*, Madrid: Est. la viuda e hijos de M. Tello, 1899.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Correspondencia de Morphy a Saint-Saëns. Archivo museo de Dieppe (Véase Anexo I).

estudiando y corrigiendo los apuntes que Morphy le enviaba. La confianza que Morphy depositó en el artista le hizo romper con su habitual reserva, enviándole su *Ensayo sobre la estética del arte español*, que desgraciadamente permanecen en paradero desconocido. También Morphy le obsequió con el envío de partituras dedicadas, de las que tenemos conocimiento por su correspondencia, como un *motete a 4 voces*; *fantasías* de Luis Milán y *villancicos* de Juan Vázquez<sup>155</sup>. En agradecimiento el artista francés tocaría en el Príncipe Alfonso un arreglo sobre una de las piezas de música del siglo XVI transcrita por Morphy<sup>156</sup>. En 1898, Morphy que se encuentra débil para acometer la composición de un oratorio sobre los Autos Sacramentales de Calderón, *El Gran Teatro del mundo o La cuna y la Sepultura*, confía a Saint-Saëns su proyecto, enviándole el texto, un arreglo en el que ha estado trabajando largo tiempo, con la esperanza de que el maestro francés lo llevara a cabo<sup>157</sup>.

#### V-14. La escuela nacional de Música. La polémica con Felipe Pedrell

El epistolario entre Pedrell y Barbieri<sup>158</sup> constata el rechazo de ambos hacia la ópera española *Los amantes de Teruel* de Bretón y la búsqueda por parte de Pedrell de una alternativa que finalizaría con la creación de su obra *Els Pirineus* y la publicación de su opúsculo *Por nuestra música* (1891) que llegaría a ser considerado el punto de partida de la escuela nacional de música, cuyo jefe sería Pedrell, suscitando la polémica como veremos más adelante. En 1889, se constata el enorme éxito obtenido por Tomás Bretón con *Los amantes*, tras infructuosos intentos para que fuera estrenada en el Teatro Real. A la oposición de Barbieri y Arrieta hacia la obra se unía la crítica lacerada de Peña y Goñi, y la animadversión que Pedrell sentía hacia Bretón y también hacia su protector el Conde de Morphy, quien consideraba la ópera de Bretón el punto de partida para la creación de un repertorio nacional. Así en la carta enviada a Barbieri en marzo de 1889, Pedrell comenta: “he visto el *jaleo* a que ha dado lugar la ópera de Bretón, muchacho que desempeña como un cómico de la legua un importante papel de *víctima*. También se refiere a Morphy: “el otro *jaleador* en tonto, el secretario de *doublé*, músico vergonzante y de los mansos que si no arrastran esquilón es porque ya tienen bastante con lo que se les ha pegado a la cola”, y más adelante: “los *dislates* y los avances que ha escrito ese señor merecen un correctivo que yo pensaba darle”<sup>159</sup>.

Los sucesivos éxitos de Bretón y probablemente su actitud orgullosa mortifican de tal manera a Pedrell que todas sus cartas están llenas de descalificaciones, que se hacen extensibles a Morphy: “Siento en el alma que mi estado de ánimo me haya privado de dar una embestida al otro, al de *doublé*, al *barrendero de solfa*, pues, si bien los tengo a los dos atravesados en la boca del estómago, no sé a ciencia cierta quien me carga más<sup>160</sup>. Sorprende tanta inquina de un músico que en varias ocasiones había pedido y obtenido ayuda del Conde de Morphy, quien por su parte, no escatimó en valorar su obra y sus dotes como historiador y musicólogo<sup>161</sup>. Sin

<sup>155</sup> Carta de Morphy a Saint-Saëns, febrero de 1898. Se conservan aún en los fondos musicales de Dieppe, una *Fantasia* de Luis de Milán y un *Villancico* de Juan Vázquez.

<sup>156</sup> Cecilio de Rosa: “Saint- Saëns en el Ateneo”, *La Época*, n 17063, 5 de diciembre de 1897, p. 2.

<sup>157</sup> Correspondencia de Morphy a Saint-Saëns. Archivo museo de Dieppe. (25 de abril de 1898).

<sup>158</sup> Véase María Cruz Gómez-Elegido Ruizolalla: “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”, *Recerca musicològica*, n<sup>o</sup> 4, 1984, pp. 177-242.

<sup>159</sup> Carta de Pedrell a Barbieri. Barcelona, marzo 1889. *Ibidem*, p. 199.

<sup>160</sup> Carta de Pedrell a Barbieri. Barcelona, 20 de abril de 1889, p. 201.

<sup>161</sup> En 1894 Morphy medió para que Pedrell realizara un concierto en el Palacio real. Asimismo, apoyó su candidatura en la Academia de San Fernando para que reemplazara a Vázquez en la cátedra de Conjunto coral del Conservatorio.

embargo, los intereses partidistas por liderar la escuela nacional española acabaron una vez más con todos los intentos de unir a los artistas en un mismo proyecto. Si *Los amantes* de Bretón eran considerados por Morphy el punto de partida de nuestra escuela nacional, para Pedrell la ópera mostraba “carencia absoluta de técnica, de ideas de sensibilidad; efectos de orquesta imposibles, porque en toda la obra no hay nada escrito a cuatro voces reales, impotentes desencadenamientos sonoros al servicio de una armonización ramplona, anti-gramatical, e incoherente...”.

En 1894 Morphy ajeno a los verdaderos sentimientos de Pedrell, apoyaba su candidatura en la Academia de San Fernando para reemplazar a Manuel Vázquez en la cátedra de Conjunto Coral del Conservatorio de Madrid, y le dirigía estas palabras, en búsqueda de una colaboración por el arte nacional:

Me atrevo a darle la enhorabuena esperando que pronto lo veremos en la Academia con su autoridad y sus vastos conocimientos nos ayude a levantar el Arte Patrio que anda por los suelos. Puede Vd. figurarse la satisfacción que he tenido al darle mi voto y el gozo con que le escribo la noticia del nombramiento para el Conservatorio. Estoy escribiendo una revista musical para *La España Moderna* en la que hablaré de su Antología como merece tan importante publicación. Creo que el artículo le gustará porque tenemos la misma manera de ser<sup>162</sup>.

Asimismo, le menciona la deseada escuela nacional y repite algunas de sus ideas ya presentes en la prensa y en discursos, que eran compartidas por Pedrell:

Es indudable que en los momentos actuales nos hallamos en un periodo crítico de nuestra historia musical. Los viejos desaparecen y el personal del Arte se renueva. Detrás de Vd. y de Bretón empiezan a salir jóvenes compositores que han de formar una Escuela Nacional emancipándose de la influencia italiana y de la alemana. Para que puedan hacer esto con fruto, es preciso que conozcan y sientan nuestra historia, nuestra literatura, nuestro teatro, nuestro Romancero, nuestra música religiosa, y que se formen clara idea de la diversidad de clima, paisaje y costumbres de nuestras provincias y de la variedad de sus melodías populares<sup>163</sup>.

Morphy insistía en la idea del *sursum corda* para unir voluntades en una misma aspiración común, en referencia al establecimiento de la ópera española y de acometer reformas en el panorama musical de la época. Las palabras siguientes son las suficientemente significativas en un ambiente enrarecido por los intereses particulares de los artistas:

Esto exige mucho tiempo, mucho trabajo y mucho amor, porque si cada uno guarda lo que sabe para sí, el progreso será lento, y no formando los artistas un núcleo unánime en su aspiración, poca influencia tendrán sobre el Gobierno, que lo puede todo en España<sup>164</sup>.

En noviembre de 1894 Morphy publica un extenso artículo en la prestigiosa revista *La España Moderna*, elogiando el sistema utilizado por Pedrell en la anotación y transcripción de obras de música religiosa de Morales y de Guerrero, y califica su biografía sobre Guerrero como

---

<sup>162</sup> Carta de Morphy a Pedrell, Madrid, 23 de octubre de 1894. Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Ed. ICCMU, vol.7, 1999, pp. 61-102.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> *Ibid.*



“un prodigio de laboriosidad y de erudición”<sup>165</sup>. Un mes más tarde, responde a una carta de Pedrell en relación al deseo de este de pronunciar unas conferencias en el Ateneo de Madrid, donde Morphy aún ocupaba el cargo de presidente de la Sección de Música. Morphy le participa entonces de su intención de dar algunas sobre música profana y los libros de cifra<sup>166</sup>. Sorprende entonces a Morphy la decisión de Pedrell de dar una conferencia de música profana el 27 de enero de 1895, en el Conservatorio de Madrid, apoyado por el director Jesús de Monasterio, que dio lugar a un duro enfrentamiento entre ambos a través de la prensa. Se entiende el enfado de Morphy si consideramos que este venía trabajando en el estudio y transcripción de música profana de vihuela desde 1871, divulgando su conocimiento en varias conferencias históricas, por su parte, Pedrell se volcaba principalmente en la investigación de música religiosa.

Pero quizás el que Pedrell disertara sobre un tema en el que Morphy consideraba que no tenía suficientes conocimientos, no fuera sólo el único motivo de confrontación, también en esta parecía estar presente el tema de la ópera española, Mitjana había iniciado una campaña propagandística desde 1891 para proclamar a su amigo Pedrell jefe de una escuela nacional, y para Pedrell resultaba de utilidad introducirse en el estudio de música profana de vihuela, ya que defendía el canto popular como base de la ópera española<sup>167</sup>. El artículo de Morphy arremete con la disertación de Pedrell y por la confusión que a su juicio introducía al hablar del carácter popular de la música de vihuela. De este modo, sostenía la falta de solvencia de Pedrell en el género de la música profana, criticando su falta de rigurosidad, ya que daba “rienda suelta a su elocuencia y a su imaginación *por manera tan admirable* que algunos de los asistentes no pudieron por menos de recordar las cándidas fantasías histórico musicales del buen Soriano Fuertes”<sup>168</sup>, quien ya anteriormente había sido criticado por su amigo Riaño en su obra *Notes on Early Spanish Music*<sup>169</sup>.

Asimismo, las palabras de Morphy muestran su indignación y desagrado por la campaña orquestada en el extranjero para proclamara a Pedrell jefe de una supuesta escuela nacional española. De esta manera usaba Morphy de su ironía al presentar a Pedrell como

compositor catalán, respetable no sólo por sus años y por su amor al trabajo, sino por su patriotismo hispano catalán y por su entusiasmo artístico y actividad regeneradora, que le impulsan a ocupar en nuestra historia musical un papel semejante al de Wagner en Alemania.

Morphy mostraba la ambición desmesurada de Pedrell, mencionando el opúsculo *Por nuestra música*, publicado en 1891:

<sup>165</sup> G. Morphy: "Revista musical por Guillermo Morphy, de la Real Academia de Bellas Artes", *La España Moderna*, Año VI, Tomo LXXI, noviembre 1894, pp. 155-162.

<sup>166</sup> Pedrell da cuatro conferencias en los meses de febrero, marzo y abril de 1895.

<sup>167</sup> La conferencia pronunciada el 23 de enero de 1893 llevaba por título “Carácter y significación de la música popular en España durante el siglo XVI”. A pesar del disgusto que sintió Morphy ante lo que consideró una injerencia en una investigación que él llevaba a cabo, un año más tarde se dirige por carta a Pedrell como “amigo Pedrell” proponiéndole para reemplazar a Manuel Vázquez en la cátedra de Conjunto coral del conservatorio, asimismo, pidiéndole su colaboración para “levantar el Arte patrio”. Véase Ramón Sobrino: “El Conde de Morphy...”, op. cit.

<sup>168</sup> Soriano Fuertes fue criticado en la época por la falta de rigurosidad en su *Historia de la música española*.

<sup>169</sup> Juan F. Riaño: *Critical & bibliographical notes on Early Spanish Music*, London, Bernard Quaritch, 1887, p. 11. En referencia a la *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* de Soriano Fuertes, Riaño considera su falta de rigor al acometer dicho estudio, afirmando: “... is written with little criticism, especially in the study of music in the middle ages; Soriano is obscure and deficient in accurate information”.

Tanto en su famoso folleto sobre la ópera nacional, como en las correspondencias de algunos periódicos alemanes, aparece el Sr. Pedrell como el *único* compositor español capaz de aspirar *seriamente* a crear el arte lírico nacional. Mucha ambición es esta; pero si tenemos en cuenta que dicho señor aspira al derecho de ser el único que conoce y puede publicar no sólo la historia y los documentos de la música religiosa española; sino también la profana y popular, preciso será dar gracias a Dios de que genio tan eminente haya venido a instruirnos, de que águila tan caudal haya plegado las alas en nuestro Conservatorio<sup>170</sup>.

Por último, Morphy recordaba su conferencia sobre la música profana del siglo XVI en el Ateneo de Madrid y sus conciertos históricos en París por los años 69 y 70, en espacios públicos y privados, mucho antes de que “el ilustre maestro catalán Sr. Pedrell descubriera la desconocida e inexplorada mina llamada carácter y significación de la melodía popular en las composiciones de nuestros músicos del XVI”.

Pedrell no fue sólo objeto de las críticas de Morphy, sino que poco tiempo después, recibía una fuerte crítica de Peña y Goñi en *La Época*, donde este se mostraba indignado y sorprendido por la reciente publicación del crítico musical francés Albert Soubies en París en la que se mencionaba la existencia de una escuela nacional española dirigida por Pedrell. Las 16 páginas del folleto *Musique russe et musique espagnole* publicado por Soubies el 1 de enero de 1894 son rechazadas por Peña y Goñi, que no oculta su perplejidad al ver mencionado a Pedrell en lugar de Bretón en el fenómeno que “nos coloque al nivel de las primeras naciones líricas del mundo”<sup>171</sup>. Peña y Goñi utilizar su tono burlón habitual para mostrar al lector lo inaudito de lo que “le hacen decir a Soubies”, es decir, que Pedrell se convierte en “jefe de la “nueva escuela española” y que su *Credo* se cobija en una trilogía, *Los Pirineos* “que nadie conoce, puesto que no se ha representado aún”. Peña y Goñi llama la atención sobre una ópera que considera “aún desconocida por el público”, y que a su juicio no es española por estar escrita en catalán: “Se ha publicado la partitura para canto y piano, de la cual poseo un ejemplar; y por cierto que no ópera española, sino ópera catalana, debe juzgarse la que se da a luz con texto catalán y versiones italiana y francesa. ¿Dónde está aquí lo español?”.

En alusión al título de su artículo “Cuatro soldados y un cabo”, Peña y Goñi bromea con la idea de que la mencionada escuela española esté formada por Pedrell, el Padre Eustoquio Uriarte, Rafael Mitjana y Enrique Granados, todos ellos ensalzados en el folleto de Soubies. Se queja de que ni su nombre ni el del Conde de Morphy, aparezcan en este escrito: “Críticos musicales, gente que se haya ocupado aquí de música, no ha habido más que dos seres privilegiados: el Padre Eustoquio Uriarte y el Hermano Mitjana. Los demás no hemos existido nunca, ni el conde de Morphy, ni el Sr. Esperanza y Sola, ni este átomo semoviente que lleva veinticinco años sudando tinta, y ha oído todas las óperas de Bretón”<sup>172</sup>.

En la correspondencia conservada entre Mitjana y Pedrell se constata como aquel le comunica su labor propagandística en el extranjero para presentarle como “jefe indiscutible del nuevo movimiento musical español”<sup>173</sup> y propagar esta idea en artículos en la prensa española, presentando a Pedrell como el indiscutible y único autor de “la nueva escuela española de música”<sup>174</sup>, publicando un artículo en *Pro Patria* que “va a levantas polvareda”.

---

<sup>170</sup> G. Morphy: “Revista Musical. La conferencia del Sr. Pedrell”, *La Correspondencia de España*, año XVI, n<sup>o</sup> 13505, 27 de enero de 1895, p. 1.

<sup>171</sup> Albert Soubies: *Musique russe et musique espagnole*, Paris, L. Fischbacher, 1894.

<sup>172</sup> Peña y Goñi: “Cuatro soldados y un cabo”, *La Época*, 5 de mayo de 1895, año XLVV, n<sup>o</sup> 16145, p. 1.

<sup>173</sup> Carta de Mitjana a Pedrell. 11 de diciembre de 1893, Mitjana (II)..., p. 273.

<sup>174</sup> Carta de Mitjana a Pedrell 27 de febrero de 1894. Mitjana (II)..., p. 274.

En mayo de 1895, recién publicado el artículo de Peña y Goñi, Mitjana escribe a Pedrell calificando a Peña y Goñi de mentiroso, sin embargo considera que su crítica les puede beneficiar, ya que su reacción les hace

un verdadero favor, puesto que de este modo llamará la atención del público ignaro, sobre el problema de nuestra nacionalidad musical, y cuando este se fije, y vea que efectivamente, schola hispania habemus, y musicus tenemos, caerá de su burro, y los cuatro soldados, y un cabo del presente, se reforzarán con cuantos artistas tengan dos dedos de sentido común y de patriotismo<sup>175</sup>.

Lo cierto es que el folleto de Albert Soubies publicado en 1894, fue rectificado en su segunda edición de 1896, donde el crítico francés mencionaba las aportaciones realizadas por Peña y Goñi y Morphy.

Creemos que Morphy se sintió traicionado en su esfuerzo por unir a los músicos españoles, asimismo, dolido aún por las críticas recibidas por Peña y Goñi, al haber protegido a Tomás Bretón, a las que se responde en 1896 en su respuesta al discurso de Bretón con su habitual ironía:

¿Ha podido servirle en algo mi sincera y cariñosa amistad en el principio de su carrera, según afirman los que creen ridiculizarme, llamándome padre de Bretón y abuelo de sus obras? ¡Qué mayor satisfacción para mí! El más olvidado y oscuro de los españoles. Pues ahí es nada, llamarme padre del Genio y abuelo de la Gloria. Confieso que no lo sabía, ni nunca creí que estaba tan bien emparentado!<sup>176</sup>

Morphy evitaría cubrir las críticas posteriores de Bretón sabiendo los sentimientos que despertaban en su contra y que acababan perjudicando cualquier intento de creación de un repertorio lírico nacional.

La correspondencia entre Mitjana y Pedrell por estas fechas no sólo refleja la animosidad de ambos hacia Bretón y Morphy, sino también las dirigencias llevadas a cabo por Mitjana para conseguir apoyos a la ópera de Pedrell y difundir su manifiesto. Así en junio de 1895 Mitjana comenta a Pedrell sus planes para divulgar “el movimiento musical Pedrelliano” y propugnar “la creación de una escuela nacional, en contraposición a la invasión extranjera y wagneriana”. Vincular la escuela nacional a un significado político podía reportarle a Pedrell influyentes alianzas en el extranjero. Por este motivo la astucia de Mitjana le lleva a contactar con Barrés que era diputado a cortes de las cámaras francesas y, según Mitjana, “defensor de la política descentralizadora”, y simpatizante de “escuelas no sólo nacionales sino regionales”. Los resultados fueron los esperados por Mitjana quien señala como “Mr. Barrés con su claro talento, comprendió la importancia de la idea y simpatizó al momento con ella”. Por este motivo aconseja a Pedrell que hable “de la escuela antigua, pero principalmente del elemento popular”<sup>177</sup>.

<sup>175</sup> Carta de Mitjana a Pedrell mayo 1895, Mitjana (II)..., p. 282

<sup>176</sup> Guillermo Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*, Madrid, Imprenta de los Hijos de José M. Ducazcal, 1896, p. 63.

<sup>177</sup> Carta de Mitjana a Pedrell, c. a. junio de 1895. En A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, Vol. 2, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2013, p. 283.

El opúsculo *Por nuestra música* de Pedrell continuó levantando reacciones en años posteriores, una de las más sonadas recogida por Cristina Álvarez Losada fue la iniciada en mayo de 1903, entre Cecilio de Roda y Pedrell, a la que se incorpora Chapí<sup>178</sup>. Este último, que había sido blanco de las críticas de Pedrell responde mofándose del modelo de ópera española propuesto por Pedrell. La críticas contra Pedrell se sucedieron en la prensa, siendo la de Manrique de Lara la más dura, en la que acusa a Pedrell de plagiar otros textos:

Sería tarea interminable perseguir en el folleto del Sr. Pedrell los pensamientos, las frases y hasta las palabras que no le pertenecen más que por su deliberado propósito de apropiárselos, los cuales, en la obscuridad informe de su desmañado estilo, resaltan como trozos de púrpura cosidos en la capa de un pordiosero.

Al igual que Morphy y Peña y Goñi, también Lara hace mención a su interés particular en proclamarse jefe de una escuela nacional:

Si el Sr. Pedrell, al hablar de su propia música y al referirse a la obra que debía encerrar su alma entera de artista, obra en la cual cifra su reputación de compositor y de jefe de escuela (¡), acude con plena conciencia de ello a la falsificación de razonamientos ajenos para acomodarlos a su fin.

Manrique de Lara hace extensivas sus sospechas de plagio a las conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid y le encomia a presentar los textos “para que la crítica pueda verificar si, al igual del caso de su folleto *Por nuestra música*, se trata de una verdadera mixtificación”.

Losada considera que la ausencia de referencias bibliográficas podría responder a una falta de rigurosidad en Pedrell, a lo que se sumarían otras razones como las prisas por su publicación o la falta de un sistema de citación estandarizado. Reconoce que durante su vida Pedrell incurrió en la repetición de artículos en medios diferentes y en sus últimos años a republicar artículos anteriores<sup>179</sup>.

Para nuestro punto de vista, la apropiación de ideas adquiere gravedad si tenemos en cuenta que Pedrell las utilizó de una manera interesada, para erigirse en creador y jefe de una escuela nacional, cuando aún no contaba con el reconocimiento de su entorno, una apropiación ilícita que le acarreó a Pedrell el no ser querido en Madrid. A cambio disfrutó de un reconocimiento internacional que empobreció la perspectiva del nacionalismo español, condicionándolo a la aceptación de cierta creación artística que se considera vinculada solamente a los postulados de Pedrell, y dejando de lado otra. Las consecuencias del reconocimiento de Pedrell como creador de una escuela nacional a finales del siglo XIX, aún pesan en la historiografía al minusvalorar o dejar sin reconocimiento la labor de otros críticos musicales y de artistas que ya anteriormente habían producido obras “nacionales” de valía, así como de las actuaciones reformistas que poco a poco ponían en contacto a España con Europa, en las que Morphy tuvo un papel de enorme relevancia.

## V-15. Actividad como crítico musical

En la década de los ochenta y noventa Morphy intensifica su actividad como crítico y comentarista musical, colaborando con *El Imparcial*, *La Época*, *La Correspondencia Musical*, *La*

---

<sup>178</sup> Cristina Álvarez Losada: *El pensamiento musical de Felipe Pedrell (1841-1922)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017, pp. 272-280.

<sup>179</sup> *Ibidem*, pp. 279-280.

*España Moderna, El Parlamento, La Gaceta literaria, La Música ilustrada hispano-americana, Álbum musical, El bosque, Álbum salón, Crónica de la música o El año musical.* De todos ellos, será en *La Correspondencia de España* donde desarrolle una labor más constante, desde 1891 hasta la fecha de su fallecimiento<sup>180</sup>.

Morphy se ocupa principalmente de informar sobre estrenos en el Teatro Real, Príncipe Alfonso o Salón Romero, pero al igual que otros críticos de su época, también aporta reflexiones sobre el decadente estado de la cultura musical en España, proponiendo soluciones para su progreso. Morphy valora la influencia de la crítica musical para dirigir, orientar y educar a sus lectores, tal como lo expresa en uno de sus textos:

Si la crítica ha de ejercer alguna influencia en la resolución de estos problemas, ha de ser la de la prensa diaria el día en que por convicción y por patriotismo comprenda que ya es tiempo de que los españoles hagamos lo que los demás pueblos han hecho ya hace muchos años, y si á esto se agrega la unión de los músicos para los intereses comunes, entonces podrá verse alguna luz en el horizonte obscuro hoy como boca de lobo.

El discurso de Morphy es heredero de la tradición periodística que comienza en España a principios del s. XIX. No hay que olvidar que sus maestros Masarnau y Asís Gil practican ya la crítica musical, con un discurso renovado por sus sucesores, pero con temas que a lo largo del s. XIX siguen acaparando la atención, en particular, el asunto de la ópera española. En sus escritos Morphy, en línea con las tendencias espiritualistas, valora la música como arte transcendental. También encontramos la canonización del drama calderoniano, la defensa de valores que se identifican con el catolicismo y otros tópicos habituales de la época, como la preocupación por el materialismo, la defensa del arte nacional y la idea de España como nación. Al igual que otros escritores coetáneos valora cada vez más la influencia de la crítica musical para dirigir, orientar y educar a sus lectores. Considera al público español ignorante y carente de educación musical. Defiende una mayor intervención del gobierno en la vida artística por su parte, e incluso su papel como educador de la sociedad. A través de sus artículos deja constancia de los propósitos que marcan su lucha y que según sus palabras colocarían a España en primera línea en el mundo musical:

Enseñanza musical en las escuelas primarias, Organización oficial y particular de la enseñanza elemental de música, Reforma del Conservatorio como escuela superior, Creación y organización del teatro lírico y del de la zarzuela, concursos y premios para obras musicales y de literatura musical, creación de una gran Sociedad Filarmónica con sucursales en las capitales importantes de España, Premio ofrecido a los maestros de capilla que restauraran el culto de nuestra música religiosa, Organización de las músicas militares, escogidas por el sistema austriaco<sup>181</sup>.

Parece evidente que Morphy comprendió desde el primer momento la gran fuerza de la prensa para llegar a un público más amplio, ejerciendo desde ella un liderazgo que vendría a reforzar su actividad en círculos más restringidos como era el Ateneo, la Academia o su propio domicilio.

<sup>180</sup> Sobre el tema véase la Tercera parte de esta tesis.

<sup>181</sup> Guillermo Morphy: "El año musical en España", *La España Moderna*, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubruli, enero de 1890, pp. 80-81.

## V-16. Su muerte en Baden (Zúrich), 28 de agosto de 1899

El 28 de agosto de 1899 fallece Morphy cuando la prensa señala un próxima campaña musical llena de "buenas intenciones" en el Teatro Real, de autores que como el Maestro Espino no han "intentado prostituir su arte, como tantos otros, en obras no sentidas y sólo en éxito material encaminadas". Parece abrirse paso el arte elevado, defendido por la doctrina espiritualista, con ejemplos como la ópera *Zara* del Maestro Espino, tomada de una leyenda árabe, o la ópera *Raquel* de Bretón, inspirada en los tiempos del Cid Campeador para ser estrenada igualmente en el coliseo. También la obra del maestro Vives titulada *Euda de Uriach*, basada en un arreglo de la obra *Les Monjes de Sant Aymant* de Ángel Guimera<sup>182</sup>.

El 12 de junio de 1899, Morphy solicitaba como en ocasiones anteriores a Luis Moreno, intendente General de la Real Casa, la anticipación de los sueldos para poder afrontar los gastos del Balneario de Baden, en Suiza, donde solía acudir cada estación para tomar las aguas medicinales. En la correspondencia conservada en el Archivo General de Palacio, se constata que al menos desde el verano de 1893, asistía al establecimiento suizo por recomendación médica y para el alivio de sus dolores que se agravaban con el calor del verano en Madrid<sup>183</sup>. Morphy se queja de la pérdida del valor de la peseta en el cambio a francos. A pesar de ello, señala: "lo primero es la salud y yo comprendo que no puedo pasar aquí otro verano como el anterior"<sup>184</sup>. En efecto, Morphy pasó el verano de 1897 en Madrid. No sospechaba entonces que en Baden le sorprendería la muerte el 28 de agosto de 1899, con sesenta y tres años, a las diez y cuarto de la mañana, según consta en el telegrama enviado por la Condesa de Morphy a Palacio.

A pesar de los intentos de la Condesa de Morphy por trasladar su cuerpo a España, Morphy sería enterrado en el cementerio Bruggerstrasse en Baden, inaugurado en 1821. Leyendo la correspondencia conservada en el Archivo de Palacio, se constata que hubo un malentendido en los telegramas intercambiados entre la Condesa de Morphy y Palacio. La premura de tomar una decisión tras el fallecimiento de Morphy, en un plazo muy limitado finalizó en la decisión de su enterramiento en Baden. Reproducimos la carta de la Condesa, donde se trata la cuestión:

Baden 30 de agosto de 1899

Mi estimado amigo; al recibir ayer noche el telegrama respecto al traslado del cadáver de mi querido marido, no decía bien claramente si S. M. corría con los gastos que origina este coste; así que no pudiendo retrasar más la sepultura y estando fijado por la ley de Suiza de estar enterrado el tercer día el fallecimiento. Hoy a las 9 y 1/2 de la mañana se verificó el entierro. Mi deseo de tenerlo en su Patria era muy natural pero como sabrá S. M. mis medios no lo permiten hacer el gasto y así quedará enterrado lejos de su Patria, pero siempre bien cuidada su tumba porque le querían mucho en este sitio y ha tenido realmente un entierro rodeado de cariño, estima y simpatía que nos consuela algo en nuestra terrible pena.

Le agradezco su sentido pésame así como a su señora y comprendo que le profesase cariño, porque era un hombre que sólo podía inspirar cariño y afecto. Salgo esta noche para París y desde allí le escribiré más despacio en estos momentos crueles no tengo fuerza para más.

Créame suyo.

Cr. Morphy<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Enrique Mercader: "De Madrid. La ópera española", *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año II, nº 18, 10 de septiembre de 1899, p. 7.

<sup>183</sup> Guillermo Morphy. AGP: Caja 719, Exp. 10.

<sup>184</sup> Carta del Conde de Morphy a Luis Moreno (12 de junio de 1899). Exp. personal Guillermo Morphy. AGP: 719-10.

<sup>185</sup> Archivo General de Palacio. Doc. 22

El telegrama de la Condesa de Morphy iba remitido a nombre de Alfonso Aguilar, a San Sebastián, donde veraneaba la reina Cristina con su hijo. En el momento del suceso escribía escuetamente: "Baden. Profundamente agradecidas por pésame ofrecimiento (sic): S M ruego si pudiera (sic) hacer efectivo (sic) traslado restos a su patria: urge contestación = Condesa de Morphy". Estas palabras fueron malentendidas por Alfonso Aguilar, que en su contestación a la Condesa se lamenta del hecho:

San Sebastián, 1 de octubre 1899

Excma. Sra. Condesa de Morphy  
Mi distinguida amiga,

Su telegrama sobre traslado del cadáver del Sr. Conde fue interpretado por mi y por las personas que lo leyeron como solicitando permiso para llevarlo a efecto y por esa razón me puse en campaña y averigüé de personas competentes las condiciones, y que telegrafíe a U., que la ley de Sanidad imponía y esperaba el aviso de U. para arreglar su admisión en la frontera disponiéndome a recibir. Me apresuro a dar a U. esta explicación que la debía pues veo que su telegrama fue mal interpretado. Ayer escribí a U. a Baden en la idea de que estaba U. aún allí. Supongo que enviaran a U. mi carta.

Saludo afectuoso a Crista y me repito de U. afmo. amigo

En otra carta fechada el 3 de Septiembre, aporta detalles de lo sucedido en Baden:

Mi distinguido amigo; después de haber salido de Baden el miércoles 30/8 al llegar a París acompañadas por el Doctor Lavin que ha llegado a Baden llamado por Guillermo, justo una hora antes de morir, tenía la intención de salir enseguida para Madrid, pero la familia en París nos aconsejaban de quedar algún tiempo con ellos en Laroque; el Doctor Lavin encontraba muy necesaria para Crista algún reposo y vida de campo porque la pobre está muy quebrantada de salud, de la temporada en Suiza donde desde nuestra llegada que fue el 17 de julio no hemos salido del hotel durante 6 semanas y los últimos 15 días no nos hemos acostado ni una noche. Así, que aceptaba eso con vista por mi hija y también que necesitaba algún reposo para poder volver y entrar en casa donde nos esperaban emociones grandes, para poder arreglar nuestra vida nueva y tan diferente de la que llevábamos hasta ahora. Aun me parece un sueño todo lo que pasó desde hace 8 días. Si quiere comunicar a S. M. la marcha de la enfermedad y causa de la muerte del pobre Guillermo (q.e.p.d.) adjunto le remito copia de la certificación del médico de Baden en la cual verá S. M. los múltiples males que se han reunido para minar la salud de nuestro querido ser. El mismo consuelo que nos queda en tan cruel pena es que el enfermo no se daba cuenta de su gravedad hasta el último momento al contrario estuvo siempre esperanzado en volver y por eso llamó al Doctor Lavin para acompañarnos a la vuelta porque se sentía muy débil y comprendía que en el viaje necesitábamos alguien para ayudarlo. La llegada del Doctor Lavin le tenía muy contento. Conversó media hora con él y entonces sobrevino el ataque cardiaco que le asfixió pero sin lucha ninguna y no dándose cuenta de nada murió como un santo y lo fue de bueno y noble que siempre era.

Estamos en Menatan a una hora de París aguardando que la familia Lambert se traslade al Chateau Laroque donde iremos a reunirnos a ellos en cuanto nos avisen. He preferido estar aquí con la familia Palter y Pablo Casals, personas que adoraban a Guillermo y así pasamos muchos días hablando y recordando de él. Si nos escribe dirija las cartas a París, Hotel Alejandra de donde me envían la correspondencia.

Enviamos nuestros afectuosos saludos a su señora así como a Vd. y créame suya afma.

Cr. Morphy<sup>186</sup>.

<sup>186</sup> *Ibidem*.



**Ilustración 15.** La Condesa Viuda de Morphy y su hija Crista de luto, en Madrid, diciembre de 1899<sup>187</sup>.

En efecto, Pablo Casals que se encontraba veraneando en la finca que la cantatriz Emma Nevada y su marido el doctor Palter tenían en Pierrefonds, al enterarse de que el conde estaba gravemente enfermo en una clínica en Baden, dispuso el viaje hacia Suiza, pero le sorprende aún en París la noticia de la muerte de su protector. En esta ciudad "encontró a la viuda y a la hija de su protector, que aún poco antes de su fallecimiento aguardaba la visita de "su Pablito"" Casals refiere que ante la noticia "se sentía desamparado y necesitaba estar solo, solo con su dolor y con su supremo consuelo -la música sin auditorios-; dejó la magnífica mansión de Emma y se instaló en un hotelito destartalado de Montmartre". En aquel hotelito Casals no se "encontraba bien de salud y pasaba días enteros en cama"<sup>188</sup>.

Al cabo de un mes cumplido el fallecimiento de Morphy se celebra una misa en Baden al que asistirá la Condesa de Morphy y su hija, rodeadas de la familia.

Hoy, el cementerio de esta localidad suiza es un parque público con un patio de juegos integrado. El jardín comunitario fue renovado y mejorado en 2013. El resultado es una mezcla única de cementerio, cultura de jardín y espacio abierto urbano en una atmósfera encantada, en el que aún quedan en pie losas y lápidas sepulcrales. El paso del tiempo ha hecho que resulte prácticamente imposible identificar dichas tumbas.

---

<sup>187</sup> La foto está dedicada a Pablo Casals de la siguiente manera "A nuestro querido Pablo en recuerdo y sincero afecto y cariño de sus buenas amigas. Cristina Morphy y Crista". ANC: 154882-1996.

<sup>188</sup> J. M. Corredor: *Casals: Biografía ilustrada*. Barcelona, Ed. destino, 1967, pp. 32-33.



## V-17. Testimonios en la prensa tras su fallecimiento

Los testimonios publicados tras el fallecimiento de Morphy nos brindan más detalles de su personalidad como músico, aludiendo no sólo a su actividad como recopilador de melodías populares, crítico musical o compositor, sino también a su vasta formación y destreza en el piano.

Así *La Ilustración Artística* publica un grabado de la imagen de Morphy y le dedica un artículo a quien considera "una de las figuras más notables y simpáticas de la aristocracia madrileña", asimismo, señala que como "hombre de trato aménisimo, de exquisita cultura, y de vasta ilustración, era estimadísimo lo mismo en el mundo del arte que en la vida de la sociedad". También destaca su labor como "mecenas y entusiasta propagandista de la ópera española", que habría realizado numerosas composiciones, artículos de crítica y una obra teórica sobre la música y la ópera española y resume algunas de sus facetas más destacadas:

Dominaba la técnica musical, tocaba magistralmente el piano, era compositor inspirado y crítico distinguido, poseía vastos conocimientos en lo que podemos llamar el arte de los sonidos, y había hecho grandes y provechosos estudios, así de los clásicos más eminentes, como de la música popular de algunas regiones de España<sup>189</sup>.

Otros periódicos y revistas recogen de modo similar la noticia de su muerte, haciendo referencia a su amplia cultura musical y, en ocasiones, reprochándole su excesiva modestia. Así, se expresa *Álbum salón*, donde él mismo escribía artículos y publicó alguna de sus obras musicales:

¡Morphy!... el compositor musical que amó y admiró, detenido en el límite de su modestia, cuanto noble y genial producían los demás; siendo así que sus propias creaciones hubiesen bastado a cualquier otro, para no dar importancia a lo ajeno, para engrairse, para endiosarse [...] agraciado con multitud de títulos académicos, y dotado por la naturaleza de gran talento artístico, Morphy era mantenedor de cuanto nuevo, grande o exquisito se producía en el mundo musical<sup>190</sup>.

Sin duda, su excesiva modestia fue un obstáculo para la divulgación de sus obras, la mayoría de ellas inéditas. El silencio voluntario al que condenó sus obras, tras el fallecimiento de Alfonso XII, propició el consecuente olvido de su faceta como compositor. No obstante algunos periódicos recordarían sus logros en este terreno como por ejemplo el *Nuevo Mundo*:

Desde muy joven se consagró al estudio divino del arte de Mozart, llegando a ocupar uno de los primeros puestos entre los compositores españoles como compositor. Sus obras son, por desgracia, poco conocidas, pues su carácter modesto le impidió adquirir la popularidad de que era merecedor.

¡Descanse en paz el ilustre músico!<sup>191</sup>

En la misma línea se expresaría también uno de los periódicos más importantes de la época, *El Imparcial*, que le dedica un sentido artículo en la primera página de su diario:

Lástima que Morphy no llevara al teatro los frutos de su talento; pero nadie pudo persuadirle de

<sup>189</sup> "El Conde de Morphy", *La Ilustración Artística*, año XVIII, n.º. 924, 11 de septiembre de 1899, p. 9.

<sup>190</sup> *Álbum Salón*, n.º 37, 1 de marzo de 1899, p. 209.

<sup>191</sup> "El Conde de Morphy", *Nuevo Mundo*, año VI, n.º 296, 6 septiembre de 1899, p. 3.

que acometiera la difícil prueba. Dicen que tiene tres óperas terminadas que nunca salieron de sus repletos estantes al lado de otras composiciones admirables acogidas con aplauso unánime por el público<sup>192</sup>.

*El Imparcial* utiliza la biografía de Saldoni para realizar un rápido recorrido por su vida como músico. También hace referencia a las circunstancias de la muerte que le sobrevino en el Grand Hotel de Baden, pese a los "exquisitos y piadosos desvelos de su esposa y de su hija". Recuerda su pasión por la música a edades tempranas y como más adelante Morphy "jamás se mezcló en las intrigas de la política, ni en las luchas y manejos de la corte, no obstante de haber desempeñado durante largos años los cargos de más confianza cerca del Rey D. Alfonso y de la Reina regente". Menciona sus veladas musicales por donde pasarían "los maestros españoles más inminentes" recibiendo "sabios consejos y advertencias" de este protector de las artes. También mencionan uno de los trabajos inéditos de Morphy: "una gran obra didáctica sobre la música y la ópera española", a la que se consagraría desde 1885, hasta pocos meses antes de su muerte. Por último, recuerda su relevante *Discurso* como académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, "Naturaleza y medios de expresión de la Música", que sería objeto de "grandísimas controversias y de animadas discusiones".

En la revista de música, literatura y teatros *La Música Ilustrada*, de la que Morphy era colaborador, aparece en la portada una versión adornada de su imagen, acompañada de las palabras: Chopin, Liszt, Rubinstein y Beethoven. De especial interés es el emotivo escrito que nos deja su director Agustín Salvans quien destaca su honradez y considera a Morphy tan músico como secretario. Así, expresa Salvans su admiración:

### **El Conde de Morphy**

¡Pobre Conde!...

Así le llamábamos los que nos honramos con su amistad.

No hace mucho tiempo que me dijo, con el acento cariñoso de un hermano:

- Salvans, esta es mi obra póstuma-, mostrándome un grueso cuaderno de música en el cual iba el maestro escribiendo sus notitas.

Aquel original, aquel poema que iba componiendo, ha sido verdaderamente su última obra.

El Conde de Morphy presentía su muerte.

No obstante ese fatal presentimiento, el malogrado amigo trabajaba cuanto podía, cuanto le permitían las fuerzas de aquella existencia que tan útil ha sido en España para nuestro arte.

No hay duda alguna que, para el arte músico español, la desaparición perpetua del Conde de Morphy ha sido una verdadera desgracia.

Díganlo sino, la mayoría de los compositores y concertistas nuestros

Díganlo sino, Granados, Bretón, Albéniz, Guervós, Casals, Arbós y otros, que le querían como a sí mismos por la decidida protección y apoyo que directa e indirectamente han encontrado en el Conde, y más por ese aliento que les ha infiltrado en el que hoy llora el arte español.

El Conde de Morphy, ha sido tan músico como secretario.

Las numerosas obras que deja, bien las firmarían infinidad de eminencias que en nuestro arte brillan.

A mi me dijo, cierto día, que para él era una desgracia el no poder dedicarse a la música tal cual él deseaba y sentía.

Era un corazón noble y generoso.

Su patria, su familia y el arte eran sus sueños dorados.

Morphy hubiera podido ser hombre rico, hubiera podido brillar mucho o tanto como el que más,

---

<sup>192</sup> "El Conde de Morphy", *El Imparcial*, año XXXIII, nº 11625, 29 de agosto de 1899, p.1.

por merecer una confianza ilimitada de D. Alfonso XII, siendo su secretario; pero nuestro amigo no era ambicioso, no deseaba otra riqueza que un bienestar modesto, las caricias de su esposa e hija y la satisfacción y afecto que le profesábamos los buenos amigos y admiradores.

Cosas íntimas sé de Morphy que demuestran en él un carácter y una honradez bastante raras en nuestros días. [...] <sup>193</sup>

Ha escrito artículos muy notables de crítica musical en *La América*, *La Gaceta Literaria*, etc., etc., y tiene guardado un interesante libro sobre la música popular española. Guarda en cartera tres ópera inéditas.

Las conferencias teórico-prácticas que celebró el señor de Morphy, en el Ateneo de Madrid, con la cooperación de la orquesta del Maestro Bretón, y en la última con la del eminente pianista M. Francis Planté, hubiérale bastado para darle un nombre y una reputación si no la tuviese ya bien cimentada nuestro biografiado, que con tantos y sólidos conocimientos, fruto de profundos estudios y larga experiencia, trató en las citadas conferencias, con brillantez suma, de la personalidad musical del gran Beethoven. No cabe duda alguna que este trabajo s uno de los más notables que se cuentan en la vida artística del señor Morphy.

En pago de su constante protección al arte, y en recompensa a su preclaro talento músico, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo el acierto de proclamarle individuo numerario de la misma; hecho que honró tanto al señor Conde de Morphy como a la citada corporación artística.

A. SALVANS<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Transcribe la biografía de Saldoni.

<sup>194</sup> A. Salvans: "El Conde de Morphy", *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año II, nº 18, 10 de septiembre de 1899, pp. 3-4.

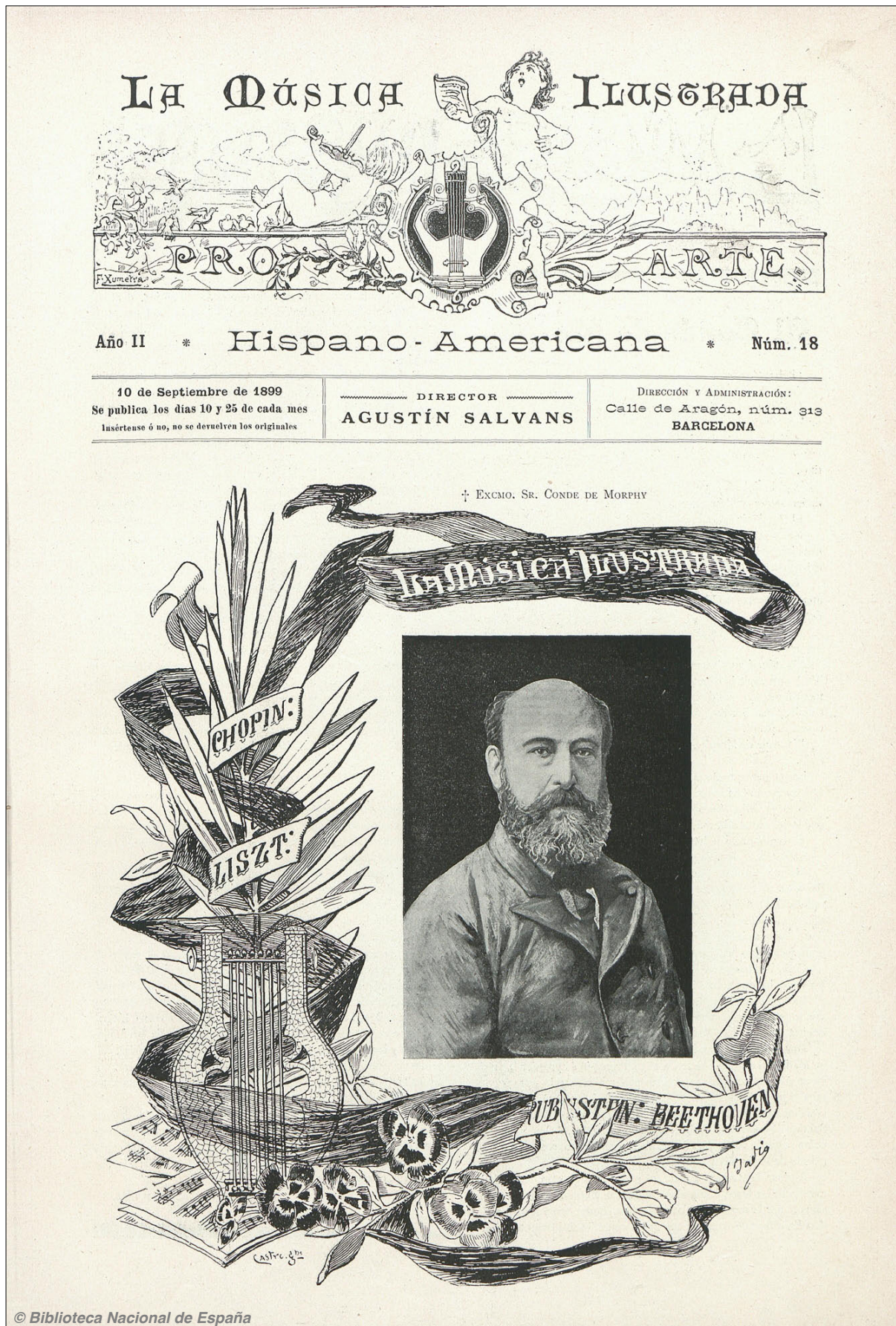


Ilustración 16. Conde de Morphy en *La música Ilustrada*, 10 de septiembre de 1899.

Otra prestigiosa revista, *La Ilustración Española y Americana*, dedica su portada al Conde de Morphy con la publicación de la fotografía de M. Huerta, rindiendo un "sincero homenaje al que fue artista y escritor distinguido y [...] nuestro compañero". El periódico dedica varias columnas a detallar la vida de Morphy, remitiéndose a la semblanza biográfica realizada por Manuel Vázquez en 1892<sup>195</sup>, y señala su honestidad, con estas palabras: "su lealtad y sus altas dotes le dieron gran ascendiente en Palacio; pero de su gran prestigio no se ha aprovechado para medro personal ni influencia política, sino para la protectora y cariñosa amistad a los artistas, que en él tenían un padre"<sup>196</sup>.

Igualmente *El Mundo Naval Ilustrado* reproduce la fotografía del Conde de Morphy en su portada y le dedica dos columnas en las que hace referencia al "profundo sentimiento" que causó su muerte. Señala que "era un notable artista, y, como tal desprendido y dadivoso en extremo", y, añade que "sus aficiones a las artes, y especialmente a la música, le habían granjeado alta estimación entre los hombres de mérito", subrayando la importancia sobre todo de "sus trabajos periodísticos sobre Wagner y la escuela de este famoso compositor"<sup>197</sup>.

Por su parte, *El Heraldo de Madrid* le dedica un extenso artículo que divide en los apartados siguientes: su muerte, la noticia de la proclamación del rey, su casa de Madrid y sus amigos. Este diario afirma que Morphy habría sido profesor de música del príncipe Alfonso. Asimismo describe su alojamiento situado en la calle de Mendizábal, número 43, de esta manera:

Es uno de los más antiguos hoteles construidos en aquella populosa barriada, en la que buscó descanso a raíz de la muerte de D. Alfonso XII su fiel secretario.

Está hoy a cargo de los porteros, un matrimonio joven que no se cansa de ensalzar las bellas prendas de carácter de su difunto amo y la nobleza de sentimientos que su corazón atesoraba.

Era muy bueno y ha hecho mucho bien en este mundo-dicen a los que acuden a interesarse por la familia del Conde.

El hotel es, más que la aristocrática morada de un personaje que ha ejercido influjo soberano en los supremos asuntos de Estado, una modesta casa de burgués aficionado a las artes, singularmente a la música, y coleccionador entusiasta de objetos raros.

Por todas partes por donde se tiende la mirada se hallan preciosidades antiguas y manifestaciones de gusto.

El señor Conde era de costumbres sencillas y austeras, sobre todo desde hace seis años, en que fue víctima de una traidora parálisis, que le imposibilitaba para dedicarse a más ejercicios que a sus aficiones artísticas.

Al entrar al hotel, antes de llegar a la escalera que conduce a las habitaciones superiores, hay un pequeño cuarto, pobre en luz, pero rico en valor artístico, que es donde se pasaba las horas D. Guillermo.

Entre el hueco de las ventanas, hace años que guarda dentro de una amplia vitrina dividida en dos departamentos infinidad de recuerdos del rey D. Alfonso XII [...]. También encierra unos cuadernos, todos iguales, cuyo contenido debe estar relacionado con la historia del difunto monarca. Frente a este mueble hay una librería atestada de libros y papeles de música, pasión favorita del Conde. Allí guardaba las obras que componía, y que sólo conocen sus íntimos. La mesa en que trabajaba es antiquísima, y por su mecanismo resulta de un mérito extraordinario.

Hasta hace poco estuvo el despacho adornado con infinidad de instrumentos musicales de todos los países y de todas las formas; pero ahora no quedan allí más que dos violines. En la casa hay

<sup>195</sup> Nos referimos a Mariano Vázquez: "Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid: Imp. y fund. de Manuel Tello, 1892.

<sup>196</sup> C. C.: "El Conde de Morphy", *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, n.º XXXIII, pp. 133-134

<sup>197</sup> "El Conde de Morphy", *El Mundo Naval Ilustrado*, año III, n.º 58, 15 de septiembre de 1899, p. 356.

cuatro pianos: dos de cola, uno horizontal y uno chino.

En el salón hay profusión de cuadros, que adquirió de la testamentaría del gran pintor Rosales.

Tampoco están ahora en la casa los seis hermosos tapices que adornaban el salón y el comedor, dos de los cuales trató de adquirirlos tiempo atrás un prendero por 6.000 duros.

Están ahora en la Real Fábrica de Tapices<sup>198</sup>.

Para finalizar hace mención a sus amistades en el mundo del arte:

Sus amigos.

Lo eran todos los que cultivaban la música, y por su casa han desfilado todas las notabilidades españolas y extranjeras que han visitado la corte.

Entre los que más frecuentaban la morada del conde, recordamos a los notables artistas Granados, Arbós, Guervós, Bretón, Blanquer y Albéniz. Éste, sobre todo, era el favorito del ex-secretario de D. Alfonso. Había tal amistad y tal cariño entre ellos, que el notable maestro le llamaba padre al Conde<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> "El Conde de Morphy", *El Heraldo de Madrid*, año X, n 3214, 29 de agosto de 1899, p. 2.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

# Segunda Parte

## PENSAMIENTO MUSICAL. MORPHY

### ESCRITOR



... no solo la unidad del Arte, sino la superioridad de la doctrina espiritualista, como dos grandes fuerzas destinadas en lo porvenir a regenerar, como lo han hecho en el pasado, las vivas fuentes de inspiración, de donde, tras periodos de obscuridad o de lucha, brotan esas obras inmortales que resisten a los cambios de opinión y a los veleidosos caprichos de la moda<sup>1</sup>.

GUILLERMO MORPHY, 1892

---

<sup>1</sup> G. Morphy: *Discurso* (1892), p. 12.





## Capítulo VI. El Romanticismo en España y la doctrina espiritualista

### VI-1. Cuestiones sobre el romanticismo

El estudio que llevamos a cabo en torno a la obra crítica y teórica de Morphy constata su fuerte vinculación con el romanticismo historicista surgido en España en la primera mitad del s. XIX, de tal manera que para su comprensión ha sido necesario presentar, aunque fuera someramente, el contexto de donde surgen estas ideas, que no podía ser otro que la crítica literaria de la primera mitad del s. XIX<sup>1</sup>. Para su conocimiento nos hemos servido de la obra de Derek Flitter, *Spanish Romantic literary theory and criticism*<sup>2</sup>. Flitter ha estudiado el movimiento romántico en España, alertando sobre el impacto del pensamiento alemán de Herder y Schlegel, difundido en nuestro país a través de la figura de Böhl de Faber. El romanticismo historicista propiciaría el marco conceptual de la crítica literaria española orientada a la regeneración de una sociedad que consideraban víctima del escepticismo y del materialismo. Revistas como *El Artista* y *El renacimiento* se eligieron en portavoces de la nueva escuela romántica, auténticamente española, exponente del espiritualismo cristiano que rehabilitaba el drama nacional del Siglo de Oro y el romance. Para autores como Howard Abrams, literatura, filosofía y religión integrarían el movimiento cultural del s. XIX, de manera que la ideología romántica se identificaría con la pervivencia de los valores cristianos tradicionales<sup>3</sup>. Ciertamente en un contexto más amplio las doctrinas materialistas que se propagan en Europa, los sucesos revolucionarios y los cambios de pensamiento abren un profundo debate en la sociedad española, al ver amenazados sus valores tradicionales vinculados a un país que se considera en su identidad profundamente espiritualista.

Las conclusiones sobre un romanticismo asociado a una revolución liberal en España, cuyos límites se extenderían a mediados del s. XIX son rechazados y argumentados por Flitter. En su trabajo considera que el romanticismo schlegeliano sería asimilado por una nueva generación de escritores españoles, extendiéndose más allá del año de 1850.

Flitter reconoce la confusión que suscita el concepto de romanticismo. También Avilés Diz considera que son muchos los estudiosos que infructuosamente tratan de acotar el movimiento, tratando de establecer un canon literario vinculado al espíritu nacional<sup>4</sup>. Por su parte, Begoña Regueiro Salgado en su investigación sobre *La poética del segundo romanticismo* se refiere también a las controversias existentes en España sobre los límites del romanticismo. Como

---

<sup>1</sup> El estudio de la crítica musical no puede desvincularse de la crítica literaria, ya que esta fue la fuente principal desde donde se recogen y divulgan las principales corrientes de pensamiento de la época.

<sup>2</sup> Derek Flitter: *Teoría y crítica literaria del romanticismo español*, Ediciones Akal, S. A., 2015. Traducción realizada por Benigno Fernández Salgado de la primera edición *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge University Press, 1992.

<sup>3</sup> Referido en Jorge Avilés Diz: *La producción dramática...*, p. 61. Mayer Howard Abrams: *The mirror and the lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford, 1953.

<sup>4</sup> Sobre las controversias que este hecho suscita asimismo puede consultarse la Tesis de Jorge Avilés Diz<sup>4</sup> quien realiza un interesante estado de la cuestión sobre el romanticismo en el panorama literario. Jorge Avilés Diz: *La producción dramática de Manuel Fernández y González (1840-1850)*, tesis doctoral, universidad de salamanca, 2009.

Flitter, considera inoperante la identificación romanticismo/liberalismo, y reafirma su tesis sobre la vinculación de las ideas del romanticismo historicista alemán de Herder y Schlegel, con los escritores de la segunda mitad del s. XIX<sup>5</sup>. Según Regueiro Salgado, estos compartirían, entre otras actitudes e ideas, la preocupación por los problemas de su tiempo, la manera de solucionarlos, la búsqueda de una regeneración espiritual en la que ven posible la renovación de nuestro país, el interés por la historia y las tradiciones y, por último, la defensa de la monarquía y del catolicismo como señas de identidad de la nación española. Salgado constata el nacionalismo de este grupo de escritores, que buscan en el pasado de nuestro país una obra literaria renovada, reflejo del alma nacional, de la espiritualidad del pueblo español, alejada de los excesos de un romanticismo con el que no se sienten identificados.

Unidos por lazos de amistad, compartiendo una misma manera de entender el mundo y la literatura estarían, según señala Regueiro Salgado, Antonio Trueba, José Selgas y Carrasco, Manuel Cañete, Eulogio Florentino Sanz, Antonio Arnao, Vicente Barrantes, Juan Antonio de Viedma, Luis García Luna, Gustavo Adolfo Bécquer, Julio Nombela y Rosalía de Castro<sup>6</sup>. En nuestro trabajo nos interesa destacar la amistad que sostuvo Morphy con algunos de estos escritores del segundo Romanticismo. Nos referimos a Cañete, Arnao, Trueba, Selgas, Nombela y Bécquer, con quienes coincidió en ideas y actitudes similares como hemos visto en la primera parte de esta tesis.

Respecto al panorama musical, Carl Dahlhaus, en el prólogo de su obra *La música del s. XIX*<sup>7</sup>, expone los problemas que de manera similar suscita el concepto de "música romántica" o "romanticismo musical", que a su juicio vendría a ser "un cliché del cual uno no puede librarse tranquilamente, por distorsionador que este sea"<sup>8</sup>. Si bien en la historia de la música el romanticismo se acepta para el periodo comprendido desde Schubert hasta Mahler, Dahlhaus señala su imprecisión en la historia de las ideas y el desgaste que conlleva un término utilizado para caracterizar toda una época, que en el terreno musical considera "un mero fenómeno parcial"<sup>9</sup>. Asimismo, Dahlhaus señala que en la historia de la composición, el término romanticismo, asociado a "música del sentimiento", resulta totalmente inexacto, debido a que el término romanticismo surge del mundo literario, y no siempre se presenta un paralelismo entre música y literatura. Llama la atención sobre las polémicas surgidas en diferentes países respecto a los límites del romanticismo. En el terreno musical cita la tesis de E.T.A. Hoffmann para quien las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven son manifestaciones de la esencia "romántica" de la música instrumental moderna<sup>10</sup>. Por último, señala las dificultades que plantea el término romanticismo cuando los investigadores lo vinculan, de una manera que califica de simplista, a determinados sucesos políticos o al liberalismo. Dahlhaus alerta sobre la complejidad de la propia realidad histórica, llegando a aseverar que "las atribuciones simples de romanticismo y política no pueden sostenerse"<sup>11</sup>. Estas y otras problemáticas son abordadas por Dahlhaus quien concluye señalando el error que supone el "describir complejos históricos como sistemas" y las contrariedades que surgen al simplificar el romanticismo en un concepto esencial que ve como imposible<sup>12</sup>.

---

<sup>5</sup> Begoña Regueiro Salgado: *La poética del segundo romanticismo español*, Tesis doctoral, Madrid, 2009.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus: *La música del s. XIX*, ediciones Akal, S. A., 2014. La edición original es *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1996)

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 29.

Veamos a continuación qué se entiende por romanticismo musical en España. En 1995, ante el desinterés manifiesto en las publicaciones mundiales sobre la música española en el siglo XIX, Emilio Casares sienta las bases del movimiento en España<sup>13</sup>. La presencia de "peculiaridades, de perfiles propios de un romanticismo hispánico" es subrayada por Casares que recurre a la división generacional para agrupar a los compositores románticos. De este modo, serían ya románticos Santiago de Masarnau, Baltasar Saldoni, Juan María Guelbenzu, hasta una última generación que extiende su obra y magisterio al siglo XX como Tomás Bretón, Emilio Serrano, Ruperto Chapí, Antonio Trueba, Enrique Granados, entre otros muchos. Nos interesa señalar que en esta clasificación Guillermo de Morphy, nacido en 1836, vendría a integrarse en el tercer grupo de románticos junto a otros como Jesús de Monasterio, Rafael Taboada, Oscar Camps y Soler, Valentín Zubiaurre, Felipe Pedrell, Antonio Peña y Goñi o Federico Chueca<sup>14</sup>. A esta categorización, Casares añade otra en etapas que comprendería un primer periodo, anterior a 1833, coincidente con el inicio de la regencia de María Cristina; un segundo periodo, desde 1833 hasta 1868, que califica como plenamente romántico, que hace coincidir con la etapa isabelina y extiende a los sucesos revolucionarios del 68; por último, un tercer periodo a partir del 1874, coincidiendo con el inicio de la Restauración borbónica, que correspondería con lo que la historiografía europea denomina neoromanticismo.

Sin entrar a analizar lo apropiado de esta calificación, nos interesa señalar aquí el consenso existente entre los estudiosos por señalar un romanticismo polifacético<sup>15</sup>. Así lo considera por ejemplo Arthur Lovejoy señalando la existencia de diferentes romanticismos dentro del romanticismo, es decir, la coexistencia de corrientes antagónicas de pensamiento o variantes de una misma corriente<sup>16</sup>.

En nuestro estudio vamos a profundizar en una de estas corrientes de pensamiento, la doctrina espiritualista, de profundo calado en España durante el s. XIX, por su influencia en la producción artística. La doctrina espiritualista en el terreno musical fue defendida entre otros críticos por Guillermo Morphy, quien aparece como uno de sus máximos divulgadores, en la segunda mitad del siglo XIX. Vamos a referirnos en este capítulo al romanticismo historicista introducido en España en la primera mitad del s. XIX, marco conceptual del que surge el espiritualismo doctrinario. Nuestro punto de partida se encuentra en la introducción del pensamiento romántico alemán por Böhl de Faber, y el trascendente *Discurso* de Agustín Durán, referente en el movimiento de renovación de la literatura y del arte. Asimismo, daremos atención a la recepción de dichas ideas en la crítica artística de revistas portavoces del romanticismo como *El Artista* y *El Renacimiento*. A continuación, debido a los límites de este trabajo nos limitaremos a señalar algunos de los críticos e intelectuales más relevantes que se pronuncian en la misma línea espiritualista. De este modo, nos referiremos en la crítica musical a figuras destacadas como Santiago de Masarnau, Vicente Cuenca, Oscar Camps y Soler y José Parada y Barreto, quienes comparten el mismo concepto de arte trascendental. De la crítica literaria recogemos las afirmaciones de escritores pertenecientes al círculo íntimo de Morphy como Manuel Cañete, Tamayo y Baus, Leopoldo Augusto del Cueto o Ramón Campoamor, todos ellos ejemplo de las tendencias de su momento. Trataremos de desvelar cuáles fueron las líneas rectoras de este pensamiento, dentro de la doctrina del espiritualismo católico, en la segunda

---

<sup>13</sup>Emilio Casares Rodicio: "La crítica musical en el s. XIX español. Panorama general", en E. Casares Rodicio y Alonso, Celsa Alonso (dirs.) *La música española en el s. XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

<sup>14</sup>*Ibidem*, pp. 29-31.

<sup>15</sup>Sobre el asunto véase B. Regueiro Salgado: *La poética del segundo romanticismo español...*, p. 9.

<sup>16</sup>Lovejoy, 39, 1924, pp. 229- 253.

mitad del siglo XIX, atendiendo a las controversias suscitadas entre el espiritualismo católico, el realismo y el krausismo.

El Capítulo VII está dedicado al pensamiento de Morphy, donde encontraremos muchas de las ideas expuestas en el capítulo anterior y otras de elaboración propia de enorme interés para la época. Dedicamos el Capítulo VIII a su relevante trabajo sobre estética, que centra su discurso de 1892, en la que se proclama defensor de la doctrina espiritualista, expone sus ideas y dedica una parte a la reforma wagneriana.

Por último, el Capítulo IX se centra en el estudio de los numerosos artículos de prensa escritos por Morphy. Recogemos no sólo sus opiniones sobre obras que forman parte del repertorio contemporáneo en relación a la ópera española, italiana, alemana y francesa, sino también otros asuntos que fueron de su interés como la música religiosa, la educación o la protección del estado.

## VI-2. Marco conceptual: el Romanticismo historicista en España

Derek Flitter ha estudiado el impacto del romanticismo alemán en España a través de la figura de Juan Nicolás Böhl de Faber (Hamburgo, 1770-Cádiz, 1836)<sup>17</sup>. Durante su estancia en Alemania entre 1806 y 1813 se habría familiarizado con estas ideas al estudiar los escritos de Johann Gottfried Herder y de los hermanos Schlegel<sup>18</sup>. Böhl al defender una literatura cristiana subrayaba la importancia del género *romanesco o romancesco* siguiendo a A. W. Schlegel, divulgando las ideas revolucionarias románticas, en nuestro país<sup>19</sup>. La diferenciación entre el clasicismo pagano, sensual y racional y, por otro lado, del romanticismo cristiano y espiritual expresado por August Schlegel será expuesto por Böhl en España<sup>20</sup>. Siguiendo a Schlegel identificaba la literatura romántica con el espiritualismo cristiano, reflejado sobre todo en las obras caballerescas, donde aparecía el sentimiento de la religión, el amor y el honor<sup>21</sup>. Asimismo, ensalzaba la obra de Calderón de la Barca, considerada obra culmen de la literatura del Siglo de Oro, donde se recogían los valores tradicionales de la nación española. En sus críticas al clasicismo defendía el carácter cristiano y monárquico de nuestra literatura, al mismo tiempo que criticaba los excesos de la filosofía de la revolución francesa<sup>22</sup>. Además de los escritos de Schlegel, conforman el marco ideológico del primer romanticismo la influyente obra de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme* (1802).

En España asistimos por parte de la crítica a la búsqueda de la renovación de la literatura española dentro del romanticismo historicista, que muestra su rechazo hacia sus aspectos más excesivos, asociados a la influencia del romanticismo francés, percibidos como reflejo del escepticismo que vivía la sociedad, a causa del racionalismo. Filósofos tan influyentes como Balmes, Lista y Donoso promovieron el método historicista y salieron en defensa de los elementos tradicionales en “una renovada asociación de romanticismo con cristianismo” contrapuesto al materialismo e irreligión surgido del espíritu filosófico del s. XVIII<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup>Derek Flitter: *Teoría y crítica del romanticismo español*. Título original *Spanish Romantic literary and criticism*. (1ª edic. 1992). Madrid, Ediciones Akal, 2015.

<sup>18</sup>Nos referimos a August Wilhelm Schlegel (1767-1845) y Friedrich Schlegel (1772-1829).

<sup>19</sup>La fuerte polémica entre Böhl de Faber (1770-1836) y José Joaquín Mora (1783-1864) contribuyó al establecimiento futuro del romanticismo historicista español.

<sup>20</sup>Derek Flitter: *Teoría y crítica del romanticismo español...*, pp. 8-9.

<sup>21</sup>*Ibidem*, p. 17.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 183

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 184.

A partir de 1836 la crítica literaria busca la regeneración de la literatura en la defensa de los valores morales, y de la espiritualidad católica en una sociedad que juzgan en decadencia, donde los artistas no encuentran el ambiente adecuado para el desarrollo de sus obras. Flitter subraya que "el idealismo fogoso y las doctrinas regeneradoras venían proclamadas en 1837 y 1838 por el grupo católico"<sup>24</sup>. A este movimiento de renovación se adhieren, según Flitter, generaciones más jóvenes que ejercen su actividad a partir de 1850. Flitter señala entre otros defensores de este historicismo romántico, defensores de una vuelta a la espiritualidad a escritores como Salas y Quiroga (1813-1849), Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), Gil y Zarate (1793-1861), Cayetano Cortés, Salvador Bermúdez de Castro (1817-1893), José Zorrilla (1817-1893) y Manuel Cañete (1822-1891).

En general, estos autores muestran su rechazo a la mitología griega y romana por considerarla artificial y tratan de crear dramas de acuerdo a nuestra tradición, poniendo de ejemplo las obras de Hartzensbusch, Zorrilla o Gil y Zarate. En el terreno musical estas tendencias tienen su expresión en la defensa del drama romántico histórico, y de compositores que lo cultivan como Meyerbeer.

Según afirma Joaquín María Sanromán en 1887, este movimiento romántico surgido en España<sup>25</sup>, tras finalizar su primera misión que era "acabar con el ciego culto de los clásicos", permanecerá vigente "a pesar de sus descabros", continuando "la revolución artístico-literaria del s. XIX"<sup>26</sup>. El punto de referencia de estas enseñanzas se encuentra en el *Discurso* de Agustín Durán, considerado por la Real Academia Española como el verdadero precursor del romanticismo en España. Reimprimido en 1870, continuará ejerciendo una fuerte influencia durante todo el siglo XIX como veremosa continuación.

### VI-3. Hacia una nueva escuela: el significado del *Discurso* de Agustín Durán en el romanticismo español

Agustín Durán (1789-1862) se convierte en el referente del romanticismo historicista en España con su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro Antiguo Español* (1828). Durán es capaz de expresar su doctrina de manera admirable, despertando la admiración de intelectuales y artistas, que encuentran en este *Discurso* los postulados de una escuela revolucionaria para la época. La influencia de su obra se extenderá a todo el siglo XIX, y la importancia de su trabajo en la recopilación de romances servirá de ejemplo a otros músicos como Felipe Pedrell, Francisco Asenjo Barbieri, José Inzenga, Baltasar Saldoni, Eduardo Ocón o Guillermo Morphy<sup>27</sup>.

En su manifiesto, Durán asume los principios de los hermanos Schlegel en la defensa de una literatura española como expresión del espíritu de nuestra nación<sup>28</sup>. Su doctrina promueve el

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p.136.

<sup>25</sup> Joaquín María Sanromán: *Mis memorias* (1828-1895), Madrid, Tip. de Manuel G. Hernández, 1887, p. 255.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 269. Entre sus lecturas preferidas estaba la *Historia de la Literatura* de Schlegel y *Las ideas de la historia de la humanidad* de Herder.

<sup>27</sup> Agustín Durán en línea con las ideas del romanticismo historicista y la búsqueda de la identidad española publicó *Romanceros* desde 1828 a 1832, siendo acogidos con entusiasmo por la crítica alemana, de tal manera que en 1849 da luz a una obra sistemática, y más científica, ayudado por Manuel José Quintana, el *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Tomo I, Biblioteca de autores españoles, 1849. Detrás de él surge el interés por recuperar la música popular profana, romances y canciones populares que se consideraban reflejo del espíritu de la nación española.

<sup>28</sup> Nos remitimos en este apartado sobre Agustín Durán a David T. Gies: *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books Limited, 1975.

inicio de la revolución literaria romántica, influida por Herder y Schlegel. Menéndez Pelayo le señalaría como "iniciador de la crítica moderna en España por lo que hace a los romances y al teatro", asimismo le calificaría "no sólo como admirable colector, sino principalmente crítico, como despertador de inteligencias, como primer maestro en España de una estética nueva, como renovador de un sentido poético y tradicional que comenzaba a perderse"<sup>29</sup>.

Uno de sus mayores divulgadores será Manuel Cañete (1822-1891) quien despliega una intensa actividad como crítico teatral en la prensa, desde su llegada a Madrid en 1844, tratando de guiar los gustos de la sociedad hacia una literatura renovada, ante la decadencia que parece acusar el teatro español y los excesos de un romanticismo de influencia francesa que como otros muchos intelectuales no aprueba. La palabra "regeneración" aparece frecuentemente en sus escritos, asociada a romanticismo<sup>30</sup>. Para Cañete, en el *Discurso* de Agustín Durán, donde la poesía se concibe como la manera ideal de expresar los sentimientos humanos, se concentra lo "fundamental y sustancioso" de las teorías regeneradoras. Considera a Durán "el verdadero precursor de la nueva escuela romántica, anticipándose a todos en la predicación de sus doctrinas"<sup>31</sup>. Señala el enorme valor de su *Discurso*, que vendría a significar en España, lo que la obra de Schlegel en Alemania, o la de Chateaubriand, Constant y Madame Stael en Francia, todos ellos, exponentes del romanticismo cristiano. Lo cierto es que como veremos a lo largo de este trabajo, Durán se convierte en un referente para escritores y artistas, que encuentran en su *Discurso* las enseñanzas de Schlegel y Herder. Durán habría sabido comprender la revolución que traía consigo el movimiento romántico al preconizar la libertad del genio, liberando al artista de los preceptos del clasicismo, vinculados al mundo pagano y buscando el carácter de su literatura en la tradición.

Para Cañete la obra de Durán vendría a significar el "espíritu cristiano, nacional y libérrimo", que prepararía el terreno en España para la comprensión de la obra del duque de Rivas *D. Álvaro o la fuerza del sino*<sup>32</sup>. Esta desarrollaría aún más la idea regeneradora ya presente en otra obra del mismo autor, *El moro expósito*, considerada por Cañete "la verdadera y más valiente personificación de nuestro romanticismo", que consumaría la revolución en España<sup>33</sup>. El drama del duque de Rivas es considerado por el crítico teatral un símbolo cristiano, donde estaría presente la idea de Providencia<sup>34</sup>. En Cañete al igual que en Fernández Espino, Bécquer o Amador de los Ríos se constata la influencia de su maestro Alberto Lista<sup>35</sup>, quien denunciaría los excesos del racionalismo y actuaría como difusor de la teoría romántica historicista, en la misma línea que Agustín Durán y Donoso Cortes<sup>36</sup>.

---

<sup>29</sup> M. Menéndez Pelayo: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, Santander: Aldus, 1941, p. 146. Referido en David T. Gies: *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books Limited, 1975, pp. 168-169.

<sup>30</sup> Donald Allen Randolph: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo...*, p. 30.

<sup>31</sup> Nos remitimos al prólogo escrito por Manuel Cañete: *Obras completas de D. Ángel de Saavedra, duque de Rivas*, Tomo I, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Nueva, 1854, p. XXIX.

<sup>32</sup> Sobre la admiración de Morphy y Leopoldo Augusto de Cueto hacia la obra del duque de Rivas, véase el Capítulo IX.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. XXX.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. XXXIV.

<sup>35</sup> Hans Juretschke: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, p. 373. Asimismo en la formación de Cañete estará presente su mentor José Fernández-Guerra, quien había ocupado en su carrera las cátedras de lógica y metafísica y que le propiciaba enseñanzas durante sus "paseos pedagógicos". Véase Donald Allen Randolph: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo...*, p. 18.

<sup>36</sup> Véase Derek Flitter: *Teoría y crítica literaria del romanticismo español...*, p. 152.

En 1855 Cañete en relación a los defensores de la “nueva escuela” explicaba su parecer ante el romanticismo:

Nosotros, pues consideramos el Romanticismo, no sólo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como aurora de una regeneración indispensable y fecunda; como sol que, pasado el vértigo revolucionario con su cortejo de exageraciones y absurdos, había de hacer germinar en el suelo removido las semillas de una literatura enriquecida con elementos de duración perdurable<sup>37</sup>.

Así pues, no vendría esta escuela destinada a una vida efímera, vinculada a hechos históricos revolucionarios y concretos. La escuela nueva, proclamada por Cañete, surgida del romanticismo revolucionario, vendría dispuesta a quedarse, fijando sus principios en una elaborada doctrina que se nos ofrecerá a lo largo de todo el siglo XIX, en los discursos de los círculos intelectuales y académicos y a través de la prensa, llegando a un amplio público. Veremos cómo se alza en defensa de valores no sujetos a las veleidades de la moda, lucha por la pervivencia del arte entendido como belleza, producto de la libertad del genio, inspirado en lo verdadero, en la esencia misma de España. Esta escuela recoge las inquietudes nacionalistas de la época, vinculando el arte al pasado, a la tradición, a los valores cristianos, adaptando el pasado al presente y con miras hacia el futuro. En su eclecticismo, al superar las barreras de escuela y la controversia entre clasicismo y romanticismo, la nueva escuela nace conciliadora con los diversos medios de expresión, posibilitando de esta manera que la obra se adaptara al espíritu de la modernidad, pero sin perder de vista su fondo y su propósito como veremos a lo largo de este trabajo.

Volviendo de nuevo a Agustín Durán, este crítico, calificado de sabio por otros intelectuales, habría sido capaz en su manifiesto de anunciar una revolución poética, asociada al cristianismo, con el que identificaba nuestra civilización<sup>38</sup>. El concepto de *romántico* o *romanesco* viene a identificarse con el romance, en el género de literatura, expresión popular que encuentra "su base en el pensar político y religioso de la Edad media o siglos caballerescos"<sup>39</sup>. Durán se refiere al teatro como "la expresión poética e ideal de sus necesidades morales, y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes", y elogia "las sublimes creaciones de un Shakespeare, de un Calderón, o un Schiller". Este fondo moral en el que se inspira el arte continúa siendo una de las premisas fundamentales del idealismo o espiritualismo español, al igual que la finalidad estética de la obra artística, la belleza espiritual, que expresa con estas palabras:

El verdadero entusiasmo procede del éxtasis y arrobamiento del alma, que desprendiéndose de las trabas del mundo real o prosaico, se eleva a las ideales regiones de la belleza poética, arrebatando, por decirlo así, del celestial modelo de un rayo de Luz divina, que no se presta a los cálculos de la razón humana<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Manuel Cañete: "Del neo-culteranismo en la poesía. Zorrilla y su escuela", *Revista de ciencias, literatura y artes*, Sevilla, I, 1855, 45, nº 1, p. 36.

<sup>38</sup> De hecho, como veremos en nuestro estudio Durán no sólo se convierte en un referente para este grupo de escritores, sino que también es citado por músicos como Morphy, Pedrell o Saldoni, entre otros.

<sup>39</sup> Referencia tomada en Jorge Avilés Diz: *La producción dramática...*, p. 32.

<sup>40</sup> Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Madrid, imprenta de Ortega y Compañía, 1828, p. 24.

También se refiere Durán a la inspiración del artista que logra conmover los corazones y el sentimiento, ya que el arte no puede ser sometido a cálculos. Insiste en esta idea al referirse a los romances, ensalzando la belleza de cada estrofa que "es más para sentirla que para analizarla". Y es que para Durán el romancero es capaz como cualquier otro género de metro "expresar con dignidad y energía las ideas más sublimes y los pensamientos más nobles" auténticos ejemplos de expresión de los sentimientos<sup>41</sup>. Igualmente ensalza la expresión natural y original de nuestra poesía lírica y vuelve a criticar el error de analizarlas por los "críticos-analíticos-prosaicos", destruyendo la "ilusión poética"<sup>42</sup>.

Durán muestra su eclecticismo en beneficio de la literatura. Por ello no duda en defender la idea de conciliación entre los diferentes géneros, el francés (clásico) y el español (romántico), al reconocer el mérito de cada uno de ellos en base a sus diferencias: "se hubiera visto que eran propios para inspirar en el corazón humano todo el interés y entusiasmo posibles, aunque valiéndose de formas y medios diferentes". De esta manera, se sorprende y le "parece inexplicable el que no se haya adoptado esta idea feliz y conciliadora, cuando el Universo entero conspira a sugerirla"<sup>43</sup>. Señala cómo el arte sometido al orden clásico halaga a los sentidos y el arte romántico se dirige al alma elevándola; el primero bajo la razón y el análisis de lo prosaico; el segundo en el sentimiento, hacia lo sublime hacia lo misterioso. Para Durán todas estas obras merecen ser consideradas e insiste en que las segundas, es decir, las románticas, deben ser objeto de admiración aunque no puedan ser sometidas a análisis. En palabras de Durán: "gocemos de los placeres que procura el arte; pero nunca abandonemos los inefables goces, que proporcionan las obras directas de la creación".

Lo cierto es que las ideas de Durán son compartidas por otras figuras destacadas del momento como la de Mariano Roca de Togores, Marqués de Molíns (1812-1889), crítico teatral entre 1837 y 1839, conocedor profundo de la literatura de Víctor Hugo, Lamartine y Dumas y de la filosofía de Cousin. Fue colaborador en *El Artista*, *Semanario pintoresco español* y *La España*. Gran mecenas de las artes y fundador del Liceo Artístico y Literario, reorganizó las academias de las que era miembro: la de San Carlos y Buenas Letras de Sevilla, la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y la Real Academia Española. Molíns perteneció a los círculos próximos a Ramón Campoamor y Manuel Cañete y fue admirador de Fernán Caballero. Molíns ejerció un destacado papel en la educación del príncipe Alfonso, aconsejando a Morphy en esta misión. Molíns al igual que Durán se identificó con el gusto por la Edad Media, la admiración por Calderón y la defensa del catolicismo como señas de identidad de España, cuyas ideas recibieron de su profesor Alberto Lista, defensor de la tradición española en la literatura<sup>44</sup>. Muchos estudiosos han señalado el eclecticismo clásico-romántico de Molíns<sup>45</sup>. Su obra *Doña María de Molina*, aclamada en su tiempo, fue ensalzada por Donoso Cortés, Juan Eugenio Hartzenbusch y Agustín Durán<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup>*Ibidem*, p. 122-123.

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>44</sup> Alumnos de Alberto Lista fueron Ventura de la Vega, Marqués de Molíns, Espronceda, Eugenio de Ochoa, Felipe Pardo, Santiago Diego Madrazo, Agustín Durán, Amador de los Ríos, los hermanos Clemencín y Bécquer. Véase *Alberto Lista y Aragón. Vida y obra*.

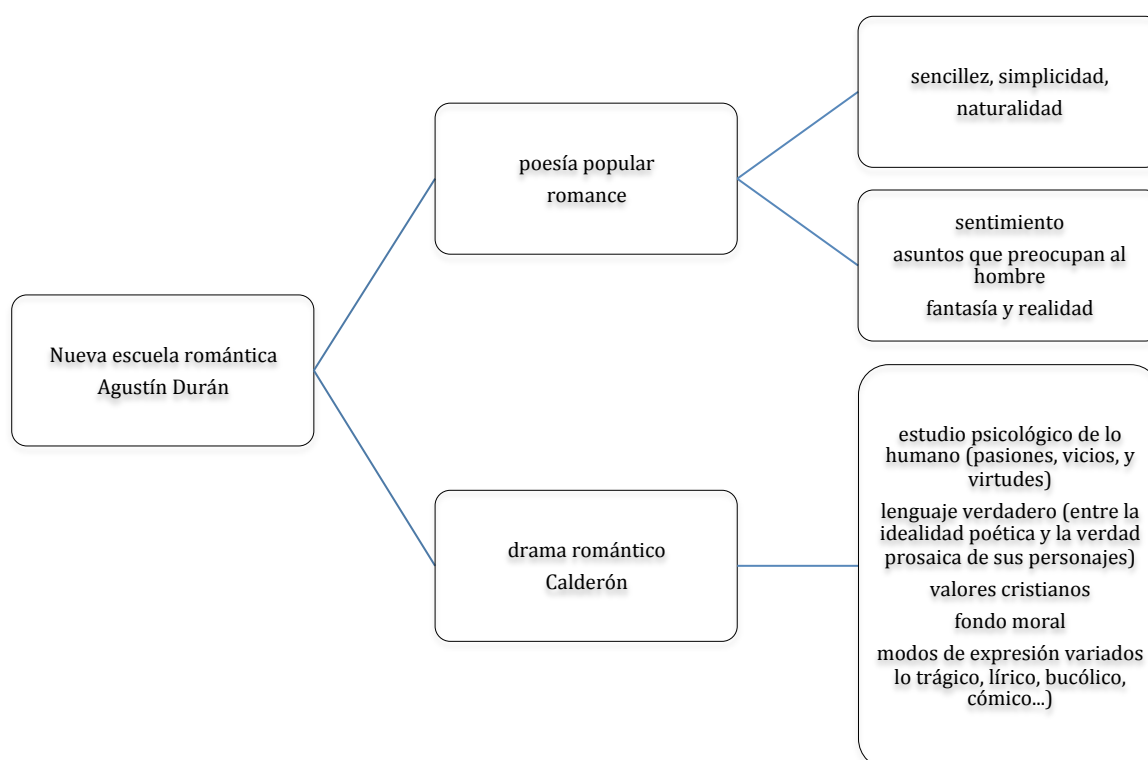
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/alberto\\_lista/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/alberto_lista/autor_biografia/). Recurso consultado el 12 de diciembre de 2018.

<sup>45</sup> Pablo Ramírez Jerez: "Don Mariano Roca de Togores y Carrasco, Marqués de Molíns y Grande de España: apuntes bio-biográficos", *Hidalguía*, año LXIV, nº 374, 2017, pp. 19-62.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 27.



David T. Gies en su interesante estudio sobre Agustín Durán se refiere a su eclecticismo al haber sido capaz de valorar la literatura no romántica, especialmente, la obra de Signorelli y Moratín. Según Gies, Durán se habría distanciado de las polémicas surgidas entre escuelas para centrarse en su mayor interés, la literatura<sup>47</sup>. De esta manera Durán apreciaría lo mismo a un Racine, con su drama griego *Atalía*, que a un Calderón de la Barca en su *Tetrarca*, aún cuando cada autor se hubiera valido de diferentes medios para alcanzar su obra. Durán señalaría que ambos escritores "escribieron para dos naciones diferentes en su *carácter, en su existencia social, y en sus necesidades morales*"<sup>48</sup>. Lo mismo sucedería al referirse al teatro de Moratín, perteneciente a la escuela neoclásica, que Durán y, más tarde, otros como Cañete o el mismo Morphy lo incluirían en su lista de obras ejemplares.



**Ilustración 17.** Características del Discurso de Agustín Durán (1828)

El teatro de Moratín, difundido durante el reinado de Carlos III, con sus obras de contenido moralizante como *Lucrecia*, *Guzmán el Bueno*<sup>49</sup> o *El viejo y la niña*, incluye no sólo el honor o la virtud, sino también la razón, el trabajo y la educación como elementos de cambio en la sociedad española. Si a ello sumamos que el autor no supeditaba el contenido a la forma podemos entender que su obra fuera del gusto de los reformistas de la nueva clase intelectual<sup>50</sup>. Aparte

<sup>47</sup> David T. Gies: *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books Limited, 1975, p. 35.

<sup>48</sup> Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1828, p. 34.

<sup>49</sup> Elegida por Tomás Bretón como asunto para su primera ópera escrita en 1876. El libreto sería escrito por Antonio Arnao.

<sup>50</sup> Roberto Fernández: *Carlos III. Un monarca reformista*, Barcelona, Espasa, 2016, p. 541. Bajo el reinado de Carlos III el teatro se constituyó como una herramienta educativa para el pueblo y la aristocracia, propagador de las ideas ilustradas. Según señala Roberto Fernández cumplía con la aspiración de formar un "tipo humano culto y educado, decoroso y civilizado, amante de la vida austera y obediente a su rey y al orden establecido" partícipe en lograr la grandeza de España. Ya hemos mencionado que su reinado

del teatro de Moratín, estos también apreciarán el valor de las creaciones de Ramón de la Cruz, tan estimadas por el público durante el reinado de Carlos III, por tratarse de obras ligeras sobre asuntos populares. El romanticismo historicista rescatará el fervor por sus renovados sainetes muy en línea con los gustos costumbristas de la época.

En suma, creemos que la puesta en valor de la poesía popular realizada por Agustín Durán incidirá en la renovación de la poesía romántica de figuras destacadas como Bécquer y de Rosalía de Castro, quienes buscan la expresión del sentimiento, alejándose de las maneras grandilocuentes o nebulosas del romanticismo, para tomar la expresión sencilla y directa de la poesía tradicional, dando cabida a lo fantástico, histórico o religioso, como expresión del carácter español. En cuanto al teatro de mediados del siglo XIX, Tamayo y Ayala llevan a cabo su renovación en línea con el estudio de las pasiones humanas, elevarán la forma, con creaciones artísticas no moralizantes, pero inspiradas en la moral católica, donde se pintan las emociones, y se utiliza frecuentemente un marco histórico. *Locura de amor* (1855) de Tamayo es un ejemplo de drama romántico que retrata las emociones humanas, motivo por el cual será recomendada por Morphy como libreto para una ópera.

En todo ello aparece el eclecticismo, que identifica la crítica moderna decimonónica, al estar presente lo elevado con lo mundano<sup>51</sup>. En línea con la nueva expresión de la literatura, también la música acusará esta influencia, buscando nuevas formas de expresión. Nos remitimos a señalar algunos ejemplos, como los lied de compositores como Tomás Bretón que se adaptaran a las poesías de Bécquer con una melodía intimista y refinada. Por su parte, el drama sigue las tendencias del historicismo romántico con asuntos legendarios o religiosos, donde se vincula la verdad (lo real) con la fantasía. Casares señala la frecuente utilización de asuntos en el teatro lírico de mediados del siglo XIX en los que hay "un trasfondo de guerra de religión y una clara exaltación de lo católico". Así, el drama lírico *La conquista de Granada* escrita por el italiano Solera, y puesta en música por Arrieta, *Guzmán el bueno*, *La hermana de Pelayo*, *Blanca de Lara* o *Gli amanti di Teruel*. Ramón Sobrino señala *Padilla* o *El asedio de medina*, *Hernán Cortés*, *La Conquista di Granata* o *La hermana de Pelayo* como las primeras óperas que recogen temas de la historia patria<sup>52</sup>. En lo musical veremos más adelante cómo Morphy considera que el asunto del drama lírico español debe estar en sintonía con nuestra vida interior y con nuestra esencia, presentando los sentimientos más profundos del ser humano (elemento psicológico), al mismo tiempo que propone el uso de melodías claras, sin excesos de adornos (melodías influidas por el clasicismo alemán), que siguen al drama y al diálogo; la utilización de motivos y ritmos populares, alejados de toda vulgaridad que atendiesen el sabor local y el empleo de las modernas técnicas orquestales, en el uso del contrapunto e instrumentación. De todo esto hablaremos más adelante en el Capítulo XV, dedicado a la crítica musical de Morphy.

---

fue un referente para Morphy y la restauración borbónica. Guiado por la misma aspiración, sin embargo, Morphy chocó con los obstáculos de una sociedad diferente, rápidamente cambiante, con un mecenazgo débil que dejaba a los artistas a merced de los propósitos materialistas del mercado.

<sup>51</sup> Véase sobre estos autores a D. L. Shaw: "El siglo XIX", *Historia de la literatura española*, 5, Barcelona, Editorial Ariel, 1974.

<sup>52</sup> Ramón Sobrino: "Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración", Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez y Manuel Lagos Gismero (coords.), *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 82-118.

#### VI-4. Portavoces del Romanticismo historicista en España: *El Artista y El Renacimiento*

La sensibilidad romántica se forjó en los ambientes literarios donde confluyen en las veladas de José Madrazo escritores como Calderera, Alberto Lista (preceptor de la nueva generación de literatos), Eugenio Ochoa, Mariano José de Larra, José de Espronceda, Ventura de la Vega, Serafín Estébanez Calderón, José Bermúdez de Castro, Manuel Bretón de los Herreros y Antonio Gil de Zárate, entre otros. De aquellas reuniones surge la idea de escribir un periódico, órgano portavoz de los ideales de la nueva escuela, "despertador del genio español moderno"<sup>53</sup>. Así nació *El Artista* (1835-1836), que se erigió en órgano portavoz del romanticismo y en el que colaboran hombres muy vinculados con el mundo musical como Masarnau.

Sabemos además que en los espacios privados de la familia Ochoa en Madrid se daban cita todo tipo de jóvenes artistas, donde según señala Sánchez García eran bien recibidos los músicos. Eugenio Ochoa contrajo matrimonio en 1835 con Carlota Madrazo, hermana de Federico Madrazo e hija del pintor José Madrazo. Carlota había estudiado música y en su casa se organizaban semanalmente veladas musicales en las que se contaba con la presencia habitual de Santiago Masarnau y Francisco Asenjo Barbieri. A ellas acudían tanto músicos españoles como extranjeros, debido a la gran influencia de los Madrazo y Ochoa como protectores del arte. Su labor de mecenazgo se extendía a escritores y pintores, para lo que contaban con otros espacios de sociabilidad en París<sup>54</sup>. Ochoa también fue uno de los responsables de la Asociación de Autores Españoles en la que estaban presentes escritores, periodistas y músicos como Barbieri<sup>55</sup>.

La publicación fundada por Eugenio Ochoa y Federico Madrazo defiende la recuperación de la Edad Media, del estilo gótico como su arte genuino y del cristianismo, siguiendo a Schlegel. Ambos expresan sus convicciones cristianas frecuentemente como en este ejemplo que ponemos a continuación:

Sabido es que nosotros en nuestras doctrinas literarias y artísticas siempre hemos sido muy cristianos, a pesar del espíritu de la época. Vivimos en el siglo XIX, el XVIII, a nuestro parecer, ya se cayó de puro viejo, pero es la diablura que ahora anda por nuestra España echándose de mozalbete y nuevecito y embaucando a muchos bobitontos... Con él no somos caritativos: le deseamos mala fortuna<sup>56</sup>.

Ochoa defiende la espiritualidad del cristianismo y critica la filosofía racionalista del s. XVIII. En conjunción con Antonio María Segovia y con el consejo de Masarnau se proponen traducir obras religiosas<sup>57</sup>. La revista cuestionará el neoclasicismo y saldrá a la defensa de la libertad en el arte y de la nueva escuela romántica. A ella se suman las fuerzas intelectuales del momento con personalidades como José de Espronceda, Patricio de la Escosura, Mariano Roca de Togores,

<sup>53</sup> Datos extraídos de Manuel García Guatas: "Calderera: un ejemplo de artista y erudito romántico". *Artigrama*, nº 11, 1994-95, pp. 425-450.

<sup>54</sup> Datos obtenidos de Raquel Sánchez García: Eugenio Ochoa (1815-1872). El hombre de letras en las España de Isabel II, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 34-35.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>56</sup> Citado en Borja Rodríguez Gutierrez: *El Artista arrepentido: El Renacimiento de 1847*. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-artista-arrepentido-el-renacimiento-de-1847>. Visitado el 16 de noviembre de 2017.

<sup>57</sup> «Aux incrédules et aux croyants l'Athée redevenu chrétien. Ouvrage posthume de Mr. Delauro Dubez, conseiller a la cour royale de Montpellier. Carta de A. M. Vicente a Masarnau 11 de nov. de 1843. *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), IV, Madrid, CSIC, p. LXXII.

Jacinto de Salas y Quiroga (1813-1849), Joaquín Francisco Pacheco (1808-1865), Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863), Luis González Bravo (1811-1871), José Zorrilla Moral (1817-1893), Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901) (marqués de Valmar) y Jerónimo Morán (1817-1872), Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883) y Manuel Milá y Fontanals (1818-1884).

Según María de los Ángeles Ayala, *El Artista* acometió la divulgación de la obra romántica de Byron, Dumas y Víctor Hugo y puso especial énfasis en el género del teatro<sup>58</sup>. Considera a estos dos últimos artífices del "drama grave, profundo, filosófico de la novísima escuela francesa"<sup>59</sup>, pero también propone como modelos del romanticismo a Schiller, Goethe, Manzoni, Lamartine, Scott, y en su visión historicista recupera las figuras de Homero, Dante, Shakespeare y Calderón. Su principal cometido fue denunciar desde sus páginas la decadencia del arte en España, de la que se culpaba en parte a la situación política vivida durante el despotismo ilustrado de Fernando VII. Un panorama que no podía menos que afectar de la misma forma al declive de nuestro teatro por la falta de obras originales y por la indiferencia del público hacia el teatro antiguo. El fallecimiento del monarca se viviría, según señala Ayala, como el inicio de un periodo de mayor libertad que brindaría la oportunidad de iniciar un periodo de progreso en las artes, rompiendo con los llamados *clasiquistas*, *preceptistas* o *rutineros*, a quienes se les reprocharía por su dogmatismo neoclásico.

En definitiva, *El Artista* establece el canon del romanticismo, cuyos principios aparecen reiterados a lo largo de los artículos escritos sobre crítica teatral. Desde la perspectiva romántica -según Ayala- aunque los escritores aceptaban los principios universales del buen gusto, sin embargo rechazarían la formación de "un código, clasificando los delitos en que puede incurrir un escritor, y dando fórmulas para producir obras de formas sumamente regulares", ya que a su entender esto conllevaría la creación de obras con falta de originalidad. Así rechazarían "un único canon de belleza artístico, inmutable e universal"<sup>60</sup>, propio del Clasicismo. Es interesante señalar aquí cómo este concepto estará presente posteriormente en la crítica musical de Morphy, quien rechazaría el concepto de música universal propugnado por Wagner, considerado por muchos creador de una escuela revolucionaria. Los wagneristas, consideraban su obra como único canon a seguir, llegando a despreciar la obra de músicos consagrados.

Para los autores de la revista *El Artista*, los artistas deberían buscar su inspiración en la naturaleza y en la realidad misma donde apareciesen situaciones diferentes: "lo sublime al lado de lo ridículo, el llanto al lado de la risa"<sup>61</sup> que normalmente se daban por separado en la comedia y en la tragedia clásicas. El objetivo principal sería finalmente que "el drama moderno, como el genuino teatro de Shakespeare y Calderón, debe encaminar todos sus esfuerzos a profundizar y ahondar en el estudio del ser humano"<sup>62</sup>. Ideas que tendrán influencia en el concepto de drama musical de Morphy, al que ya hemos aludido anteriormente.

Sucesora de la revista *El Artista* fue *El Renacimiento* (1847), dirigida por los mismos responsables, Pedro de Madrazo y Eugenio de Ochoa. La revista es un exponente del pensamiento cristiano dentro del romanticismo conservador, con la publicación de poemas y

---

<sup>58</sup> Nos remitimos a las ideas principales expuestas por María de los Ángeles Ayala. La defensa de lo romántico en la revista *El Artista*. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-defensa-de-lo-romantico-en-la-revista-literaria-el-artista/>. Visitado el 14 de noviembre de 2017.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>61</sup> Leopoldo Augusto de Cueto, "Examen del Don Alvaro o La fuerza del sino. Drama... de D. Ángel de Saavedra", III, p.lII. Cita referida en María de los Ángeles Ayala..., p. 24. La misma idea es defendida por el duque de Rivas.

<sup>62</sup> María de los Ángeles Ayala..., p. 40.

otros escritos donde se defiende la moral cristiana. Según Borja Rodríguez Gutiérrez<sup>63</sup> en sus primeros escritos aparecen “Consideraciones generales sobre el Renacimiento”, “Del primer renacimiento de las artes y la literatura”, “Génesis del arte cristiano” y “Sobre una de las causas de la decadencia del arte antiguo”. En ellas se alude a una literatura alumbrada por la fuente moral del cristianismo que sirve de fundamento e inspiración, pues lo contrario tiene como consecuencia la decadencia de la literatura. En 1847 Pedro de Madrazo salía al encuentro de las críticas que bajo la influencia de los enciclopedistas consideraban al cristianismo culpable de la destrucción de las artes, mientras que se posicionaban a favor del arte griego. Madrazo señala las diferencias entre el arte pagano y el cristiano, el primero basado en la *imitación* y en el *deleite*, y, el segundo, en la *inspiración*, la *belleza* y el *bien*. Contrapone el principio materialista-pagano al espiritualista-cristiano, de manera que mientras el arte pagano se encerraba en los límites de recrear, el arte cristiano por medio de la belleza trataba de enseñar el bien y el perfeccionamiento social. De esta manera, Madrazo defiende el espiritualismo en el arte y la fuerza de las ideas cristianas en su florecimiento, cuyo máximo exponente ve en la obra de Rafael<sup>64</sup>.

Los escritores de *El Renacimiento* pasaron a engrosar las filas del *Semanario Pintoresco español* en 1847, según publica la misma revista:

Deben pues añadirse á la lista de colaboradores habituales del SEMANARIO, los nombres de los señores D. Eugenio de Ochoa, D. Jacinto de Salas y Quiroga, D. Buenaventura Carlos Aribau, D. Pedro de Madrazo, D. Heriberto García de Quevedo, D. Valentín Carderera, Don Francisco Pi y Margall, D. Antonio de Zabaleta, D. Santiago de Masarnau, D. Eduardo Velaz de Medrano y D. José Siró Pérez, y a la de corresponsales los de los señores D. Antonio Sola, D. Ponciano Ponzano, D. Pelegrín Clave, D. Manuel Yilar, D. Pablo Milá y D. Claudio Lorenzal<sup>65</sup>.

Destacamos la presencia de Santiago Masarnau quien realiza la crítica de los conciertos vocales e instrumentales que tenían lugar en el Liceo Artístico y Literario<sup>66</sup>, al que él mismo pertenecía como socio fundador.

## VI-5. Figuras influyentes del romanticismo historicista: el eclecticismo de Alberto Lista y Donoso Cortés

Alberto Lista (1775-1848), sacerdote católico, poeta y crítico literario, es considerado por muchos como una de las figuras más influyentes del siglo XIX. A partir de 1828, se siente atraído hacia el historicismo romántico de A. W. Schlegel y la literatura cristiana del Teatro del Siglo de Oro, según señala Hans Juretschke<sup>67</sup>. Asimismo, fue un admirador de Agustín Durán, ensalzando

<sup>63</sup> Nos remitimos al artículo de Borja Rodríguez Gutiérrez: *El Artista arrepentido: El Renacimiento de 1847*. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-artista-arrepentido-el-renacimiento-de-1847>. Visitado el 16 de noviembre de 2017.

<sup>64</sup> Pedro Madrazo: *El Renacimiento*. "Bellas Artes. Génesis del arte cristiano", entrega 3, 28 de marzo de 1847, pp. 47-48.

<sup>65</sup> Ángel Fernández de los Ríos: "A los señores suscritores", *Semanario pintoresco español* nº 42, 1847, p. 336.

<sup>66</sup> El Liceo Artístico y Literario comienza su anadadura en 1847, organizado en secciones de Literatura, Pintura, Escultura, Música y Adictos. Pertenecían a la sección de música personalidades destacadas como Mariano Rodríguez Ledesma, Pedro Albéniz, Ramón Carnicer, José María de Reart, Basilio Basili y Rodríguez Rubí. Asimismo, Barbieri fue socio desde el 31 de mayo de 1848, siendo nombrado secretario y archivero del mismo. Véase E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri...*, p. 82.

<sup>67</sup> Véase Hans Juretschke H. *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Madrid, 1954.

en numerosas reseñas su *Discurso y Romancero*<sup>68</sup>. Lista condenó la filosofía racionalista del siglo XVIII, que llamó peyorativamente filosofismo, por sus ataques a las creencias y su materialismo, motivo de la falta de inspiración de aquellos tiempos. Así escribe: "Ya se quejaba Madame Staël a principios del presente siglo de la falta absoluta de inspiración que se notaba en las producciones literarias de su época". De especial relevancia para la época son sus estudios de estética sobre la belleza, publicados en *El Instructor* en 1840, cuyas reflexiones encontraremos posteriormente en la crítica musical<sup>69</sup>.

Lista se refiere a los sentimientos de la belleza que despiertan la imaginación y nos elevan y que sitúa por encima del placer sensual. Equipara la belleza al sentimiento religioso, siendo ambos inherentes al alma humana, pero cree que hay que diferenciar entre ideas -resultado del trabajo del alma- y sentimientos -cualidades del alma-. Considera que la filosofía racional no ha realizado progresos en este ámbito. Para Lista la belleza es la cualidad sensible solo del alma, y el placer que produce pertenece a la imaginación. El placer sensual se distancia del concepto de belleza, en la ausencia de imaginación, ya que solamente participan los sentidos:

Llamamos *belleza* a la propiedad que tienen aquellos seres de excitar en nuestra imaginación, y sólo en ella, un gozo tranquilo y agradable, o bien una conmoción vehemente que nos eleva por medio de la admiración a una región intelectual o moral más noble y grande que la que comúnmente habitamos.

También la belleza moral es objeto de interés para Lista, al señalar que esta emana de la contemplación de acciones virtuosas, heroicas y sublimes y cuyo sentimiento se liga al sentimiento social y religioso. Por su parte, la belleza intelectual surgiría del "enlace, de la armonía entre las diversas partes de un pensamiento que percibe la imaginación cuando ya el entendimiento le ha presentado bien analizada toda la teoría". Otras ideas de interés que encontramos en sus escritos serían:

1. La unidad es el principio fundamental de la belleza en las obras del Hacedor supremo, principio que habría demostrado San Agustín, quien afirma *omnis pulchritudinis forma unitas est*.
2. El artista no debe ser un mero retratista o imitador de la naturaleza, sino que debe "perfeccionar y embellecer la naturaleza".
3. El artista debe escoger un objeto que reúna los caracteres de la belleza sensible, moral o intelectual. Lista acepta elementos de la naturaleza, incluso terribles u horrorosos, por el contraste que forman con otros, siempre que estos se encuentren descritos con habilidad por el artista para no atemorizarnos.
4. Considera la poesía y la música hermanas gemelas, que habrían surgido juntas en los pueblos primitivos, posteriormente surgirían la arquitectura y escultura.

Al igual que Lista también Juan Donoso Cortés (1809-1853), marqués de Valdegamas, contribuiría a la divulgación de las ideas de Schlegel, influido por Durán, quien se convertiría en su mentor<sup>70</sup>. Donoso defiende la unidad de carácter en el teatro moderno, en sustitución de las unidades de tiempo y lugar<sup>71</sup>. Subraya la importancia de las sensaciones como expresión de la poesía, entendiendo a aquellas como sinónimo de emociones. Como sus coetáneos Lista y Durán, ataca el racionalismo filosófico, el escepticismo y defiende el cristianismo como "fuerza

---

<sup>68</sup> Derek Flitter..., p. 69.

<sup>69</sup> Alberto Lista. "De la belleza. Del sentimiento de ella". *El Instructor o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, Tomo VII, 1840, pp. 171-175.

<sup>70</sup> D. Flitter..., op. cit, p. 71.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 72.

civilizadora y espiritual"<sup>72</sup>. Según García Tejera, Donoso Cortes comparte con Durán el ideario del espiritualismo ecléctico, se refiere a la dicotomía entre Clasicismo y Romanticismo, considerando compatibles ambos movimientos. Expresa una analogía entre materialismo y espiritualismo y clasicismo y romanticismo. Para Donoso la perfección es "expresar un bello pensamiento con una bella forma", de esta manera muestra su posición "ecléctica" al conciliar la literatura espiritualista e idealista del Romanticismo y su contenido profundo y elevado, con la perfección de las formas del Clasicismo<sup>73</sup>.

Señalamos de nuevo estas ideas que vuelven a estar presentes en la segunda mitad del siglo XIX, en un contexto marcado por sucesos revolucionarios, como los de la *Commune* en Francia, a los que nos referiremos más adelante.

## VI-6. Manuel Tamayo y Baus: "La verdad considerada fuente de belleza en la literatura dramática" (1859)

El discurso de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) sobre *La verdad considerada fuente de belleza en la literatura dramática*, leído en su toma de posesión en la Real Academia Española y respondido por Aureliano Fernández Guerra y Orbe, constituye un buen ejemplo de difusión de la doctrina espiritualista en línea con el pensamiento de Agustín Durán, donde también encontramos la influencia del filósofo francés Victor Cousin. Hay que señalar antes de abordar este interesante discurso que Tamayo mantuvo una relación de amistad con José Selgas, Luis Fernández Guerra y Manuel Cañete, asimismo, con músicos como Guillermo Morphy y Francisco Asenjo Barbieri. Para elaborar su discurso Tamayo le pidió a Cañete las obras de Mme. Stäel, Schiller y Eurípides y el *Curso de literatura dramática* de Schlegel<sup>74</sup>.

No hay que olvidar la influencia en España desde los años 40 de las doctrinas espiritualistas de Cousin, a través de su obra *Du vrai, du beau et du bien* (1836), traducida por Nicolás Ramírez de Losada en 1847, con el título *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*. Durante los años 1843 a 1845, Tomás García Luna difundía la filosofía de Cousin en sus *Lecciones* en el Ateneo de Madrid, donde por entonces destacaban las figuras de Donoso Cortés, Alcalá Galiano y Pacheco. La obra de Cousin recoge las doctrinas espiritualistas desde Sócrates y Platón, con afirmaciones que ya nos son familiares: la idea de Dios como belleza suma, el rechazo a la imitación literal de la naturaleza o la intervención en la obra artística del espíritu del artista. En Cousin la belleza *espiritual* integraría tanto la belleza moral como la física y la intelectual. Asimismo, la "trinidad augusta" de *lo verdadero, lo bello y lo bueno* son consideradas cualidades que emanan del ser supremo a las que aspira el artista en su obra. Resumimos a continuación algunas de las afirmaciones de Tamayo y Baus donde se reflejan estas ideas que más adelante encontraremos en Morphy:

1. El dualismo entre materia y espíritu como parte de la realidad: "al hablar de realidad considero comprendidos juntamente en ella la materia y el espíritu, lo visible y lo invisible". El espíritu debe situarse por encima de la materia y no al revés: "el cumplimiento del deber, la práctica de la virtud, el heroísmo, la abnegación, el dominio del espíritu sobre la materia, embelesan y admiran a título de costosísimas victorias alcanzadas contra adversarios poderosos".

<sup>72</sup>*Ibidem*, p. 74.

<sup>73</sup> María del Carmen García Tejera: "La huella del espiritualismo ecléctico...", pp. 171-172.

<sup>74</sup> Datos extraídos en Ramón Esquer Torres: "Tamayo y Baus y la Real Academia Española", *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 42, cuaderno 166, 1962, pp. 299-335.

2. Reflejo de este dualismo en el arte dramático, donde aparecen conciliados el espíritu con la materia:

... el personaje dramático no será bello sino cuando, como el hombre, esté compuesto de cuerpo y alma, y alternativamente vuele hacia lo alto y se incline hacia la tierra. Aquellas figuras que aspiren a ser puro espíritu, puro heroísmo, pura bondad, no serán espirituales, ni heroicas, ni buenas: con ínfulas de sobrenaturales valdrán mil veces menos que la naturaleza; sorprenderán acaso, no conmoverán nunca. Y no sólo no es dado al arte despojar al ser humano de sus flaquezas y miserias sin rebajarlo y empobrecerlo; pero tampoco suprimir del espectáculo de la vida, sin menoscabar su grandeza, los vicios y los crímenes, para no representar más que acciones magnánimas y virtudes.

3. El drama debe reflejar las pasiones humanas "con toda su natural variedad y vehemencia".

4. Se pronuncia sobre la verdad y la belleza moral en el arte y en contra de su análisis y teorización:

La verdad será siempre a la vez origen de belleza artística y de belleza moral. Sin ella, el arte, como corrompida hermosura, lejos de cautivar, ofende: para alcanzar laudable legítimo necesita deleitar aprovechando. Pero se equivoca si imagina tener obligación indeclinable y constante de probar el bien como por corolario matemático, y más aún si se empeña en definirle y sustentarle teóricamente, haciéndose expositivo, analítico y razonador.

5. Critica a los preceptistas (arte clásico) y defiende el arte como sentimiento (arte romántico). De este modo, expone que el artista "yerra por extremo cuando fía a la lección teórica lo que debiera al ejemplo vivo; cuando se dirige a la razón para convencer, y no al corazón para hacer sentir; cuando olvida que no le toca moralizar doctrinando, sino conmoviendo". Estas ideas ya las hemos visto anteriormente en Agustín Durán.

6. El arte debe tener la verdad como guía para ser verdadero y discernir entre el mal y el bien, de aquí la idea de la belleza moral, de manera que "si en tales o cuales épocas a los ojos del vulgo suelen adquirir ciertos vicios y mentiras apariencias de virtudes y verdades, él, despojándolos del pérfido disfraz, los mostrará desenmascarados y al desnudo".

7. El teatro debe ser reflejo de la realidad, siempre que esta no ahogue el espíritu. De nuevo aparece aquí claramente formulado el eclecticismo de la doctrina espiritualista que admite una realidad siempre y cuando esta no sea la realidad prosaica y grosera del materialismo:

Ni todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro. La ficción escénica dejará de ser bella, y pecará, además, de falsa, cuando represente lo raro y lo no natural, la excepción y no la regla; en lugar de caracteres, caricaturas; monstruos, en lugar de hombres apasionados: cuando pinte con minuciosa exactitud, antes que los del alma, los movimientos de la carne, ahogando, por decirlo así, el espíritu en la materia; cuando, lejos de reproducir solamente lo más acendrado, esencial y poético de la naturaleza, tome de ella lo grosero, insubstancial y prosaico.

8. Las referencias a lo espiritual y a lo sublime, asimismo, la conciliación de lo bello con lo verdadero deben formar las obras gloriosas del artista al "ver la naturaleza por su lado más espiritual y significativo; en ofrecer al alma un espectáculo siempre sublime de sí misma en imágenes siempre claras y vigorosas, condensando y depurando la realidad, sin alterarla ni desfigurarla, amalgamando lo bello con lo verdadero"



9. Considera a Shakespeare y Calderón “los dos más defectuosos, y al par los dos más insignes dramáticos que han existido nunca. En ellos, y en cuantos ingenios se conocen, el sentido común reprueba lo falso y aplaude lo verdadero”.

10. Ensalza el teatro del siglo XVII “universal en cuanto cristiano, y nacional en cuanto español; haber sabido pintar en él de más de la índole común a la humanidad en las sociedades modernas, el carácter peculiar del hijo de España”.

11. Aparece nuevamente la referencia que vimos en Agustín Durán a “Dios, al rey y la patria” y que más tarde aparece en los escritos de Castro y Serrano y Guillermo Morphy. Asimismo, las obras que representan el espíritu nacional que para Tamayo serían *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea de Calderón*, *La estrella de Sevilla*, de Lope; el *García del Castañar de Rojas* y *El desdén con el desdén* de Moreto. En ellas pintaría el artista “con verdad el espíritu de una civilización y el carácter de un pueblo”, y también “la índole peculiar de la individualidad humana, el modo natural de sentir el hombre y de expresar los afectos que le conmueven”.

12. Merece insistir en su concepto sobre la relación entre ciencia y arte que seguirá suscitando fuertes polémicas durante todo el siglo XIX. Dice Tamayo: “La ciencia, descubriendo los arcanos de la tierra y el aire, no es más grande que el arte cuando penetra en los misterios del alma, y los patentiza a los ojos de todo el mundo. Pero si se limita a vanas y caprichosas combinaciones, viviendo de la mentira, debajo de sus vistosos arreos no habrá más que el vacío”.

13. Tamayo considera el poder benefactor del arte en la civilización. Para ello la trinidad “lo bello, lo verdadero y lo bueno” deben aparecer hermanados en la creación artística, de esta manera el arte se convierte en el “noble deleite y eficaz motor de los corazones, enseñanza de los pueblos, compañero de la filosofía, hijo bien querido de la religión, digno empleo del espíritu que nos infundió el Hacedor Supremo, y que en su facultad creadora tiene segura prenda de inmortalidad”.

## VI-7. La crítica musical en Santiago de Masarnau: espiritualismo en los años 40

El pensamiento musical de Santiago de Masarnau (1805-1882), recogido en sus escritos como crítico musical, fue sin duda de gran influencia en su alumno Morphy<sup>75</sup>. Por esta razón, hemos analizado algunos de sus artículos publicados en las revistas *El Artista*, *El Renacimiento*, *Semanario Pintoresco* y *Revista Barcelonesa* y nos detenemos en su extraordinaria figura, sus conexiones con el romanticismo historicista y sus reflexiones sobre la música<sup>76</sup>. Encontramos en sus escritos, precedentes del pensamiento reformista que se abrió paso durante la Restauración alfonsina. Ya Judith Etzion, quien estudió la recepción de la música clásica en Madrid en la primera mitad del s. XIX, señala que Masarnau fue el primer crítico en tratar los problemas que ocuparían la mayor parte del s. XIX<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Morphy recibió una amplia formación en humanidades en el Colegio de Vicente Santiago Masarnau, donde se formó en Filosofía y recibió clases de música de Santiago Masarnau. Posteriormente realizó sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad Central, licenciándose en Jurisprudencia. Posiblemente en su concepción de la música como arte trascendente de acuerdo al espiritualismo cristiano, está presente la huella de Masarnau. Véase la Parte I, Biografía, de este trabajo.

<sup>76</sup> Sobre Santiago de Masarnau véanse Gemma Salas Villar: *El piano romántico español*. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997; Gemma Salas Villar: “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 1997, pp. 197-222; María Nagore: “Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, pp.247-264. Su regeneracionismo ha sido subrayado por Nagore, que señala su influencia en la labor posterior de los krausistas en España.

<sup>77</sup> Judith Etzion: “Música sabia: The reception of Classical Music in Madrid 1830s-1860s”. *International Journal of Musicology*, nº 7, 1998, pp. 185-232.

Antes de 1860 la música clásica solía ser identificada con *música sabia*, de una manera peyorativa, como música aburrida, incomprensible y extranjera, asociada a lo alemán<sup>78</sup>. Romper con esta idea y atraer al público hacia una música de la escuela alemana, que en otros países se vinculaba a la trinidad idealizada de Haydn, Mozart y Beethoven, una música de superior valor artístico y moral, no era fácil en un contexto dominado por los gustos italianos. En este sentido, Masarnau contribuyó a la defensa de la música clásica en España preparando el camino para la programación de este género en los conciertos de 1860. Judith Etzion señala además otro significado vinculado al término de *música clásica*, que en referencia a lo antiguo, los críticos ensalzarían y que englobaría la música de los grandes maestros desde Palestrina hasta Beethoven. En España *clásico* apuntaba a los maestros españoles de música sacra perteneciente al Siglo de Oro, que representarían los valores de la iglesia católica frente a la reciente la decadencia de la música de los templos<sup>79</sup>.

Masarnau denuncia el atraso existente en España, la preponderancia del género teatral italiano, su influencia y grave prejuicio en los templos católicos, la necesidad de programar otros géneros que formaban parte del buen gusto, en países como Francia, Inglaterra y Alemania y que en nuestro país sólo se escuchaban en algunos salones pertenecientes a la aristocracia o alta burguesía. Considera de vital la instrucción de la burguesía hacia la comprensión de una música transcendental, situada por encima del simple entretenimiento o disfrute. Un pensamiento del que participan Guelbenzu y Monasterio, quienes a través de su Sociedad de Cuartetos tratan de divulgar la programación clásica. La defensa de los grandes maestros consagrados será reivindicada por Morphy a través de sus escritos. Morphy contribuirá de manera similar a la promoción del repertorio en su salón privado de Madrid, y desde sus cargos públicos como presidente del Ateneo o presidente de la Sociedad de Conciertos.

Volviendo a Masarnau, este mantuvo una estrecha relación con figuras destacadas del romanticismo historicista como Ochoa o Madrazo, con el primero colaboraría poniendo música a algunas de sus poesías de sentimiento cristiano. Fue asiduo a las veladas de la familia Madrazo, junto a otros pintores y escritores, donde solía acompañar al piano a Luisa Garreta, esposa de Federico Madrazo<sup>80</sup>. Masarnau estuvo unido a Madrazo por fuertes vínculos de amistad y el mismo sentimiento católico. Madrazo, durante su estancia en Roma estuvo en contacto con los *nazarenos*, grupo de artistas alemanes representantes del primer romanticismo alemán que promovían la vuelta al espiritualismo del arte medieval y cuya cofradía de artistas interpretaba temas cristianos<sup>81</sup>. Según Lafuente el romanticismo de estos artistas se proyectaría hacia el resurgimiento del nacionalismo, inspirado en el mundo medieval, representado por Schlegel<sup>82</sup>. Este grupo romántico tuvo influencia sobre los pensionados que llegaban a Roma<sup>83</sup>.

Destacamos algunos de los puntos más relevantes de la crítica musical de Masarnau, cuya tendencia recogerá otra generación de críticos musicales. Comparte, con otros colaboradores literarios de la revista, la idea de una sociedad en decadencia donde la música ha perdido su carácter de arte elevado, sirviendo solamente para recrear y satisfacer las necesidades

<sup>78</sup>Judith Etzion: "Música sabia...", p. 187.

<sup>79</sup>Judith Etzion: "Música sabia...", p. 188.

<sup>80</sup>Véase sobre las veladas en casa de los Madrazo: Fernández Sinde, M<sup>a</sup> Jesús: Fernández Sinde, M<sup>a</sup> Jesús: "Imagen y usos sociales de la música: presencia femenina en los salones y estudios de pintores españoles decimonónicos. La saga de los Madrazo y su entorno", *Quadrievium*, n<sup>o</sup> 5, 2014.

<sup>81</sup>Allí Madrazo contacta con otro católico Overbeck, quien establecido en Roma desde 1810 interpreta temas cristianos y dirige esta cofradía de artistas.

<sup>82</sup>Véase Enrique Lafuente Ferrari: *Breve historia de la pintura española*, vol. 2, Madrid, Ed. Akal, 1987.

<sup>83</sup>Sobre el asunto trata la correspondencia entre Madrazo a Masarnau. Véase J. F. Rafols: *El arte romántico en España*, Editorial juventud, Barcelona, 1954, p. 26.

materiales. Se posiciona de esta manera contra el concepto de la música como entretenimiento. A su entender la música tiene un fin superior, elevarnos hacia el Ser supremo, y su cultivo contribuye a mejorar al ser humano. Critica el que la sociedad de su tiempo se alejase de la espiritualidad y denuncia los nuevos usos que adopta la música religiosa en los templos, contagiada por la música de teatro y la ausencia de recogimiento del pueblo. En las iglesias, afirma Masarnau se parodia "la miserable música de teatro", olvidándose de las glorias españolas de Salinas, los Morales y los Victoria.<sup>84</sup>

Su visión de la música como arte divino, influida por su catolicismo, le hace concebir esta como arte transcendental, de modo que su ejercicio para el artista debe de ser de verdadero culto, tan austero como el que se profesa al Supremo Hacedor. El espiritualismo católico de Masarnau entra en colisión con una visión materialista de la música, cuya finalidad pasa por entretener al público y doblegarse a sus gustos y cuya finalidad sería la de obtener ganancias. Masarnau se dirige al artista para recordarle que la música al haber sido creada por el Ser Supremo (origen divino) debía cumplir un fin elevado, mostrando las bellezas verdaderas. Así la música bien entendida nos elevaría hasta Dios y nos ayudaría a olvidarnos de las amarguras y miserias de esta vida. Por otra parte, ataca a quienes hablan despectivamente de una música vieja, despreciando la obra de los clásicos consagrados, en referencia a Bach, Mozart, Haydn o Beethoven. Masarnau subraya que la belleza no entiende de modas, es eterna, razón por la que el artista debe estudiar las obras de los clásicos alemanes.

Estas ideas vuelven a estar presentes en *El Renacimiento*, en donde vuelve a insistir en que la música no debe limitarse a agrandar al hombre, sino que su fin es "inspirar, elevar la imaginación, dilatar el alma, en una palabra, cambiar la esencia del hombre convirtiendo uno de hueso y carne en otro de éter y fuego"<sup>85</sup>. Para lograr sentir la belleza en el arte y poder juzgar las obras se deben estudiar estas, es decir, observar, analizar, comparar y juzgar hasta ser capaz de sentir "lo más sublime del arte y sus mayores bellezas". El público debe instruirse en la medida de lo posible, ya que constituye la medida de la civilización de un país. Considera que siendo capaz de juzgar lo italiano no está en estado de apreciar la obra de Beethoven, Mozart, Weber y Spohr, que considera el "arte divino", el "verdadero idioma de los ángeles". Señala el poder de la música en el hombre y en la sociedad, su capacidad para elevarlo sobre lo material, inspirándole sentimientos grandes y sublimes<sup>86</sup>. Según Masarnau, la música es fundamental en las civilizaciones y así lo habría demostrado la misma historia.

En definitiva, al igual que otros críticos románticos Masarnau ve en el arte la capacidad de regenerar la sociedad. Defiende valores eternos en la música que no varían con los tiempos. Parafraseando al eminente crítico y teólogo Rochlitz<sup>87</sup>, señala que todas las artes tienen su origen en la religión y que por medio de la música expresamos los sentimientos de nuestra alma para con Dios. También que la decadencia de las artes es consecuencia de que los artistas olvidan su origen religioso, convirtiéndolas en objeto de lucro y de industria. Como otros espiritualistas, Masarnau va a incidir en la importancia que la religión ha tenido como inspiradora del arte, con estas palabras:

Los que dudan acerca del verdadero objeto del arte no tienen mas que abrir los ojos para salir

<sup>84</sup>S. Masarnau: "Estado actual de la música en España", IV, *El Renacimiento*, 11 de julio de 1847, nº 18, p. 140.

<sup>85</sup> Santiago de Masarnau: "Don Juan", *El Artista*, 5 de enero de 1835, pp. 22-24.

<sup>86</sup> Masarnau: "Estado actual de la música en España", *El Renacimiento*, 9 de mayo de 1847, pp. 68-70.

<sup>87</sup>Johann Friedrich Rochlitz teólogo y escritor creó el importante *Allgemeine musikalische Zeitung*. Escritor activo hasta 1818, fundador del primer periódico internacional.

de sus dudas. Concretándonos a la España (pues es indudable que en otros países se tienen ideas mucho mas acertadas sobre estas materias) ¿dónde están los monumentos de las bellas artes? Si de los museos se eliminan los cuadros de asunto místico ¿qué queda? Si de los edificios notables se quitan las catedrales y algún otro templo ¿qué queda? Si de la estatuaria se quitan las imágenes ¿qué queda? Clara está pues, y evidente, evidentísima, la influencia de la Religión en el arte, y esta influencia no se ha hecho sentir menos en la música que en los demás ramos indicados<sup>88</sup>.

Veremos más adelante como muchas de sus ideas estarán presentes en Oscar Camps y Soler, asimismo, serán recogidas por Morphy, y por el crítico musical Esperanza y Sola, quien mantuvo una amistad fraternal con Santiago de Masarnau y formó parte de las conferencias de San Vicente de Paul, establecidas en España por Masarnau. Esperanza y Sola nos habla del arte divino en sus artículos y en la misma línea espiritualista defiende la recuperación de la música sagrada y reivindica a figuras como Platón, San Agustín, Goethe, Schumann, Fétis, Cervantes, Berlioz, el padre Feijoo, Moliere, Eximeno, Santa Teresa, Baudelaire, Liszt o Stendhal<sup>89</sup>.

Por último, en la *Revista Barcelonesa*, de la que Masarnau fue colaborador hacia 1847, seguimos encontrando artículos sobre el estado de la música de su tiempo, en los que vuelve a insistir en ideas ya expuestas anteriormente que resumimos a continuación. Insiste en la importancia de la música en la civilización y "de sus influjo en la moralización de los pueblos". Deplora su estado de decadencia y espera con sus escritos contribuir a su antiguo esplendor. Señala la decadencia del género religioso y del género de concierto y la costumbre de trasladar al concierto la música que es del teatro. Sobre la belleza afirma: "Las bellezas de la música vocal pertenecen a dos grandes secciones, a saber, a la melodía y a la armonía. El gusto, el sentimiento, la expresión de un canto pertenecen a la melodía; la bien combinación de cantos pertenece a la armonía", las bellezas en cualquier género, pertenecen a la melodía exclusivamente y un "buen canto" es su primera condición. Respecto a la ópera, Masarnau considera que se asiste a la corrupción del canto, debido a que se atiende solamente a los efectos del mismo, condescendiendo a los gustos de los cantantes que buscan su lucimiento. Se queja de la falta de estudio de los modelos consagrados, sobre todo en la música *di camera*, componiendo música que se olvida de las verdaderas bellezas y atiende sólo a las dificultades mecanicistas<sup>90</sup>. Reivindica una adecuada enseñanza, para que el arte se convierta en un medio y no en un objeto, como acontecía con músicos como Mozart, Haydn o Beethoven, para quienes la música obedecía a una "elevación de miras, una paz de alma", cultivando el arte con entusiasmo. El músico actual se aleja, según Masarnau, de la riqueza que le proporciona el alma del verdadero artista ajeno a lo material, cita a Schiller

¿Y de qué manera, preguntamos, se puede contentar a un público constituido de semejante modo, y tratándose del arte que exige mayor elevación de ideas y mayor espiritualización, por decirlo así?—No hay mas que un medio, y es precisamente el que se ha empleado. Este medio consiste en hacer bajar el arte al nivel del hombre, en vez de procurar elevar el hombre al nivel del arte; en una palabra, en prostituir el arte, triste verdad mas o menos ignorada del público, pero no seguramente de ninguno de los hombres de genio que han escrito para el teatro.

De este modo en su pensamiento son claves los siguientes puntos:

---

<sup>88</sup>S. Masarnau: "Estado actual de la música en España", *El Renacimiento*, 9 de mayo de 1847, p. 69.

<sup>89</sup> Manuel Sancho García: "crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario musical*, n.º 70, enero-diciembre 2015, pp. 117-130.

<sup>90</sup> Santiago Masarnau: "Música. Su estado actual", *Revista Barcelonesa*, 30 de mayo de 1847, n.º 17, tomo II, pp. 263-268.

1. La música es el arte divino y la expresión del sentimiento por excelencia. La música por tanto se dirige al sentimiento más vago, ideal y sublime de todas las artes. Para apreciar sus delicadas bellezas exigen del público recogimiento e inteligencia.

2. Importancia de la reforma de la enseñanza. Demanda una vuelta a los antiguos métodos. Al igual que sucede en algunos puntos de Alemania, la enseñanza de la música permanece dentro de las iglesias, combatiendo su decadencia.

3. Considera, en el cuadro del arte, la música sagrada como la más importante y por detrás de ella el género sinfónico.

4. La restauración de la música pasa por el cultivo bien entendido de sus diferentes géneros y la reforma del gusto. El compositor debe "conmover el corazón" del oyente.

5. La música instrumental no necesita del auxilio de la palabra para conmover. La palabra fija determina la idea, mientras que el canto (música) la inspira. De este modo la palabra gana con el canto (música), "la sublime elevación de este", pero al contrario el canto (la música) "lejos de ganar en su unión con la palabra pierde la misma elevación que le presta, y se ve coartado por la significación determinada de aquella". Solo las palabras de culto se pueden amalgamar con el canto sin que este desmerezca, lo que no ocurre con la palabra profana"<sup>91</sup>.

6. La música influye en la educación, engrandece el corazón y mide el estado de la civilización de un país.

#### **VI-8. La música como arte divino en *La Gaceta musical de Madrid* (1855)**

La *Gaceta Musical de Madrid* fue una revista semanal fundada por Hilarión Eslava en febrero de 1855, que recopilaba artículos históricos y filosóficos, y biografías tomadas de la obra *Biographie universelle* de F. J. Fétis. En ella colaboraron Antonio Romero, Francisco de Asís Gil, Soriano Fuertes y Agustín Príncipe, entre otras personalidades destacadas de su tiempo. En 1856 la revista fue absorbida por *La zarzuela*.

En el primer número, publicado el 4 de febrero de 1855, Hilarión Eslava comenta la decadencia en que se encuentra nuestro arte musical y destaca aquellos elementos que son vitales en cualquier sociedad: conservatorios, bibliotecas escuelas musicales, institutos, academias, capillas de música y las sociedades en las que "se reúnen las principales inteligencias a discutir y enseñar" y todo tipo de asociaciones. Todo ello debería contribuir al "progreso del arte". Hilarión Eslava considera necesario "levantar el arte de la postración en que yace en España, elevándolo a la altura en que se halla en las naciones que en este ramo figuran en primera línea"<sup>92</sup>. De este modo, la revista se convierte en portavoz de las reivindicaciones de los músicos españoles, respondiendo a una mentalidad reformista. Encontramos entre sus páginas muchas de las ideas ya expuestas por el crítico musical Santiago Masarnau, que permanecerán presentes en la segunda mitad del s. XIX en los escritos de Morphy.

Un ejemplo de ello es la publicación entre sus páginas de una propuesta elevada a las Cortes en 1855 en defensa de la ópera nacional, donde aparece la referencia a la música como arte divino<sup>93</sup>. En el escrito se solicitaba el establecimiento de la grande ópera nacional, apoyada por

<sup>91</sup> S. Masarnau: "Medios de restablecer la música en estado normal ", *Revista Barcelonesa*, 25 de julio de 1847, nº 25, tomo II, p. 389-268.

<sup>92</sup> Hilarión Eslava, "Del arte musical en España", *Gaceta musical de Madrid*, año I, nº 1, 4 de febrero de 1855.

<sup>93</sup> Exposición a las Cortes Constituyentes. 9 de octubre de 1855. Referido en Alberto Veintimilla Bonet: *El Clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, Vol. 2. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 55-56.

la subvención del estado. Las juntas para su dictamen se llevaron a cabo en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid el 30 de septiembre, con la asistencia entre otros profesores de Mercé y Asís Gil<sup>94</sup>, este último alumno de Masarnau y de Fétis. En la propuesta encontramos reivindicaciones aparecidas en la crítica anterior de Masarnau. De manera sucinta exponemos los puntos más importantes del prospecto redactado por Asís Gil, Saldoni, Martín, Gaztambide, Arrieta, Alzamora y Romero:

1. La sensación unánime de decadencia de nuestro país debido a las vicisitudes políticas. El abandono del arte musical en España y la necesidad de acometer reformas encaminadas al progreso. Importancia de la educación musical, con el fin de que "regenera nuestras costumbres".

2. La música como "termómetro de la civilización de los pueblos [...] reflejo de la cultura de los pueblos y uno de los elementos principales del saber.

3. Necesidad del apoyo del gobierno al arte, siguiendo el ejemplo de "centros de civilización" como Alemania, Italia, Francia, Inglaterra y Bélgica. En estos países se defiende el arte, considerado como "la imagen del espíritu divino", expresión de la belleza y de lo "más sublime de la inteligencia humana".

4. Desde el punto de vista económico el desarrollo del arte musical redundaría en el desarrollo de un género de industria que traería grandes beneficios a nuestro país, ofreciendo porvenir a la juventud.

5. Existencia de los elementos capaces de llevar a cabo esta "regeneración musical" con las características de nuestro idioma, la importancia de nuestro género popular, la riqueza de nuestras melodías de las que hacen uso otros artistas europeos.

6. Importancia de la prensa para lograr el engrandecimiento artístico de nuestro país.

El escrito finalizaba con la referencia a dos figuras frecuentemente mencionadas entre los intelectuales por ser representantes del espiritualismo católico en España. Nos referimos a Calderón y Murillo: "con la gloria de inaugurar un espectáculo altamente civilizador, (se refiere a la ópera nacional) darán a la patria de Calderón y Murillo la representación de que carece en el congreso artístico de las naciones europeas"<sup>95</sup>.

Dentro de la revista, José Inzenga (1828-1891) expone sus ideas estéticas sobre música en la línea espiritualista de Masarnau. Así, en su artículo "De la crítica musical" subraya la crucial misión que el crítico asume, sirviendo de guía a los artistas al indicarles "el camino que conduce a encontrar la belleza"<sup>96</sup>. Ramón Sobrino indica el conservadurismo de Inzenga ante la música de Wagner, quien preocupado por la influencia que pudiera ejercer en los artistas, alerta sobre la pérdida de importancia de la melodía en sus obras y la consecuente ausencia de tradición en los cantantes. Como a Masarnau, le preocupa el estado decadente en que se encuentra la música religiosa, asimismo, presta atención a la música sacra siguiendo de modelo a Palestrina y defiende la vuelta a las formas musicales del s. XVI y XVII<sup>97</sup>.

## **VI-9. El espiritualismo en la crítica musical de Vicente Cuenca y José Parada y Barreto**

En música, como en las demás artes, se vuelve en esta etapa del romanticismo español a poner énfasis en lo sublime, en la inspiración, en la concepción sentimental del arte que

---

<sup>94</sup> Ambos fueron profesores de Guillermo Morphy. Véase I Parte: Biografía.

<sup>95</sup> Alberto Veintimilla Bonet: *El Clarinetista Antonio Romero...*, 57.

<sup>96</sup> José Inzenga: "La crítica musical", *Gaceta Musical de Madrid*, año I, nº 2, 11 de febrero de 1855, pp. 9-11.

<sup>97</sup> Ramón Sobrino, "José Inzenga", *Cuadernos de música*, SGAE, 1992, pp. 35-56.

conmueve<sup>98</sup>. Este sentido trascendente de la música es afín a la espiritualidad de la Edad Media y estará presente en el Renacimiento con su vuelta al platonismo, donde se nombra la belleza como imagen de lo espiritual. El sentimiento cobra categoría moral, al elevarse por encima del placer por sí, para acercarnos a la divinidad. De aquí la importancia del artista como mediador.

En la década de los años 60 encontramos a dos críticos musicales que exponen ideas ya contempladas en Masarnau. Nos referimos a Vicente Cuenca y José Parada y Barreto. El escritor católico Vicente Cuenca critica las nuevas tendencias en las artes que se alejan de la analogía música-poesía, en que la música es lenguaje del alma:

Si la música ha de ser bella y puramente sublime, si ha de obrar milagros sorprendentes, es preciso que sea sencilla. La música, este lenguaje misterioso del alma, cuyo imperio principia donde concluye el de la palabra, y que al mismo tiempo de ser una ciencia muy complicada, es un arte muy prodigioso que satisface la razón y que la sobrepuja por un rayo infinito, no necesita el misterio de los logogrifos para producir sus maravillosos efectos; ella es la única de todas las demás artes liberales que remueve las fibras más exquisitas de nuestra sensibilidad, y lleva a la superficie del corazón acentos ignorados que la reflejan toda entera a los que la escuchan<sup>99</sup>.

Por su parte, José Parada y Barreto, alumno de Fétis, expone ideas similares al concebir la música como arte sublime que nos conmueve y "eleva nuestra alma". En su artículo "De la melodía y la inspiración" publicado en la *Revista y Gaceta Musical*, de la que era director, señala que la cualidad de mayor importancia en el compositor es, sin duda alguna, la inspiración, "que hace brotar de la pluma del músico creaciones llenas de seducción y de atractivo, que deleitan y agradan al par que cautivan y conmueven". Parada nos recuerda que "la melodía es el alma de la música, y hallándose tan íntimamente ligada con la inspiración, que podría decirse es como una misma cosa, puesto que es su consecuencia mas natural y legítima, no se puede tratar de la una sin hablar de la otra ....". Así la melodía se convierte en

la maga y hechicera del arte divino, que posee el gran secreto de manejar a su albedrío todos los afectos, todas las pasiones y todos los sentimientos del corazón humano, produciendo en nuestro ánimo cambios inefables y trasformaciones deliciosas que nos llenan el oído de un placer indecible, al par que nos llenan el corazón de emociones seductoras<sup>100</sup>.

Parada y Barreto, en la línea del romanticismo historicista de Schlegel<sup>101</sup>, otorga a la religión un papel primordial como fuente de inspiración de donde brotan las grandes creaciones de artistas como Morales, Palestrina, Eslava o Fétis. Nos recuerda a Masarnau al considerar el género religioso como el más noble y elevado del arte. Ensalza la música religiosa del pasado, la existencia de una escuela de música religiosa inimitable "por la grandeza de sus composiciones y la sublimidad de sus conceptos", riquezas recogidas en la *Lira-sacro hispana*, que las ha sacado del injusto olvido de los archivos. El género religioso encierra para Parada y Barreto "la expresión del sentimiento más puro y elevado del corazón del hombre". Como Masarnau recuerda que la actitud en el templo hacia esta música debe ser de concentración, recogimiento, correspondiendo al lugar sagrado, para "conmover y elevar nuestro ánimo a la altura de los misterios de la religión". La plegaria, la alabanza y la oración forman parte de esta relación con

<sup>98</sup> Alba Cecilia Gutiérrez Gómez: *El artista frente al mundo: la mimesis en las artes plásticas*, p. 109.

<sup>99</sup> Vicente Cuenca: "Crónica de Madrid". *El Orfeón Español*, III, 2, 15-X-1864, p. 4.

<sup>100</sup> José Parada y Barreto: "De la melodía y la inspiración", *Revista y Gaceta Musical*, año I, nº 12, 24 de marzo de 1867, pp. 1-2.

<sup>101</sup> Schlegel había defendido el papel de la religión cristiana en el desarrollo de la literatura europea.

Dios. Anima a componer sus obras en el ramo que considera de todos el más grande de todos los que abraza el arte musical.

Vemos como también Parada y Barreto encuentra en el romanticismo la expresión de la música como arte elevado de acuerdo a su espíritu religioso. Además sostiene igualmente que la religión es también el fundamento y base de la belleza artística en la pintura y arquitectura, donde las ideas y asuntos religiosos tuvieron tanta importancia, además de ser "sostén y apoyo de los trabajos artísticos empleados constantemente en engrandecerla y en darle mayor esplendor"<sup>102</sup>.

## VI-10. Oscar Camps y Soler: *Estudios filosóficos sobre música* (1864)

Merece destacar la obra del crítico Oscar Camps y Soler *Estudios filosóficos sobre música*<sup>103</sup>, publicada en 1864, en donde expresa sus ideas sobre la música reafirmando la doctrina espiritualista católica. José Ignacio Suárez recoge las consideraciones de Oscar Camps al señalar la oposición existente entre la escuela italiana y la escuela moderna reformista encarnadas en las figuras de Rossini y Wagner, resumiendo en su planteamiento las dos tendencias estéticas surgidas en las polémicas wagnerianas del s. XIX<sup>104</sup>.

La obra de Camps se estructura en cuatro apartados. El primero hace referencia al "origen de la música" y a los conceptos "de lo bello y lo sublime"; el segundo se centra en "la música en el templo, en la sala y en el teatro"; el tercero analiza el "estado actual de la música o epílogo de la música en el templo, en la sala y en el teatro"; el último es una interesante reflexión acerca de las aplicaciones benefactoras de la música en la medicina. El escrito es otra reivindicación del espiritualismo/idealismo frente al materialismo, desde una visión profundamente cristiana. Camps y Soler alude a los evangelios para mostrar la condición del hombre ante Dios, surgiendo de aquel la plegaria y seguidamente el canto. De este modo, para Camps y Soler "la música brotó de la sensibilidad del hombre, de su mismo corazón, cual benéfico suspiro que va recto al trono de Dios"<sup>105</sup>. Para el autor la música es "lenguaje del alma; es la armonía del universo identificada por el sonido". De la alabanza a Dios nacería la música religiosa, más tarde, de las pasiones de los hombres brotarían las melodías profanas. En línea con el espiritualismo de Masarnau, Oscar Camps encuentra en la música también el sosiego a nuestras amarguras:

la música excita nuestra imaginación, exalta nuestra sensibilidad, nos conduce suavemente a la contemplación de lo bello y de lo sublime, en fin es el ángel del bien que dulcifica las amarguras de la vida, que eleva los corazones al reino de la virtud, que enaltece al hombre y lo acerca a Dios<sup>106</sup>.

Asimismo, denuncia la decadencia de las Bellas Artes y muestra su rechazo al materialismo:

Es innegable, las ciencias exactas han llegado en este siglo al más alto grado de perfección, el más estoico no podrá menos que asombrarse al contemplar tanta grandeza; pero la materia no puede crecer sino a costa del espíritu la mecánica no se desarrollará sino matando al idealismo, el

---

<sup>102</sup> José Parada y Barreto: "Del género religioso", *Revista y Gaceta Musical*, 31 de marzo de 1867, año I, nº 13, p. 1.

<sup>103</sup> Oscar Camps y Soler: *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición, Palencia, Est. tipográfico de J. M. de Herran, 1864.

<sup>104</sup> Sobre el asunto véase José Ignacio Suárez: "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, 2005, pp. 71-95, 76.

<sup>105</sup> O. Camps y Soler: *Estudios filosóficos...*, p. 9.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 10.



egoísmo solo imperará triunfando de la sensibilidad y las artes morirán cuando la guerra empiece. Esta es nuestra situación. Las bellas artes están en completa decadencia<sup>107</sup>.

Considera que el artista que desee triunfar en el arte, debe estudiar las bellezas de la naturaleza en las que se inspira. Se refiere a "lo sublime" que surge "de la revelación divina", identificándolo con el misterio, que la ciencia no puede desentrañar. Para Camps y Soler lo sublime nos revela la existencia de un Ser supremo, de Dios, motivo por el cual "el sentimiento de lo sublime evoca siempre el de la religión"<sup>108</sup>.

Ensalza a "músicos-poetas" como Marcello, Beethoven, Pergolesi, Weber, Bellini y Rossini, y dirigiéndose a quienes son "detractores de la música antigua", señala que aquellos compositores han demostrado que "la belleza pertenece a todos los tiempos"<sup>109</sup>. Por tanto los jóvenes artistas deben observar las bellezas del universo: "en el mundo físico y en el moral, en la obra de Dios y en la de los grandes hombres siempre hallareis algo que admirar, algo que aprender, algún modelo que seguir". Por este motivo, el artista contribuye con sus obras al "perfeccionamiento moral del hombre"<sup>110</sup>. Veremos más adelante como Morphy defiende de manera similar que en la base de la inspiración se encuentra lo moral, lo físico y lo intelectual.

Como Masarnau, Camps y Soler dedica parte de su escrito a denunciar los abusos de la música en el templo, debido a la influencia del teatro. Advierte que "la autoridad eclesiástica debiera examinar detenidamente esta cuestión y poner coto de una vez a tantos y tantos abusos como hoy día se vienen practicando en este sentido"<sup>111</sup>. Señala como ejemplo a los "organistas ineptos" y considera que con el "miserable sueldo" con que las parroquias pueden dotarles su futuro es verdaderamente incierto. Analiza el género religioso y aconseja sobre las buenas prácticas del mismo.

Por otra parte, se refiere al escepticismo nacido a finales del siglo y sus estragos: "la crisis política que a fines del siglo pasado conmovió los cimientos del trono y del altar, engañó con refinados sofismas las creencias de los pueblos que abjuraron en máxima de la religión"<sup>112</sup>. Pero descubierto el error, continúa Camps y Soler y abandonado el ateísmo

la razón sabia ya por la experiencia proclamó como única y verdadera religión al Evangelio; volvimos entonces a ser cristianos, pero aun no devotos. Cuando seamos tales, las artes reasumirán entonces el verdadero carácter religioso, porque será sea la expresión de un sentimiento probado por todos.

Oscar Camps y Soler se lamenta de que el hombre solo busque "acaudalar tesoros, seguir tenazmente las miras depravadas de su egoísmo", buscando los "goces materiales". Se pregunta qué ha hecho con el "alma sublime" que define como "destello de la divina esencia". Compara el siglo XVI, como "obra del espíritu" y ensalza "la luz de ese siglo, cual benéfico faro"<sup>113</sup>, mientras que el siglo XIX se habría "extraviado de la senda del verdadero progreso".

Reivindica el cultivo del "verdadero gusto, el genio, la inspiración" y critica al aficionado que se proclama juez de la música, pero no conoce las obras de los grandes maestros clásicos, "no sabe una palabra de música y hace alarde de su ignorancia", si escucha música solo atiende a

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>113</sup> Referencias en O. Camps y Soler: *Estudios filosóficos...*, p. 49.

"registros de pecho, de cabeza, del si bemol, del do sostenido", confundiendo unas óperas con otras. Vemos cómo el autor critica la atención del público hacia la ópera italiana, fijándose en las habilidades de sus cantantes, mientras "que las verdaderas bellezas de la partitura pasan desapercibidas"<sup>114</sup>. Estas ideas aparecerán más tarde en la crítica musical de Morphy hacia el fervor del público español por la ópera italiana.

Oscar Camps y Soler se refiere a la cultura de las naciones que se manifiesta en cuartetos, coros, liceos, reuniones que atienden al cultivo del "verdadero gusto, el genio, la inspiración" y no a "la moda maniática"<sup>115</sup>. En línea con la crítica literaria que denunciaba los excesos del romanticismo, deplora ver representados en la música teatral "lo inverosímil, el veneno del corazón, las tempestades del alma que matan sus creencias y sus ilusiones santas". Como Antonio Arnao defiende "la calma, la tranquilidad, de las pasiones dulces y tiernas"<sup>116</sup>. Pese a todo señala cómo *Norma* y *Sonámbula* reciben el aplauso del público y como Bellini sigue siendo universalmente aceptado lo que prueba el carácter inmortal de esta música.

También se refiere en su escrito a la música instrumental en su escrito, género "que enriqueció el arte con infinitas obras inmortales", naciendo de esta manera "el concierto, la sonata, el cuarteto y otras clases de combinaciones instrumentales" que contribuirían al renacimiento del buen gusto. Recrimina el autor el abandono de estas prácticas y cómo "las obras clásicas permanecen olvidadas en el fondo de los archivos"<sup>117</sup>, siendo sustituidas por los aficionados por fantasías y reducciones de ópera. Encuentra que en las composiciones de hoy en día "se han desnaturalizado todos sus elementos hasta lo posible, se ha degenerado la potencia expresiva de las voces y de los instrumentos hasta el infinito"<sup>118</sup>

Oscar Camps escribirá otras obras como su *Teoría Musical Ilustrada* para uso de los colegios en 1870, que dedica al obispo de Zamora, Bernardo Conde y Corral<sup>119</sup>. Merece la pena transcribir el prólogo en el que el autor realiza un manifiesto en favor del espiritualismo:

En esta época azarosa en que el escepticismo trata de destruir el principio de las más latas verdades; hoy que la materia ha invadido los dominios del espíritu; en esta hora angustiosa y solemne, en fin, es cuando la infancia necesita más que nunca del apoyo de los buenos, para escudarse contra los errores del siglo y encaminarse por la senda de la verdad y de la justicia.

A continuación Camps y Soler se refiere a la mujer instruida, a la que dirige su libro para facilitar su educación musical:

... pero el objeto preferente de todos los cuidados debe ser la mujer, porque ella es el gran eje social capaz de atraer o repeler el bien o el mal.

La mujer ilustrada, instruida y educada según los sentimientos inspirados en su corazón por el supremo Hacedor, irá al pensil de la familia, y extirpando de él con mano segura hasta las raíces

---

<sup>114</sup>*Ibidem*, p. 52.

<sup>115</sup>*Ibidem*, p. 50.

<sup>116</sup>*Ibidem*, p. 51. Arnao se queja como algunos "miran con forzado desdén lo apacible, lo ideal, lo creyente, lo ordenado a sujeción de leyes eternas", dejándose llevar "por la corriente de las ideas" buscando "lo duro, sensual, escéptico y desapoderado". Antonio Arnao: *Un ramo de pensamientos*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1878, p. 13.

<sup>117</sup> Referencias en O. Camps y Soler: *Estudios filosóficos...*, p. 28.

<sup>118</sup>*Ibidem*, p. 28.

<sup>119</sup>O. Camps y Soler: *Teoría Musical Ilustrada*, Madrid: Antonio Romero Editor, (c.a. 1870). El libro va dirigido al "Instituto católico de las Hermanas del amor de Dios", en la Habana para el cultivo de la música. Oscar Camps y Soler firma como "profesor del colegio Amor de Dios". La publicación era propiedad de la "Biblioteca musical Nacional y Extranjera, publicada en Madrid", según aparece en su portada posterior.

de toda planta bastarda e inodora, lo sembrará con la semilla de esas flores eternas del alma que se llaman *virtudes cristianas*.

Con este propósito idea su obra de teoría musical para la educación de las alumnas, porque la música es considerada por Camps y Soler como un agente moral en la educación, contribuyendo "a despejar su capacidad, a regularizar su inteligencia, a predisponer para estudios más serios"; además la música "equivale a estimular la sensibilidad inclinándola a la contemplación de lo bueno, lo bello y de lo sublime; equivale a encender su astro poético por medio de un lenguaje misterioso que llena el alma de entusiasmo, y es fuente de las célicas y sublimes inspiraciones". Vemos cómo de nuevo aparece la mención a la bondad, junto a la belleza y a la categoría de lo misterioso. Tópicos que se irán repitiendo a lo largo del siglo XIX.

Continúa Camps y Soler citando todos los beneficios de la música y señala que esta actúa "ahuyentando de su corazón las larvas impúdicas de la materia y acogiendo en él las angélicas mariposas del sentimiento y del idealismo". Además recomienda no quedarse en la árida teoría didáctica, como sucede en la mayoría de los colegios, sino "que la afición del discípulo sea estimulada por medio de la estética".

### **VI-11. La década de 1870. Las tensiones del espiritualismo cristiano con el realismo y con el krausismo**

A partir de la revolución de 1868, las tensiones sociales, políticas y religiosas agudizaron la controversia entre realismo e idealismo, reflejándose en la propia creación literaria. Surgen proclamas en defensa de lo nacional y en contra de las corrientes materialistas extranjeras, tensiones entre posturas más o menos liberales que contaminan todas las esferas de la vida. Según señala Mariano López, "la polémica de los 80 en torno al naturalismo literario no es más que la lógica consecuencia de las polémicas anteriores sobre el idealismo y realismo, así como sobre el arte docente y el arte por el arte"<sup>120</sup>.

En 1875 el Ateneo de Madrid, bajo la presidencia de Valera, es reflejo de un debate abierto entre las corrientes realistas de procedencia francesa y las idealistas o espiritualistas, en el que se constata la influencia que siguen ejerciendo estas últimas, al pronunciarse una inmensa mayoría de los ateneístas en favor de estas posiciones. Sin embargo, en la controversia se muestra también la posición conciliadora que denuncia los excesos de las proclamas en favor de "el arte por el arte" y de "el arte docente", saliendo en defensa de posiciones eclécticas entre idealismo y realismo. La realidad implicaría tanto la naturaleza física, como lo desconocido; fantasía y realidad vendrían a interrelacionarse de manera original en la literatura española<sup>121</sup>. En suma, el realismo no va a suponer una ruptura con el movimiento del romanticismo español, ya que el espiritualismo o idealismo seguirá influyendo en una creación literaria que va a conciliar "los aspectos técnicos del realismo francés con la actitud espiritualista del carácter español"<sup>122</sup>.

Vemos en todo esto el espíritu de conciliación que trae la Restauración borbónica, que tendrá su reflejo en sociedades, academias y asociaciones. Un debate abierto que es señal de una

<sup>120</sup> Véase Mariano López: "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", *Bulletin Hispanique*, T. 81, nº 1-2, 1979, pp. 51-74

<sup>121</sup> Estas consideraciones son tomadas del interesante trabajo de Mariano López: "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", *Bulletin Hispanique*, T. 81, nº 1-2, 1979, pp. 51-74.

<sup>122</sup> Mariano López: "Los escritores de la Restauración...", p. 55.

sociedad que pese a sus diferencias ideológicas intenta avanzar unida hacia el futuro, hacia el progreso, la modernidad, una meta tan repetida entre intelectuales reformistas de diferente cuño. Insistimos en esta idea de conciliación, de eclecticismo, ya presente en muchas figuras influyentes que hemos tratado anteriormente. Recordamos el eclecticismo de figuras liberales como Donoso Cortés, su amigo Agustín Durán, Alberto Lista o del filósofo espiritualista francés Victor Cousin. Una manera de entender la vida que encaja con el liberalismo moderado de estas figuras y que será asumido por la Restauración borbónica, reflejándose en la política en el turno de partidos, e identificándose con la monarquía constitucional liberal y católica.

En el panorama artístico del último tercio del siglo XIX encontramos que el *Discurso* de Agustín Durán se acopla al espíritu de la Restauración monárquica y católica. El eclecticismo de su obra, su capacidad para conciliar escuelas diferentes, sin abandonar el carácter nacional de nuestra literatura, le validan para seguir rigiendo las ideas en esta última etapa del siglo XIX. Su reedición en la década de 1870 constata su influencia entre los intelectuales. Su nombre seguirá apareciendo en discursos y artículos de prensa, actuando como freno al realismo francés, calificado de prosaico y totalitario. Se hace más presente que nunca la idea de que toda creación artística debería reflejar lo real y lo ideal, de acuerdo a la conciliación en el hombre de materia y espíritu. Esta afirmación, como hemos visto anteriormente, formaba parte del discurso de escritores como Manuel Tamayo y Baus o críticos como Manuel Cañete. Pero además según señala Mariano López, escritores destacados coinciden en utilizar técnicas literarias de importación en la novela española, ante el convencimiento de que su uso, lejos de ser tan extraordinario, se había dado en la historia, y no eran obstáculo para la creación de una obra original de carácter propio. En este caso la influencia extranjera serviría para "ensanchar las posibilidades de la tradición literaria y sincronizar a España con la hora de Europa"<sup>123</sup>. No podemos menos que constatar aquí una postura que nos remonta de nuevo al *Discurso* de Agustín Durán, donde en su recorrido por la historia de España, prueba cómo la influencia extranjera servía para enriquecer el arte español sin desfigurarlo. Un argumento que el propio Morphy utilizaría en 1871 para defender la utilización de recursos expresivos modernos y extranjeros en su modelo de drama lírico español como veremos en el capítulo IX, al considerar igualmente que no desvirtuaban el carácter español de la obra.

Según señala Mariano López, autores como Galdós y Pardo Bazán son exponentes de la conciliación de idealismo con realismo. En la década de los ochenta el realismo, bajo esta perspectiva, se impone en la literatura, aceptándose de manera generalizada que el propósito de toda obra artística es la belleza<sup>124</sup>. Mariano López deja clara la posición de Galdós al señalar que el autor no rehúye declararse un fervoroso admirador del idealismo *sereno y casto*, al mismo tiempo que arremete contra los partidarios del realismo crudo en exceso de la novela social "rebuscadora de inmundicias"<sup>125</sup>. Su obra evoluciona desde una novela más tendenciosa, que responde al arte docente hacia posturas más discretas, con una novela que atiende a la estética, pero que muestra, asimismo, la verdad ambiente. También Pardo Bazán considera que no debe sacrificarse "la substancia estética a una lección filosófica, moral o política", denunciando, según Mariano López "los extravíos del arte docente y de la *impersonalidad* abultada del naturalismo como dos extremos a evitar en la obra literaria"<sup>126</sup>. Para Pardo Bazán la enseñanza moral emanaría indirectamente del mismo arte cuyo propósito es la belleza, postura compartida por

---

<sup>123</sup> Mariano López: "Los escritores de la Restauración...", p. 73. Escritores como Pardo Bazán o Galdós admitirían esta influencia francesa en sus obras, denostada por críticos como Menéndez Pelayo.

<sup>124</sup> Mariano López: "Los escritores de la Restauración...", p. 60.

<sup>125</sup> Mariano López: "Los escritores de la Restauración...", p. 56.

<sup>126</sup> Mariano López: "Los escritores de la Restauración...", pp. 60-61.

Morphy. Otros escritores como Fernán Caballero, Alarcón y Valera aparecen como defensores de una creación artística inspirada en un fondo moral, posicionándose también en contra del realismo prosaico francés. Mariano López concluye que el realismo español no va a sustituir lo ideal por lo real, por tanto no responde a la filosofía positivista sino que busca la conciliación entre los dos conceptos<sup>127</sup>.

La corriente espiritualista de raigambre católica influirá para que los artistas se distancien de las propuestas deterministas positivistas de la novela naturalista de Zola, compartiendo una visión de la realidad próxima al espiritualismo ruso. Charles Dickens o León Tolstoi estarán más cerca de estos literatos que la controvertida figura de Zola. Según Walter Pattison la recepción de la literatura rusa, su influencia en España, produjo el fin de la moda naturalista, a lo que también contribuiría la novela de Zola *La tierra*, en 1877, con sus fuertes controversias<sup>128</sup>.

Más allá del eclecticismo vigente en la literatura, veremos como este afecta igualmente a la crítica musical de Morphy, donde podemos establecer cierto paralelismo con la crítica literaria en su defensa de un naturalismo o realismo espiritualista y de un fondo verdadero de acuerdo a la moral católica, en las obras artísticas. Si bien Morphy desde su defensa de la doctrina espiritualista rechaza el verismo italiano, y la obra de Granados, sin embargo no tendrá problema en aceptar obras como el drama rural-popular *La Dolores* de Bretón o la novela *Pepita Jiménez* de Juan Valera como asunto de la ópera de Albéniz, que estarían situadas dentro de este realismo calificado de espiritualista.

Por otra parte, asistimos en la década de los setenta a la pugna entre espiritualistas católicos y krausistas, y a las acusaciones por parte de los ortodoxos de panenteísmo a la doctrina de Krause. Según señala Flitter el grupo krausista, marcado por su eclecticismo, asumió el idealismo introducido por el grupo católico, y sus inquietudes reformadoras de la sociedad. Según Flitter los krausistas recogerían la influencia del romanticismo historicista. Como ejemplo estaría Sanz del Río en su personal interpretación de la obra de Krause que, según constata Flitter, habría incorporado ideas de Herder y de Schlegel, y en Giner de los Ríos se encontrarían las palabras de Salas y Quiroga<sup>129</sup>. De esta manera los krausistas tomarían la idea del romanticismo "regenerador" y lo adaptarían a su ideario reformista, compartiendo el lenguaje platónico, el papel del arte en frente del materialismo, la visión transcendental del artista y el espiritualismo<sup>130</sup>. Bajo este punto de vista, los krausistas habrían contribuido a las reivindicaciones de los espiritualistas del grupo católico de poner freno al materialismo, hecho que les atrajo la crítica de un sector de la intelectualidad española, que no aceptó su catolicismo de sesgo laicista. Manuel Cañete o Ramón de Campoamor, como veremos a continuación, les acusan de utilizar un lenguaje "enmarañado", y de su difusión del panenteísmo, siguiendo el ideario de Krause.

<sup>127</sup> Recordamos que Agustín Durán se mostraba de acuerdo a esta conciliación entre materia y espíritu en un teatro español verdadero, lo mismo que Tamayo y Baus en su *Discurso*.

<sup>128</sup> Walter T. Pattison: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Madrid, Gredos 1965, 2ª edición, 1969. Citado en "El Naturalismo Español: Tres decenios de investigación (1963-1993)", *Notas: Reseñas Iberoamericanas. Literatura, Sociedad, Historia* 2, nº. 1 (4), 1995, pp. 13-23. Recurso en <http://www.jstor.org/stable/43111908>. Consultado el 10-03-2019.

<sup>129</sup> Derek Flitter: "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause", Richard A. Cardwell; Bernard McGuirk (ed.), *¿Que es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, University of Colorado at Boulder, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, 1993, pp. 217-146, p. 31.

<sup>130</sup> Derek Flitter: "La misión regeneradora de la literatura...", p. 133.

La Restauración borbónica, con su carácter conciliador y su apoyo a cualquier proyecto regeneracionista<sup>131</sup>, dio cabida a la obra de los krausistas, quienes contribuyeron a la misma en diferentes ámbitos relacionados con la música, la educación musical y artística, la crítica musical y la investigación musicológica. Sin embargo sus ideas colisionaron con los intereses de la iglesia católica al proclamar una religión libre, no sujeta a dogma, propugnar una iglesia universal, defender una enseñanza laica y divulgar su percepción de la iglesia como culpable del retraso que afligía a España. Esta percepción dolorosa del pasado les aleja de la del grupo ortodoxo católico y dio lugar a contratiempos como el Brindis del retiro por Menéndez Pelayo del que hablaremos en el Capítulo VII.

Veremos a continuación algunos de los escritos donde se reflejan estas controversias.

### **VI-11.1. "El realismo y el idealismo en las artes" (1872) en el discurso de Leopoldo Augusto de Cueto**

Leopoldo Augusto de Cueto, marques de Valmar, en su discurso "El realismo y el idealismo en las artes" (1872), leído ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en 1872, alude a la influencia del hegelianismo y positivismo y reflexiona sobre la controversia entre realismo/idealismo o materialismo/espiritualismo<sup>132</sup>. Sus ideas son de gran interés pues arrojan información sobre los planteamientos teóricos de la época que tratan de servir de guía a los artistas y escritores. De manera similar al duque de Rivas<sup>133</sup>, se condele de que "no alumbra el entusiasmo que robustece la inspiración que produce el arte, típico de épocas de fe". Y es que para Cueto se antepone lo material a lo espiritual, lo que es funesto a la "espiritualidad de la filosofía cristiana". Califica la tendencia materialista de avasalladora y, como todo lo que es vulgar y rastrero se convierte en obstáculo enorme para las artes y las letras. También deplora la escuela realista como "imitación rigurosa de la forma plástica de cualquier objeto, sin tener en cuenta su sentido íntimo, su belleza de expresión". Cueto habla del significado de la doctrina del realismo y del idealismo en los términos siguientes: "es el *realismo*, palabra de sonido anfibológico, nueva entre nosotros en la acepción presente, y que significa contrapuesta al *idealismo*, esto es, doctrina que se atiene a las realidades visibles de la naturaleza, y huye de metafísicas abstracciones". El autor señala que el uso nuevo del término implica lo contrapuesto al idealismo, provocando una ruptura con la idea conciliadora entre realismo (materia) e idealismo (espíritu, alma), asumida por la doctrina espiritualista.

También hace referencia a la unidad de las artes cuando dice: "en todo aquello que se refiere el sentimiento estético, se hermana y se confunde el espíritu de las artes". Por este motivo, como

<sup>131</sup> Insistimos en que el regeneracionismo no fue un fenómeno homogéneo o vinculado a un solo grupo, en el participaron personalidades de diferentes ideologías, sino que la palabra regeneracionismo formó parte del discurso político de diferentes bandos. Sobre el asunto nos hemos referido en el Capítulo V de esta Biografía. Asimismo, recordamos como en nuestro estudio de Morphy, constatamos como el regeneracionismo formaba parte del espíritu de la Restauración borbónica. Véanse Beatriz García-Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, vol. XL, nº 2, 2017, 449-487; B. García-Álvarez de la Villa: "El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)", *Estudios irlandeses*, 14, 2019, pp. 51-69.

<sup>132</sup> Leopoldo Augusto de Cueto: "El realismo y el idealismo en las artes", *Discursos leídos ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

<sup>133</sup> Su admiración hacia el duque de Rivas se constata en: *Leopoldo Augusto del Cueto: Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas*, Madrid, Rivadeneyra, 1866. Véase el Capítulo IX.

ejemplos de espiritualismo o realismo estos intelectuales lo mismo se refieren a la pintura, que a la literatura o la música.

Nombra a los artistas en quienes "la concepción de la idea moral y el sentimiento de la belleza íntima preceden y superan en ellos a la sensación producida por las cosas externas, y estas, por grandes y conmovedoras que sean, no les sirven sino como medios de dar campo, forma y color a sus inspiraciones sobrehumanas". Como hemos constatado ya en otros intelectuales, incluye una lista de nombres pertenecientes a diferentes escuelas: Dante, Calderón, Polígnoto, Fidias, Kaulbach, Miguel Ángel o Rafael, que sin embargo son para Cueto "dechados perfectos de idealistas" y por tanto "los más insignes espiritualistas del arte"<sup>134</sup>. De manera similar hemos encontrado en los escritos de estética de Charles Gounod la mención a las mismas figuras representantes del espiritualismo<sup>135</sup>.

Para Cueto en el arte está presente el sensualismo y el espiritualismo, en la medida en que como afirmaría Descartes "no somos todo materia, no todo espíritu". De nuevo encontramos la conciliación entre cuerpo y espíritu, mencionada también por Manuel Cañete y Tamayo y Baus. Por tanto Cueto acepta que el idealismo englobe la idealidad sensualista y la idealidad espiritualista, ya que reconoce que en ambas estaría presente la belleza ideal y el espíritu. Rechaza el nuevo realismo que se quiere imponer en el arte y la literatura. Realismo, vuelve a insistir, que se presenta como nuevo, aunque siempre habría existido: "un hecho tan antiguo como las más remotas civilizaciones que descubre la historia". Realismo prosaico y frío, materialista, que no se podría confundir con el realismo idealista de las obras de Rafael, donde, según Cueto, aunque el artista copia de la realidad, en ellas emana el espíritu y la belleza ideal. Una perfecta conjugación en la que Rafael habría sabido conciliar "la realidad humana y la idealidad divina; hechicera facultad, maravillosos privilegio, que Dios ha concedido a muy pocos".

Se queja de que esta sencilla verdad sea olvidada por los más eminentes filósofos, quienes forman "doctrinas exclusivas, ya materialistas, ya espiritualistas"<sup>136</sup>. De aquí la existencia de dos escuelas filosóficas materialismo/sensualismo y espiritualismo que, señala Cueto, se corresponderían con las escuelas artísticas *realista* e *idealista*. Para Cueto la escuela realista "se contenta con la impresión de los sentidos". Incide en que mientras en el "realismo absoluto" sólo se encuentra "la verdad descarnada y prosaica, y olvida lo grande y lo bello", la escuela espiritualista

mal satisfecha con las emociones que proceden únicamente de la vida terrestre, cree y siente que hay deleites de más pura ciencia y de más alto origen que aquellos que emanan del mundo sensible, presiente la noción de lo ideal y de la perfección absoluta como caracteres elevadísimos y distintivos del alma humana, y en alas de un impulso sublime y poderoso, trapas los horizontes de la realidad visible, y no descansa hasta encontrar la belleza en los espacios divinos y sobrenaturales donde vive y se recrea el espíritu de los grandes artistas.

134 Desde una postura ecléctica ya compartida por críticos como Manuel Cañete.

135 *Autobiographie et articles sur la routine en matière d'art ...*, p. 5. Gounod ensalza al público que aplaude a "Homère, Virgile, Shakespeare, Cervantes, Molière, La Fontaine, Phidias, Michel-Ange, Raphael, Rubens, Galilée, Newton, Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, etc."

136 Sobre Cueto, Francisco J. Falero señala el carácter romántico de su nacionalismo, inspirado en Vico y Herder y su crítica a la idea de cosmopolitización, que lo situaría en frente de la posición más hegeliana de Giner de los Ríos. Véase Francisco J. Falero: *La teoría del arte...*, p. 256.

Cueto pone el ejemplo de este "realismo a todo trance" en el poema español el *Observatorio Rústico* de Francisco Gregorio de Salas. Sus observaciones podrían resumirse en que el poeta realista:

1. Refleja la naturaleza externa, sin atender a las emociones del alma y los deleites del espíritu.
2. Usa la descripción pormenorizada, abarcando los detalles vulgares y grotescos.
3. Su relato está desprovisto de la virtud expresiva, del buen gusto, reduciéndose a la reproducción plástica y vulgar.
4. Su obra se caracteriza por la pobreza estética, su valor artístico discutible debido a la ausencia de embellecimiento de la realidad y del uso de la fantasía.

Además dentro de un contexto en que la razón "quiere avasallar por completo el mundo de la moral y de la inteligencia", el espiritualismo en arte representa también "el apogeo de la mayor grandeza intelectual artística que ha conocido el mundo". Por tanto en contradicción con ella "la triste doctrina del realismo" se presenta abandonando "el imperio de la imaginación". Cueto considera que los extravíos de esta escuela se deben "a la soberbia de la razón" y a "la vanidad humana". Así condena "como acepción artística de la palabra *ideal*, cual lo hacen algunos críticos de la escuela racionalista, "todo lo que es *conforme a la idea*". Para Cueto no se puede subordinar la obra de arte "a una idea cualquiera", ya que en esta se encuentra "la elevación pura, casi divina", pero desestima que el ideal pueda ser "la idea chabacana, inmoral, ruin, monstruosa o repugnante". En la pintura, encuentra su ejemplo en el pintor inglés Hogarth, cultivador de un "realismo violento", donde la idea se traduce en "abyectas y monstruosas imágenes", pese a que su arte corresponde a lecciones de moral. Cueto considera que el arte mismo tiene sus límites y no debe "tocar en lo bárbaro e inmundano", por este motivo el arte necesita siempre de "la *belleza* como la parte más íntima y transcendental de su noble esencia". Por tanto defiende la elevación del sentimiento y de la idea para llegar "al verdadero ideal del arte", y rechaza "lo ruin, lo grosero, lo vulgar, lo desmesurado, lo que envilece y apoca".

#### VI-11.2. El espiritualismo católico en el discurso de Vicente Barrantes (1876)

Según Donald Leslie Shaw, Vicente Barrantes poseía una amplia ilustración y un vasto conocimiento de otras culturas europeas, alemana e inglesa, inusual en otros escritores que acusaban la influencia francesa. Aunque Shaw lo considera un poeta menor, sin embargo habría contribuido a renovar la poesía lírica española al introducir el elemento de la fantasía, tomado de la balada alemana<sup>137</sup>.

En 1876 Barrantes, en su discurso leído en la Real Academia Española<sup>138</sup>, hace una encendida defensa del espiritualismo cristiano, y arremete contra el krausismo. Nos referimos a este discurso como ejemplo de las tensiones creadas entre el krausismo y el catolicismo. No sólo Barrantes también otros espiritualistas católicos como Manuel Cañete o Ramón Campoamor se pronunciaron ante las doctrinas krausistas deplorando su lenguaje intrincado y oscuro.

Barrantes cita la obra de F. Schlegel, Ideas sobre el arte cristiano, para referirse a la decadencia moral de la sociedad y a la confusión existente en las manifestaciones de la vida

---

<sup>137</sup> D. L. Shaw: "El siglo XIX", *Historia de la literatura española*, 5, Barcelona, Editorial Ariel, 1974, pp. 144-145.

<sup>138</sup> Vicente Barrantes: "Las deformidades literarias de la filosofía de Krause", *Discursos leídos ante la Real Academia Española* a 25 de marzo de 1876, Madrid, Tipografía Nuñez, 1876, pp. 5-45. La contestación estuvo a cargo de Cándido Nocedal. Una parte del discurso de Barrantes fue publicado en la *Revista Europea*, tomo VII, Año III, 2 de abril de 1876, pp. 193-198, 1876.



intelectual. Como ya hemos visto en críticos anteriores, acusa de estos males a la filosofía que según sus propias palabras está entregada a un vértigo que le hace engendrar monstruos deformes, que califica de irracionalista, hija del libre examen y de la revolución, contrapuesta a la filosofía cristiana, hija de la Revelación y de la autoridad divina. Ensalza a Balmes, a quien considera la figura principal del espiritualismo cristiano. Se pronuncia en contra de los defensores del krausismo, "padres del Armonismo universal, del Armonismo Absoluto" por defender una filosofía que no es la nuestra, panenteísta, en la que no entra "ningún elemento nacional, castizo, de abolengo español puro, sino todo lo exótico, germánico, nebuloso e inexplicable". Les acusa de haber introducido el panenteísmo en España y en su afán secularizador ser enemigos de las escuelas católicas. Compara su plática que, como Menéndez Pelayo, considera intrincada, inteligible y oscura, con la sencillez del filósofo padre Ceferino González, obispo de Córdoba, "el último gran pensador de la escuela tomista". Arremete contra la traducción llevada a cabo por Sanz del Río que ha traído de nuevo el gongorismo en frases enmarañadas, atacando a la lengua castellana. Critica la utopía de ideal de la Humanidad que va más allá del comunismo de la escuela de Saint-Simon y Owen. Barrantes se lamenta de la decadencia de las artes, cuya causa encuentra en el escepticismo en que está sumida la sociedad. Según sus palabras:

En la sociedad en que falta la fe, vienen al suelo las artes, desaparece la literatura, se hace grosera la lengua y groseros también los espectáculos: los teatros en que se oían con delicia los versos de Lope y de Calderón, de Alarcón y de Moreto, se llenan de inmundo fango, prostituyendo el corazón de la doncella y de la dama; y el pueblo que entendía, saboreaba y aplaudía los *Autos Sacramentales*, bellísima creación de la más noble y alta poesía, necesita para divertirse y entusiasmarse contemplar mujeres desnudas<sup>139</sup>.

Vemos como de una manera general aparece de nuevo la acusación a las corrientes materialistas de la decadencia del arte, así como la reivindicación de nuestro Teatro antiguo español, en línea con el discurso de Durán. Barrantes defiende el arte desde una experiencia subjetiva y espiritual, por lo que no podía mantenerse al margen de la polémica entre ciencia y fe, o entre razón y fe. Los espiritualistas no dejarán de clamar contra la soberbia de la razón, los excesos del racionalismo, el arte utilitarista, reafirmando en su tradicionalismo y confiando en la regeneración que el espiritualismo puede traer a las artes, después de los excesos del romanticismo.

En su respuesta Cándido Necedal se refiere a la lucha entre la incredulidad y la fe, a la Revolución Francesa y lo pernicioso de sus doctrinas, habla sobre el progreso y arremete contra los principios filosóficos que rompen con la fe. En alusión a la Guerra de la Independencia, nombra el memorable Dos de mayo y recuerda el lema "¡Dios, Patria y Rey!" escrito en las banderas de los españoles en su lucha contra los invasores franceses. Deplora los ataques hacia la religión católica, las influencias perniciosas de la filosofía, y ensalza el idioma rico de Fray Luis de Granada y de Santa Teresa, de Lope de Vega y de Cervantes. Se lamenta de la propagación de la filosofía krausista en la universidad.

Jean-René Aymes, en su trabajo sobre la relación entre romanticismo y espiritualismo, destaca a los filósofos espiritualistas Ramón Campoamor, Jaime Balmes y Juan Donoso Cortés

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 53.

como figuras encumbradas del espiritualismo cristiano hispano<sup>140</sup>. Sobre Ramón Campoamor (1817-1901) señala que se encuentra en la "zona de confluencia del espiritualismo español y de cierto romanticismo"<sup>141</sup>. Según Flitter, en Ramón Campoamor encontramos la defensa del romanticismo histórico que pone el acento en el nacionalismo y la fe religiosa. Y es que Ramón Campoamor afirma que dentro del romanticismo se mantuvo un romanticismo consustancial al cristianismo, con su vuelta a lo medieval, al fervor de la fe, y que identifica la monarquía con la iglesia. Ya hemos comentado anteriormente que esta corriente así entendida procede de Alemania y se contradice con el concepto que los franceses tienen del romanticismo. Campoamor encuentra en el romanticismo de inspiración cristiana, el resurgimiento espiritual que contribuía al mejor comportamiento de las personas<sup>142</sup>.

Campoamor se declara espiritualista y arremete en varias ocasiones contra el krausismo, como por ejemplo en "Polémica sobre el panenteísmo", publicada en la *Revista Europea*<sup>143</sup>. En 1875 Campoamor protagonizó una fuerte crítica contra el krausismo en su prólogo a los poemas *Dudas y tristezas*, compuestas por Manuel de la Revilla en el que se burla de la doctrina panenteísta en la conocida comparación con una humilde lenteja<sup>144</sup>. En su carta de respuesta Revilla manifestaba su desacuerdo con la ya extinta vocación krausista donde no había encontrado respuesta a sus dudas, aunque tildaba de exageradas las afirmaciones de Campoamor<sup>145</sup>.

Respecto a Manuel Cañete, hemos visto anteriormente su admiración hacia el *Discurso* de Durán, reprobando todo lo que de excesivo y de nebuloso tenía el romanticismo de influencia francesa y por tanto de falso. También nos hemos referido a su eclecticismo al defender que toda creación artística debería reflejar lo real y lo ideal o espiritual, de acuerdo a la conciliación en el hombre de materia y espíritu. Algunos años más tarde, al igual que Campoamor con quien compartía veladas en su domicilio en la calle Atocha<sup>146</sup> y Menéndez Pelayo, Manuel Cañete expresaría su oposición al Krausismo, publicando un texto en el *Diario de la Marina* de la Habana, que creó gran polémica. En este, Cañete arremetía contra el krausismo y mencionaba a Julián Sanz del Río como un profesor "que mientras vivió metió tanto ruido y causó tantos estragos desde la cátedra de la Universidad Central con la funesta y ridícula jerigonza que apellidaba filosofía"<sup>147</sup>.

<sup>140</sup> Jean-René Aymes: "Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias". En Lissorgues, Yvan y Sobejano, Gonzalo (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 35-36.

<sup>141</sup> Jean-René Aymes...op. cit., p. 28.

<sup>142</sup> D. Flitter...op. cit., pp. 134-135.

<sup>143</sup> Ramón Campoamor: "Polémica sobre el panenteísmo", *Revista Europea*: 23 de mayo de 1875, pp. 442-444; *Ibíd.* 18 de julio de 1875, pp. 81-96. Vázquez-Romero, José Manuel. *Tradicionalistas y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España*, Ed. UPCo, Madrid, 1998, pp. 421-517.

<sup>144</sup> *Obras completas de don Ramón de Campoamor, revisadas y compulsadas con los originales autógrafos, Tomo tercero, Polémicas filosóficas y literarias*, Madrid, 1902, p. 19.

<sup>145</sup> José Manuel Vázquez-Romero: *Tradicionalistas y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España, Universidad Pontificia*, Madrid, 1998, p. 422.

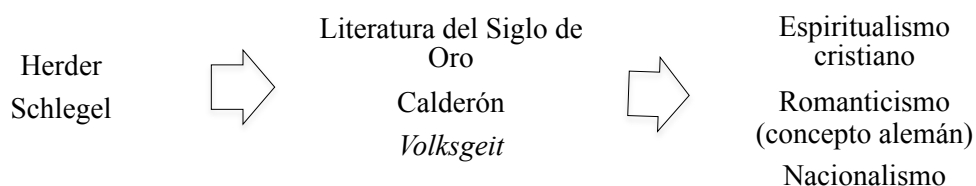
<sup>146</sup> Nos hemos referido a estas reuniones a las que asiste Morphy en el Capítulo I.

<sup>147</sup> D. Allen Randolph, *Don Manuel Cañete...*, p. 231.

### VI-11.3. La Raza latina y Revista Contemporánea

La revista *La Raza latina*, surgida en 1874, reivindica en muchas de sus páginas el espiritualismo de raigambre católica frente al pensamiento alemán introducido en España<sup>148</sup>. En sus páginas escribe el filósofo católico Fray Ceferino González<sup>149</sup> quien señala que en la primera parte del s. XIX habría un renacer del espiritualismo gracias al cristianismo y sobre todo a la gran influencia de la obra *El genio del cristianismo* de Chateaubriand, movimiento que se opuso al embate de la filosofía sensualista y materialista que penetraba desde finales del s. XVIII en Europa, anterior a las cátedras de filosofía en la Universidad. En el frente católico se encontrarían Bonald, Maistre, Lammennais, Montalembert, Lacordaire, Augusto Nicolás, Balmes y Raulica. Es interesante señalar que Fray Ceferino considera que a este movimiento se unirían los defensores del racionalismo panteísta y espiritualista, al deplorar las teorías sensualistas y materialistas<sup>150</sup>. Aunque a su parecer estos, frenados por la preocupación racionalista no llegarían a la afirmación del espiritualismo cristiano, haciendo gala de su eclecticismo, poniendo finalmente su filosofía por encima de la religión<sup>151</sup>.

En la misma revista se reproduce el discurso de Cánovas del Castillo, en el que advierte de la influencia cada vez mayor de la filosofía alemana de Kant, Fichte, Hegel o Krause, y deplora el olvido de nuestros filósofos que cimentaron el espiritualismo católico propio de nuestra raza.



**Ilustración 18.** Pensamiento siglo XIX. Influencias

En general, desde el espiritualismo católico se rechaza el racionalismo porque este considera la razón humana la única capaz de emitir juicios, incluso en los misterioso o sobrenatural. Sin embargo, se matiza esta aseveración al aceptar el "intelectualismo" que no estaría reñido con lo espiritual y lo humano, de manera que el hombre quedaría libre de aceptar la acción divina, que el racionalismo niega.

<sup>148</sup> Así la irrupción en España en 1860 de la obra krausista el *Ideal de la Humanidad*, adaptada por Sanz del Rio, de gran influencia en la estética y teoría del Arte en España, la introducción del idealismo hegeliano y a partir de 1875, la introducción de nuevos movimientos filosóficos como el neokantismo y el positivismo, que marcan los nuevos derroteros del krausismo hacia lo que se ha venido a llamar como Krausopositivismo. Véase Francisco J. Falero: *La teoría del Arte del Krausismo Español...*, pp.11-13.

<sup>149</sup> Ceferino González y Díaz Tuñón (1831-1894), sacerdote dominico, Obispo de Córdoba, arzobispo de Sevilla y Toledo fue uno de los filósofos más destacados del siglo XIX.

<sup>150</sup> El racionalismo panteísta en referencia al racionalismo armónico de Krause, mientras que el racionalismo espiritualista estaría representado por la escuela escocesa y la escuela ecléctica (Cousin, Maine de Biran, Louffroy, Damiron).

<sup>151</sup> Para el filósofo Fray Ceferino la lucha del espiritualismo contra el materialismo sería eficaz y regenerador si se encuentra informado por el catolicismo, que es la verdadera religión del espíritu, único capaz de vivificar las ciencias, las costumbres y las sociedades. Véase Fr. Ceferino Gonzalez: "El positivismo materialista", *La raza latina*, 30 de noviembre de 1879, pp. 8-10.

El espiritualismo católico también será promovido desde las páginas de la *Revista Contemporánea*, dirigida por el conservador canovista José de Cadalso<sup>152</sup>. Así en varios números de 1879, se divulga la obra del filósofo y teólogo italiano Luigi Taparelli sobre *Las causas de lo bello según los principios de Santo Tomás*<sup>153</sup>. También menciona a los individualistas y a los socialistas y su actitud ante el problema social, donde los primeros se corresponden con los espiritualistas mientras que los segundos lo hacen con el sensualismo y materialismo. Nombra como filósofos espiritualistas a Clemente de Alejandría y Tertuliano, Orígenes y San Agustín, San Anselmo y Santo Tomás, Alberto Magno y San Buenaventura, Lulio, Vives, Suarez, Leibniz, Bossuet, Balmes y Rosmini. Considera que los fundamentos metafísicos de los sistemas individualistas se encuentran en las doctrinas del espiritualismo<sup>154</sup>.

## **VI-12. La década de los ochenta. Los discursos de Manuel Cañete, Antonio Arnao y José Selgas**

Durante la década de los ochenta seguimos constatando las fuertes tensiones subyacentes entre la élite intelectual, la sociedad de masas, y los nuevos mecanismos de consumo que se consolidan en España a lo largo del s. XIX, que dan lugar a fuertes críticas dirigidas hacia los aficionados, el público y el gobierno, a quienes se les critica por su escaso apoyo al arte nacional, y poca apreciación del arte elevado, que se ve relegado por el avance del arte utilitario, destinado al entretenimiento. De esta manera en el panorama musical, los compositores siguen sujetos a los gustos del público y a unos empresarios inclinados a las ganancias materiales fáciles. El auge del Género Chico va en detrimento de la zarzuela grande y de la ópera española, y los compositores se sienten supeditados, para poder asegurar su sustento, a la producción en masa del género breve, de menores pretensiones artísticas, cuya finalidad es el entretenimiento.

Ante los nuevos y rápidos cambios que acusa la sociedad española, el espiritualismo se sintió como nunca amenazado por una ideología considerada por estos intelectuales como perniciosa. En las corrientes ideológicas vinculadas al liberalismo, socialismo, racionalismo vieron en peligro todos los logros que la humanidad había logrado hasta el momento. En el mundo artístico se ponía en juego premisas como que la finalidad del arte era la belleza, sustituyendo el arte bello por el arte útil. Críticos e intelectuales alzan su voz ante la crisis de la metafísica de Platón<sup>155</sup>. Se culpa al racionalismo de intentar sustituir el idealismo por el materialismo, abriendo paso al positivismo. Acusan al racionalismo radicalizado surgido de la Revolución Francesa, que autoproclama la razón como la única capaz de explicar todas las verdades, basada en procedimientos científicos, de menospreciar la filosofía y la metafísica. El espiritualismo se levanta como freno al avance del realismo y de las corrientes ideológicas que proclaman la supremacía de la razón.

Ya hemos mencionado anteriormente cómo Cañete consideró que la doctrina encerrada en el *Discurso* de Durán supondría una auténtica revolución en España. Manuel Cañete continuará en la década de los ochenta su intensa actividad como agente propagador del romanticismo

---

<sup>152</sup> La revista pasó a ser dirigida por Francisco de Asís Pacheco, Marqués de Villena, desde septiembre de 1879. Anteriormente, bajo la dirección de Perojo, transmitió las diferentes corrientes europeas, entrando en bancarrota en 1879 y siendo comprada por José de Cárdenas.

<sup>153</sup> Véase el trabajo dedicado a Luis Pidal y Mon, Marqués del Pidal en "Estudios acerca de la Edad Media" (julio de 1886) de Adolfo de Sandoval en *Revista Contemporánea*, año XII, Tomo LXIII, julio-sept 1886, pp. 225-239.

<sup>154</sup> Botella, Cristóbal, Socialismo, pp. 477-490. *Revista contemporánea*, año XIII-tomo LXVII, julio-sep. 1887.

<sup>155</sup> Véase Francisco J. Falero, op. cit.

historicista<sup>156</sup>. Destacándose como un influyente crítico teatral continuará en contacto con muchos músicos y escritores de su época con quienes compartió su preocupación por el tema de la ópera nacional. Con la instauración de la Restauración alfonsina en 1875, Cañete fue designado Gentilhombre de Cámara con ejercicio, asimismo, Secretario de la gran protectora y mecenas del arte, la infanta María Isabel Francisco de Asís de Borbón y Borbón, pasando a servir al Estado bajo sus órdenes<sup>157</sup>.

A nuestro juicio, Cañete continúa siendo durante la Restauración uno de los principales defensores de una "literatura de regeneración", recogiendo el carácter ecléctico de la obra de Durán. Su actividad como crítico literario es parangonable a la que Morphy llevará a cabo como crítico musical en la prensa. Como Cañete, Morphy consideraba que el movimiento moderno en las artes brotaría del romanticismo. Los escritos de Morphy exponentes de su defensa de la doctrina espiritualista son más moderados en la expresión y menos extremos en sus aseveraciones, no llegando a adoptar el tono polémico de su amigo fraternal.

Cañete mantuvo amistad con músicos tan destacados como Barbieri, quien se dirige a este como su "inolvidable y querido amigo", llegando a colaborar en su obra el *Teatro anterior a Lope de Vega y del Teatro Completo de Juan de la Encina*<sup>158</sup>. Asimismo, Cañete mantuvo una buena relación con Arrieta y con Tomás Bretón, mediando a favor de este en la polémica de su drama lírico *Los amantes de Teruel* y aconsejando a Bretón sobre el libreto<sup>159</sup>. Tras el fallecimiento de Cañete, Barbieri se dedicaría a ampliar el trabajo de Cañete añadiendo algunas noticias nuevas y un proemio en el que da prueba de su respeto y admiración al crítico teatral<sup>160</sup>.

En 1880 Cañete continúa siendo un personaje de indiscutible influencia en el panorama cultural de Madrid. Un ejemplo de ello es su presencia, señalada por Randolph, presidiendo el cortejo que acompaña los restos de Juan Eugenio Hartzenbusch al cementerio<sup>161</sup>. También es invitado como juez en certámenes literarios o representante de la Academia Española, de la que era Censor interino desde 1878, en la inauguración de la Biblioteca-Museo Balaguer<sup>162</sup>. Desde 1883 es nombrado oficialmente crítico de teatros de la *Ilustración española y americana*<sup>163</sup>, de la que ya era colaborador y ese mismo año recibía la gran Cruz de Isabel la Católica<sup>164</sup>. La mayoría de sus reseñas teatrales se ocupan del teatro de José Echegaray, Eugenio Sellés y Leopoldo Cano, a los que acusaba de separarse del propósito del arte al buscar su inspiración en lo tremebundo. Pese a ello reconoció el valor de algunas de las obras del popular dramaturgo. Cañete ya había manifestado su manera de entender y aceptar el realismo. Así en referencia a la obra *Consuelo* de su amigo López de Ayala, manifiesta su favor por un realismo "natural, verdadero, humano", que según sus palabras arrancarían "de las entrañas de la sociedad en que vivimos", en armonía con la

<sup>156</sup> Recordamos los lazos de amistad existentes entre Manuel Cañete, José Selgas, Luis Fernández Guerra y Manuel Tamayo y Baus en Madrid. Asimismo, su amistad fraternal con Morphy ya mencionada en la I Parte de este trabajo que se remonta a 1857. Cañete fue padrino de boda de Morphy. La correspondencia entre Morphy y Cañete, guardada en la Biblioteca Menéndez Pelayo, recogida en el Apéndice de esta Tesis, muestra esta estrecha amistad.

<sup>157</sup> D. A. Randolph..., op. cit, p. 233.

<sup>158</sup> Barbieri se dirige a Cañete como su "inolvidable y querido amigo". Véase Manuel Cañete; Francisco Asenjo Barbieri: *Teatro completo de Juan del Encina*, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1893, p. XLIX. Barbieri compartió amistad con otros escritores como Tamayo y Baus, Aureliano Fernández Guerra y Menéndez Pelayo.

<sup>159</sup> Véase Tomás Bretón: *Diario...*, op. cit.

<sup>160</sup> Manuel Cañete; Francisco Asenjo Barbieri: *Teatro completo de Juan del Encina*, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1893.

<sup>161</sup> D. A. Randolph..., op. cit, p. 229.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>163</sup> *Ibidem*..., op. cit, p. 247.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 234.

realidad al estar presente el "barniz poético" que juzga "indispensable para dar brillo a la creación artística"<sup>165</sup>. Estamos de nuevo ante esta afirmación de un realismo "idealizado" que se aparta de lo "prosaico".

Nos referimos aquí al discurso de Cañete pronunciado en 1880, ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se constata que la controversia materialismo / espiritualismo estaba más viva que nunca<sup>166</sup>. Cañete arremete contra el materialismo y una sociedad "que trueca lo espiritualmente bello por lo materialmente útil", enemiga "de todo lo grande y desinteresado", causa de la decadencia en las artes. Como en otras ocasiones se vuelven a repetir los tópicos sobre el arte, en línea con el espiritualismo católico, cuando Cañete hace referencia a los "elevados fines" del arte o al "fuego sagrado de la inspiración". Se subraya la libertad del artista para emplear los medios de expresión adecuados, y se mantiene dos premisas básicas: el propósito del arte es la belleza y la unidad del arte en su esencia, es decir, el fondo de la obra donde se inspira el artista será el mismo para todas las Bellas Artes: "si bien las formas estéticas son diferentes, el fondo de que dimanar es una entidad independiente y homogénea". Para Cañete el destino del arte "es reproducir, con la aproximación al arquetipo supremo, la belleza ideal que entrevé la humana fantasía, es unidad sustancial en su esencia, con armoniosa variedad en los medios de expresión".

En su discurso sigue presente la afirmación de que la religión obraría como "faro bienhechor, señala certero rumbo a la humanidad", que debe ser asunto para los artistas junto a la tradición, las costumbres, la historia o la naturaleza. Aparece el eclecticismo que no diferencia escuelas; hombres de ingenio serían para Cañete: Juan de Juanes, Murillo, Zurbarán, Ribera, Alonso Cano y Morales, José de Madrazo, Rosales, Fortuny, Bécquer y tantos otros que sacarían de la postración la pintura española. Podríamos concluir que en todos estos artistas se encontraría conciliado el realismo, tal y como es entendido por los espiritualistas, con el idealismo o espiritualismo. Volvemos a insistir en que la controversia clasicismo/romanticismo está plenamente superada. Ya no se trataría de separar escuelas sino de conciliar ambas para ofrecer obras *buenas* bajo las premisas del espiritualismo católico<sup>167</sup>. Así lo expresa de nuevo Cañete en su discurso cuando dice: "en el ciclo donde resplandecen Fidias y Rafael, Bramante y Beethoven pueden también brillar poetas como Shakespeare y Calderón, críticos como Winckelmann y Cicognara".

También Cañete alude al realismo "ineficaz y prosaico" que despierta "fría admiración, desprovista de todo goce espiritual" y que "jamás eleva el alma del observador a regiones superiores sacándola por un instante de la viciada atmósfera de la tierra". Cañete siente indignación cuando los defensores del realismo confunden el naturalismo de pintores como Velázquez con la escuela que defienden, cuando este naturalismo honra la naturaleza inanimada, transformándola. Estaría de este modo defendiendo como muchos otros escritores este otro tipo de realismo dentro del espiritualismo, al que más tarde se referirá Morphy en su *Discurso* de 1892.

A los que le atacan diciendo que es un defensor de "un estilo falso y distante de la verdad", responde diciendo que "nada más lejos de la verdad", poniendo de ejemplo cuadros que son objeto de su admiración y que encierran realismo como el *Martirio de San Bartolomé* o los *Fusilamientos del Dos de Mayo*. Como vemos el realismo y el contacto con asuntos que atañen a la

<sup>165</sup> Manuel Cañete: "Los teatros", *Ilustración española y americana*, año XXVII, 1883, p. 111.

<sup>166</sup> Manuel Cañete: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1880.

<sup>167</sup> Sigue vigente la diferenciación realizada por el ecléctico Alberto Lista al diferenciar obras *buenas* y *malas*, superando prejuicios de escuela. Eclecticismo presente lo mismo en Agustín Durán que en Donoso Cortés.

sociedad es aceptado por estos espiritualistas siempre y cuando, como explica Cañete, el propósito del artista sea más elevado que el "pintar cosas insustanciales o feas por el solo gusto de pintarlas".

En la misma línea que Cañete se encuentra su amigo Antonio Arnao, a quien Cañete había ayudado en su carrera literaria<sup>168</sup>. Begoña Regueiro señala que Arnao comparte los mismos puntos de vista que el grupo ortodoxo en cuanto al realismo, defendiendo la misión que debe cumplir el arte, "la elevación del alma", apartándose de lo prosaico y de la política<sup>169</sup>. En su obra publicada *Un ramo de pensamientos* (1878), Arnao critica el realismo tanto en música, como en pintura y respecto a la poesía se lamenta de quienes recurren al "lenguaje más sencillo, vulgar y llano, como si esto fuera demostración de sumo progreso, con lo cual quitan todo encanto y atractivo al estilo poético, produciendo a veces voluntariamente una forma insípida y rastrera"<sup>170</sup>. Se refiere con ello a la utilización de lo que es considerado por estos críticos un lenguaje prosaico que reproduce textualmente expresiones consideradas groseras o vulgares en la época. A ello alude Ventura de la Vega quien se manifestaba en contra del exagerado realismo en el lenguaje, satirizando las obras de autores como Echegaray, lo que le valdría el ser atacado por la prensa liberal que arremetería contra su sainete lírico trágico realista "La abulea". Ventura se refiere a la censura hacia el uso de un lenguaje "idealizado" en su dedicatoria a su amigo Manuel Tamayo y Baus:

Me permito, querido amigo, dedicar a Vd. esta obrilla, condenada, como casi todas las mías, a sufrir los violentos ataques de la prensa periódica. Sin duda, he cometido un crimen de lesa literatura al manifestar mi opinión contraria al realismo, en mi sentido mal entendido, que constituyen las obras de los ilustres escritores, Echegaray, Cano y Selles.

Más adelante Ventura refiriéndose a la polémica explica querer más "naturalismo" en el lenguaje y menos "realismo en la acción"<sup>171</sup>. El propio Tamayo y Baus, señala Shaw, había sido injustamente vilipendiado por la prensa más liberal, acusándole de neocatólico y menospreciando su obra dramática.

Siguiendo con Antonio Arnao, este propone como asuntos "las alegrías del amor, el heroísmo de las grandes acciones, los padecimientos del mártir", asimismo, la naturaleza como inspiración: "los furiosos de la tormenta, la inmensidad del mar, la paz de las campestres soledades". Como otros se lamenta del "inmoderado afán de novedad que, hijo de la rebeldía, devora nuestros tiempos" y lo que es peor, cómo estas tendencias conducen "a muchos ingenios por caminos inexplorados que conducen a precipicios". Expresión que también utilizará Morphy, defensor de la influencia extranjera en la ópera española, pero no de la imitación del drama wagneriano, por los jóvenes artistas, que equivaldría a la caída en el "abismo".

Arnao reprocha que algunos rompan con la tradición y "miran con forzado desdén lo apacible, lo ideal, lo creyente, lo ordenado a sujeción de leyes eternas", dejándose llevar "por la corriente de las ideas" buscando "lo duro, sensual, escéptico y desapoderado"<sup>172</sup>. Arnao reprueba la falta de fe, y considera que la literatura puede ayudar a mejorar al individuo, al

<sup>168</sup> Manuel Cañete había ayudado a escritores como Arnao, Selgas, Tamayo y Baus, Adelardo López de Ayala y Núñez de Arce. Véase Donald Allen Randolph: *Don Manuel Cañete, cronista literario...*, p. 9.

<sup>169</sup> Begoña Regueiro Salgado: *La poética del segundo romanticismo español*, Tesis doctoral, Madrid, 2009, p. 607.

<sup>170</sup> Antonio Arnao: *Un ramo de pensamientos*, 1878, p. 11.

<sup>171</sup> Pilar Lozano Guirao: *Vida y Obra de Ricardo de la Vega*. Murcia, sucesores de Nogués, 1963, pp. 132-133.

<sup>172</sup> Antonio Arnao: *Un ramo de pensamientos...*, p. 13.

elevarle sobre las realidades materiales. Este sentido trascendental en el escritor católico, le aproxima a muchas de las ideas expresadas por otros críticos anteriores como Santiago Masarnau o Camps y Soler, quienes consideraban la música como un eficaz método para mejorar a las personas.

De nuevo encontramos en Arnao la belleza, al lado de lo bueno y lo verdadero. Para el escritor no solo la belleza estaría en la obra artística, sino también la verdad y el bien: "la obligación que por lo tanto tiene el poeta de consagrarla a la verdad y al bien", enseñanzas que se pueden encontrar en la obra de arte pero que, se lamenta Arnao, son desdeñadas por personas de "poca ilustración y de torcido gusto". Y es que para Arnao la "Cátedra del Espíritu Santo se estrella de ordinario contra las cerradas puertas de los que tienen obligación de oírlas"<sup>173</sup>. De esta manera, expone desde su catolicismo como en la inspiración del artista es de origen divino, y la idea de que para apreciar estas obras artísticas, hijas del espíritu humano son necesarias cierta instrucción y preparación del hombre.

Por último vamos a mencionar aquí a otro escritor muy unido a este grupo de ortodoxos. Nos referimos a José Selgas en su obra proclama la muerte del romanticismo que en sus primeros albores se caracterizaba por falsos efectos, dramáticos episodios, su atracción hacia lo sepulcral, lo sombrío y lo lúgubre. Asimismo en su obra *Delicias del nuevo paraíso* se lamenta de la influencia del positivismo en todas las ordenes de la vida: "El arte no ha podido excusarse y paga también su tributo de realismo al espíritu positivo que se ha apoderado de la ciencia, de la moral, de la política, de las costumbres". Más adelante define este realismo en arte como "representación del acto más grosero, representado de la manera más desnuda", también como "la fealdad de todo", lo cual le hace concluir que "no es el arte, sino el cadáver del arte"<sup>174</sup>. A este estado de "degradación del arte" habría contribuido "la manía científica", de manera que para algunos que quieren ser poetas "toda obra de arte ha de ser a sus ojos una demostración científica", produciendo dramas donde vierten su "filosofismo".

Las críticas hacia este primer realismo "prosaico" en España, vienen a reconducir la novela hacia otro realismo que, según Regueiro Salgado, estaría "en la línea de la novela tendenciosa de Galdós, en la que se trata de defender una idea o ideología"<sup>175</sup>. De esta manera, Selgas se aproxima a un realismo que inspirado en la burguesía urbana, es capaz de describir la sociedad, en un contexto real, sin tener que acudir a una escena pastoril o alejada en el tiempo de los protagonistas. La realidad aparece sin embargo mediatizada, embellecida, por el artista: "si el amor todo lo embellece, ¿quien ha dicho que no se puede transformar una buhardilla en un palacio de mármoles o en una gruta de flores?". Regueiro Salgado muestra las claves de la renovación literaria tal como la ven autores como Selgas, quienes repudian tanto el feísmo del primer romanticismo por sus excesos como el realismo prosaico y encuentran la solución en una literatura que se adecue a la realidad como expresión de los nuevos gustos de la sociedad, pero donde "la realidad se embellece con los sentimientos y el lenguaje cobra vida"<sup>176</sup>.

Por tanto vemos que las tendencias en la literatura, que afectarán también al drama lírico, no producen un ruptura con la doctrina espiritualista, en el sentido que hemos ido exponiendo, sino que se admite una renovación del lenguaje para adaptarlo a la expresión de los nuevos tiempos, sin necesidad de romper con la tradición, los valores católicos y sustentándose en un axioma inamovible y atemporal: la intervención del artista al interpretar la realidad física,

---

<sup>173</sup> Antonio Arnao: *Un ramo de pensamientos...*, pp. 15-16.

<sup>174</sup> Referencias tomadas en Begoña Regueiro Salgado: *La poética del segundo romanticismo español*, Tesis doctoral, Madrid, 2009, p. 592.

<sup>175</sup> Begoña Regueiro Salgado: *La poética del segundo romanticismo...*, p. 594.

<sup>176</sup> *Ibidem...*, p. 594.



embelleciéndola. Se constata asimismo que en el mundo de la literatura, donde influyeron fuertemente las nuevas corrientes materialistas, los autores católicos evitaron el uso del término romanticismo. En este sentido Regueiro considera como causa las connotaciones negativas vinculadas al primer romanticismo y concibe este segundo romanticismo liberado de sus perniciosas características en un literatura renovada.

### **VI-13. Menciones al naturalismo en la contestación de Enrique Ramírez de Saavedra y Cueto al discurso de Castro y Serrano**

En 1889 Castro y Serrano, en su *Discurso leído ante la Real Academia Española* con motivo de su recepción en la misma, ataca las nuevas formas adoptadas por la literatura naturalista. Así subraya que "la escuela naturalista actual, que en mi sentir no es tal escuela, sino arte de distinguirse de los otros y reclamo para adquirir lectores, será más o menos filosófica en sus principios, pero es detestable y malhadada en sus formas de exhibición". Reprueba que los jóvenes escritores desciendan "al fango de las palabras", utilizando el lenguaje del "vulgo grosero y mal hablado"<sup>177</sup>.

Enrique Ramírez de Saavedra y Cueto (1828-1914), Marqués de Auñón, hijo del duque de Rivas, será el encargado de contestar a su discurso. Este escritor fue ensalzado por Manuel Cañete en su crítica en *El Heraldo*. Randolph señala que Cañete estuvo muy relacionado con la familia de los Saavedra, y conocía muy bien a este joven aristócrata, quien también había estudiado con Alberto Lista y que, como Selgas y Arnao, compartía el mismo interés por los temas filosóficos y cristianos<sup>178</sup>. Saavedra, en su contestación al discurso de Castro y Serrano, expone sus reflexiones sobre el realismo<sup>179</sup>. En su opinión, sin ser la obra de Castro y Serrano "a toda costa idealista o naturalista" ni guiarle un fin moral preconcebido, encuentra en ella lecciones de provechosa enseñanza. Ensalza esta cualidad en sus lecturas, ya que la novela, para Ramírez de Saavedra y Cueto debe "conmovernos con sentimientos nobles y delicados", además de contribuir a nuestra educación y hacernos mejores. Reprocha a quienes por "deseos de notoriedad" o fines materiales se centran en "excitar y desenvolver los torpes instintos y ciegas pasiones que duermen en el fondo de nuestro ser, comprimidos por la educación y las ideas cristianas". Por esta misma razón, hace referencia al naturalismo, diferenciando a los autores rusos e ingleses de los franceses. Aprueba el naturalismo de Tolstoi, que aunque extremado, considera genuino y sincero, donde estaría presente el ser humano "como Dios lo hizo". Si en la obra realista de Tolstoi encuentra el autor la conciliación "espíritu y materia", en la de Zola, solamente aparecería lo material: "el falso y antifilosófico de Zola, en cuyas novelas, no obstante el lujo de pormenores y la verdad descriptiva, el hombre no resulta visto más que por un lado, y siempre por el más degradante y aborrecible".

Para el Marqués de Auñón, Castro y Serrano pertenecería a "la buena casta de los escritores realistas", al apartarse de "tan cenagosos caminos", de manera que sus obras revelarían "la alta idea que tiene del sentido moral en las letras"<sup>180</sup>. Por tanto, el escritor habría logrado alzarse como un "excelente novelador de costumbres", consiguiendo "relieve y vigor de los caracteres, la

<sup>177</sup> *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don José Castro y Serrano*, Madrid, Est. Tipográfico sucesores de Rivadeneyra, 1889.

<sup>178</sup> Randolph..., op. cit, pp. 140-141.

<sup>179</sup> Duque de Rivas: "Discurso del Excmo. duque de Rivas en contestación al precedente", *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don José Castro y Serrano*, Madrid, Est. Tipográfico sucesores de Rivadeneyra, 1889, pp. 30-54.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 37.

verdad de los sentimientos, la intención y gracia de los diálogos". Además elogia el estilo sobrio de sus lecturas, que se apartaría del estilo de los "modernos noveladores", a los que censura por rendirse a "la descripción pormenorizada". De esta manera, "el verdadero mérito del escritor estriba, sobre todo, en saber engastar ideas en frases gallardas y expresivas, en pintar con viveza los sentimientos del alma, en trazar caracteres con realidad humana, no en reproducir hasta la saciedad la superficie material de las cosas"<sup>181</sup>. En suma, sus juicios sobre el realismo vienen a reflejar la tendencia general en los teóricos académicos que van a diferenciar entre un realismo mediatizado por el escritor donde suele haber una lección moral, de otro fotográfico y materialista que reprueban, al mismo tiempo que se acepta la novela costumbrista.

---

<sup>181</sup>*Ibíd.*, p. 40.

## Capítulo VII. Juicios y modelos de identificación en Morphy

El estudio sobre algunos de los discursos de Morphy a los que hemos podido acceder, al igual que sus numerosos artículos en prensa constatan la influencia del romanticismo espiritualista en la línea de Schlegel y del *Discurso* de Agustín Durán. Podemos asegurar que Morphy se va a convertir en uno de los difusores principales de estas doctrinas hasta finales del siglo XIX. Como hemos ido viendo en el capítulo anterior las menciones al espiritualismo se incrementan en la prensa a medida que avanzan las corrientes realistas y positivistas. La controversia clasicismo/romanticismo que centraba la crítica en la primera parte del siglo XIX pasa a centrarse en la de realismo/idealismo o materialismo/espiritualismo. Durante la Restauración borbónica el espiritualismo recoge las aspiraciones nacionalistas hacia una obra vinculada a la tradición pero abierta a los nuevos tiempos. De este modo se elige como una doctrina abierta a los modernos medios de expresión, y a la influencia extranjera en una obra cuyo fin esencial seguirá siendo la belleza y que influirá en la manera en que Morphy va a entender el drama lírico nacional.

En su interés en orientar a la sociedad hacia lo que considera el buen gusto, Morphy va mostrando sus ideas, a veces fragmentariamente, otras de forma más sistemática. Todas ellas, son el resultado de largas reflexiones, expuestas de una manera clara y sencilla de manera que pudieran ser entendidas por un amplio público. Con el propósito de dar a conocer en este capítulo el pensamiento de Morphy y su doctrina estética, nos referiremos principalmente a su artículo publicado *La Ilustración española y americana* en 1871 y a su *Discurso* impartido en el Ateneo de Madrid en 1886. En ambos escritos aparecen ideas muy interesantes en donde se muestra la influencia de Agustín Durán, Herder y Schlegel. También nos detendremos en sus conferencias sobre Beethoven, publicadas en la revista *El Ateneo* y a su *Discurso* de 1892, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado “Naturaleza y medios de expresión de la Música”, donde aparecen afirmaciones en el campo de la estética de enorme interés para entender su pensamiento musical.

Consideramos que los sucesos revolucionarios de la Comuna en Francia, alentados desde el federalismo y el socialismo en 1871, marcan un punto de inflexión en el pensamiento español. Su impacto tuvo eco en España en el levantamiento obrero y anarquista de Alcoy, la alianza internacionalista y federalista en Sanlúcar y las insurrecciones cantonales. Todos estos sucesos de desorden social se sienten como una amenaza al progreso de un país que como España necesitaba garantizar la paz social para llevar a cabo sus reformas. La consecuencia fue la inclinación de una buena parte de la sociedad hacia posturas más conservadoras<sup>1</sup>. En este contexto, el espiritualismo reformista propugna un arte transcendental, en el ámbito musical, la divulgación de la música sabia, y la plasmación de un proyecto nacionalista, el establecimiento de la ópera española. El espiritualismo se levanta como freno al avance del realismo y de las corrientes ideológicas que proclaman la supremacía de la razón, traducándose en la música en el rechazo del verismo, calificado de realismo prosaico. Todas estas cuestiones tendrán su reflejo en los escritos de Morphy como veremos a continuación.

---

<sup>1</sup>Clara E. Lida: “Hacia la clandestinidad anarquista. De la comuna de París a Alcoy, 1871-1874”, *Historia Social*, nº. 46, 2003, pp. 49-64.

**Tabla 11.** Discursos de Morphy mencionados en este trabajo

Discurso	Entidad	Año
El arte español en general y particularmente nuestras Artes suntuarias	Ateneo	1886
La música profana española en el s. XVI	Ateneo	1887
Beethoven: Sinfonías I. Sonatas para piano II. Música de cámara III y IV (no localizadas).	Ateneo	1888-89
Naturaleza y medios de expresión de la Música	Academia de Bellas Artes de San Fernando	1892
Orígenes de la ópera	Ateneo	1894
Contestación al discurso de Bretón	Academia de Bellas Artes de San Fernando	1896

### VII-1. Contra el cosmopolitismo y los excesos del racionalismo

Morphy, que vivió los trágicos acontecimientos de la Comuna en París, señala en 1871 los deplorables efectos de la "anarquía moral e intelectual", fruto de las ideas surgidas de la revolución del Terreur de 1793 en Francia, que habrían traído el ateísmo, desorganizando la sociedad y la familia<sup>2</sup>. Para Morphy estas ideas quedarían reflejadas en la literatura "boulevardiere" y en las farsas de Offenbach que deplora. A ello se refiere cuando afirma que

el cosmopolitismo, en arte como en política, es una gran mentira, la cual conduce en el primer caso a los cuadros de Courbet o a la música de Offenbach, y en el segundo a las victorias de Garibaldi y a las lucubraciones de la *Commune*, de Rochefort, Pyat, etc., etc.

Manifiesta su rechazo hacia las nuevas corrientes filosóficas, señalando cómo la historia constata "los deplorables efectos de tan extraña y nueva manera de fraternidad universal"<sup>3</sup>. De esta manera, se posiciona contra quienes conciben el progreso humano como una suerte de integración universal de las naciones, desde un punto de vista cosmopolita. Estas corrientes filosóficas de fuerte influencia en la época se encuentran en obras como la de Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*, publicada en 1793<sup>4</sup>, donde se refiere a una liga de naciones organizada como república universal, recogiendo el ideal revolucionario de fraternidad<sup>5</sup>. Estas ideas también se recogen en el *Ideal de la Humanidad*, traducido de Krause por Sanz del Río, donde alude a "la reunión de hombres y pueblos en sociedades superiores y más orgánicas" o cuando dice que "reconoce el historiador filósofo otros tantos anuncios de una organización unitaria de nuestra humanidad, y encuentra preparaciones útiles para una última alianza". Esta tendría el propósito de "abrazar toda la vida y relaciones humanas"<sup>6</sup>. Contrario a estas ideas, Morphy considera que "los recientes acontecimientos pueden servir de lección a los

<sup>2</sup>Muchas de sus aserciones nos recuerdan al propio Balmes.

<sup>3</sup> G. Morphy: "De la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XV, 25 de mayo de 1871, p. 250.

<sup>4</sup> La traducción del título al castellano: *La religión dentro de los límites de la mera razón*.

<sup>5</sup> Sobre el ideal universal de la humanidad en Kant y Krause nos remitimos a las observaciones recogidas por Francisco J. Falero: *La teoría del Arte del krausismo español*, Universidad de Granada, 1998, p. 250.

<sup>6</sup> Las citas se encuentran en Francisco J. Falero: *La teoría del Arte...*, pp. 250-251.

que sueñan con la república universal, con la desaparición de fronteras, con la fusión de la humanidad en una gran familia". Por este motivo llama al individualismo cuando conmina a que "cada pueblo debe guardar y guardará su religión, su filosofía, y su forma de gobierno" y advierte, como Böhl, Lista o Balmes <sup>7</sup> de la necesidad de "guardarse de la inundación disolvente en que llegarían a desaparecer, por lo menos a bastardearse, las mayores conquistas del humano espíritu"<sup>8</sup>.

Argumenta contra el cosmopolitismo, señalando lo que pasaría si se propusiera "a la vencedora Alemania los beneficios de la Constitución francesa, o traten de aclimatar en Suiza o en Bélgica la formidable organización de los colosos del Norte". Morphy considera de interés hablar de estos temas debido a

que el arte como todas las cosas del mundo, no puede librarse de la influencia de las ideas y de los acontecimientos, y que hoy más que nunca es preciso guardarse de la inundación disolvente en que llegaría a desaparecer, por lo menos a bastardearse, las mayores conquistas del humano espíritu.

Lo individual debe mantenerse presente en la creación artística, ya que es la esencia de una nación, la señal de identidad de su cultura. Morphy se opone al progreso entendido en el sentido armónico y cosmopolita de Krause, quien afirma que "los pueblos más civilizados europeos aspiran hoy más que nunca en estado, en religión, en ciencia y en arte, y en la vida doméstica a unidad y totalidad, a una cultura igual y armónica"<sup>9</sup>. Falero señala a Segismundo Moret como seguidor de esta idea de progreso cultural en sentido cosmopolita, defensor del ideal universal de humanidad y de la inserción de España en el europeísmo cosmopolita<sup>10</sup>. Otro defensor de las ideas krausistas, lo encontraríamos en el político y economista Joaquín María Sanromá, quien señalaba de manera positiva "una época en que todo camina a la abolición del egoísmo de nacionalidad, en que todo tiende al cosmopolitismo"<sup>11</sup> y ponía énfasis en la política mercantil liberal en base a la "armonía universal de las leyes económicas".

## VII-2. Nacionalismo hispánico en el *Discurso "El arte español en general y particularmente nuestras Artes suntuarias" de Morphy, 1886*

Se ha aceptado el opúsculo *Por nuestra música* de Felipe Pedrell como el manifiesto más importante del nacionalismo musical hispánico de enorme transcendencia en la creación de la ópera española, debido en parte a su divulgación a nivel nacional e internacional, impulsada en sus inicios por el mismo Pedrell y su amigo Mitjana<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Balmes también había hablado de la indiferencia religiosa en el país vecino, que habrían desterrado a Dios, la anarquía moral reinante que encubría los gobiernos franceses desde la revolución de 1893, la perniciosa influencia de sus doctrinas disolventes. Ante ello también Balmes veía sobrevivir la monarquía y el catolicismo "a todos los trastornos, rechazar todos los elementos de disolución puestos en acción para arruinarlos". Véase Blanche-Raffin: *Vida y juicio crítico de los escritos de D. Jaime Balmes*, Madrid, Imp. de Anselmo Santa Coloma y Compañía, 1850.

<sup>8</sup> Guillermo Morphy: "De la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XV, 25 de mayo de 1871, p. 251.

<sup>9</sup> C. Chr. F. Krause: *Ideal de la humanidad*, 4, p. 36, citado en Francisco J. Falero: *La teoría del Arte...*, p. 251.

<sup>10</sup> Francisco J. Falero: *La teoría del Arte...*, p. 251.

<sup>11</sup> Joaquín María Sanromá: "Dos palabras sobre la diplomacia", *La Razón*, revista quincenal científica, política y literaria, tomo I, Madrid 1860, p. 207.

<sup>12</sup> Entre los muchos trabajos publicados en relación a Felipe Pedrell véanse, Emilio Casares: "Pedrell, Barbieri, y la restauración musical española", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 259-271;

Sin embargo, con anterioridad Morphy había plasmado su ideario nacionalista en sendos escritos que fueron divulgados por la prensa de la época y que pese a la riqueza de su contenido, fueron olvidados en el transcurso del siglo XX y han pasado prácticamente desapercibidos por la musicología española<sup>13</sup>. Solamente Ramón Sobrino llamó la atención sobre los escritos de Morphy que a su juicio anticipan postulados estéticos en la línea de Pedrell, y son compartidos posteriormente por Tomás Bretón en sus escritos.

Nos referimos aquí a uno de estos escritos de enorme relevancia en su época, a su *Discurso* "El arte español en general y particularmente nuestras Artes suntuarias", pronunciado en el Ateneo de Madrid en 1886<sup>14</sup>. Al discurso asistieron numerosos músicos y posteriormente fue divulgado entre los amigos músicos por el mismo Morphy y Tomás Bretón<sup>15</sup>. Constituye en sí mismo una manifestación del nacionalismo, en el que se identifica la idea de nación con la monarquía y el catolicismo. El discurso repite muchos de los postulados presentes en su artículo "De la ópera española" (1871), del que nos ocuparemos en el Capítulo IX, ambos transmiten las enseñanzas de Schlegel y el espíritu del *Volksgeist* de Herder. Además, influido por el pensamiento cristiano de Agustín Durán, Morphy analizaba la historia del arte mostrando como el catolicismo había propiciado el florecimiento de las artes en España, en las que reconocía la influencia enriquecedora de otras culturas, especialmente del elemento árabe en nuestro arte.

En el *Discurso* de Morphy sobre el arte español aparecen ideas que más tarde encontraremos en *Por nuestra música* de Pedrell. Morphy muestra la riqueza de los elementos que configuran nuestra nación que deben ser fuente de inspiración para el artista. Manifiesta su interés por la naturaleza, el suelo y el clima España, que junto a las tradiciones configuran a España como un país romántico, favorable en su variedad a la creación artística:

De todos los pueblos de Europa, tal vez ninguno tiene condiciones tan favorables al desarrollo artístico como el nuestro. Por la variedad de su suelo y de su clima, por la índole y costumbres de sus habitantes, por la historia de las diversas razas que aquí han combatido y dominado, ofrece España un conjunto de tradiciones y de hechos heroicos más propios del dominio del arte y de la poesía que de la vida real. Por esto los extranjeros, y principalmente los pueblos del Norte, nos consideran a la par, y aun algunos con preferencia a Italia, como tierra del romanticismo<sup>16</sup>.

Todo su discurso en una exposición de la grandeza que configura la nación española: "por todas partes recuerdos gloriosos, monumentos augustos de pasados tiempos. Todo respira arte, grandeza, poesía. El espíritu más prosaico se eleva en alas del entusiasmo ante tan maravillosa variedad, que viene en conjunto a formar la nación española"<sup>17</sup>. Morphy menciona nuestros

---

Francesc Bonastre: "El nacionalismo musical de Felip Pedrell. Reflexions a l'entorn de *Por nuestra música*", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 17-26; Francesc Cortès i Mir: "La Música escénica de Felip Pedrell: *Els Pirineus, La Celestina, El Comte Arnau*", en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 63-97; Francesc Cortès i Mir: "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936", *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 27-45.

<sup>13</sup> Véase Ramón Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell", *Cuadernos de música iberoamericana*, Ed. ICCMU, vol. 7, 1999, pp. 61-102.

<sup>14</sup> Guillermo Morphy: "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1886.

<sup>15</sup> Este discurso de 1886, junto al discurso sobre estética de 1892, tuvieron un especial significado para Morphy como se refleja en su correspondencia con Albéniz, en la que insiste para que lea este discurso. Véase Ramón Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical...", op. cit.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 7.

<sup>17</sup>*Ibidem*, p. 8.

cantos y ritmos populares, la variedad y riqueza de este legado popular. Como ejemplo mostramos estas líneas, donde elogia el País Vasco en los siguientes términos:

Prodigiosa y en extremo pintoresca es la variedad que ofrecen nuestras provincias. recorred el país vasco: ved sus pintorescos valles, montañas y playas; oíd sus melancólicos o enérgicos zortzicos; observad la fe religiosa y el indomable arrojo y valor de sus habitantes en la guerra, sus costumbres patriarcales, francas y sencillas ...<sup>18</sup>.

Vemos aquí la idea de nación que es producto de la naturaleza, la religión, la raza y la historia. Morphy considera el arte como manifestación de estos parámetros ya que "la Poesía, la Música y la Pintura encuentran fuente de inspiración en hazañas, leyendas, monumentos, cuadros de la naturaleza y cantos populares". Encontramos en el Discurso de Morphy la influencia de Herder, Schlegel y Agustín Durán<sup>19</sup>. Herder había animado a la búsqueda de los tesoros nacionales en la literatura propia de la Edad Media y del siglo XV, donde se cantaban las hazañas, reflejando el alma entera de una nación. Por su parte, F. Schlegel recogía su influencia, ensalzando el *Poema de mio Cid*, que consideraba el ejemplo más grande del espíritu español y el romancero español que consideraba como verdaderos poemas heroicos<sup>20</sup>. Más tarde, Agustín Durán enfatizaba el valor de nuestros romances, su expresión genuina, natural y sencilla, que venía a ser el reflejo del ser de España. El interés de Durán en recuperar la poesía popular se traslada a los músicos, quienes se convierten a su vez en recopiladores de los cantos del pueblo y de sus romances.

Como Agustín Durán, Morphy expresa claramente la idea de nuestra identidad nacional, animando a los artistas a contribuir al arte nacional con obras inspiradas en

nuestro Romancero, nuestro teatro, nuestra poesía lírica, nuestros filósofos, nuestros ascéticos, moralistas, novelistas y satíricos son genuina expresión de nuestra manera de ser, de pensar y de sentir en los diversos periodos de nuestra historia, así como nuestros monumentos revelan las creencias y costumbres nacionales, y nuestros pintores vienen a contemplar el admirable conjunto del arte español<sup>21</sup>.

Estas ideas fueron plasmadas cinco años más tarde por Pedrell, que expresa de manera similar a Morphy lo que considera "el germen esencial y real de un teatro lírico" que formase una "escuela distinta".

Morphy manifestó interés por recopilar romances y melodías populares, como se muestra en su artículo publicado en *La España Moderna* en 1890, donde clasifica las melodías populares en tres grandes grupos correspondiendo a diferentes zonas de España<sup>22</sup>. Morphy recopiló muchas melodías por la geografía de España, algunas de estos cantos y ritmos populares, y romances se conservan en el archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid<sup>23</sup>. Este interés cumple una finalidad nacionalista, al ser utilizado por Morphy en sus creaciones españolas con "sabor local" como *Andalucía*, *Serenata española*, o su *Sonatina española*. Morphy puso música a algunos romances como por ejemplo el *Romance viejo* "Galeritas de España" o el *Romance viejo español*

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. 8.

<sup>19</sup> Esta influencia de Herder la encontraremos también en otros músicos como Barbieri, Inzenga, Oscar Camps o Arrieta, quienes reivindican el valor de la música popular como expresión del pueblo. En 1884 el discurso impartido por Emilio Arrieta en el Ateneo de Madrid constata que la influencia de Herder continúa más viva que nunca en la década de 1880. Véase Capítulo XII.

<sup>20</sup> Véase D. Flitter, *Teoría y crítica...*, pp. 24-25.

<sup>21</sup> G. Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes...*, p. 9.

<sup>22</sup> Véase Capítulo I.

<sup>23</sup> Véase Anexo II.

“Despedida del Cid”. Además, su interés por la música española del pasado está presente en su discurso sobre “La música profana del siglo XVI”, impartido en el Ateneo de Madrid en 1887<sup>24</sup>. Morphy muestra el resultado de sus investigaciones musicológicas sobre los libros de vihuela, que dará como resultado su obra *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*<sup>25</sup>, publicada tras su muerte, considerada una de las aportaciones más trascendentales a la historiografía musical del s. XIX<sup>26</sup>. Una parte de la conferencia la dedica a describir la fiesta de mayo, de la que aún se conservaban ciertas costumbres en Galicia<sup>27</sup>.

También en su carta dirigida a Pedrell en 1894, expone Morphy su nacionalismo, subrayando la importancia de conocer la realidad de España en sus diversas manifestaciones, donde de nuevo alude a los cantos populares y a la formación de una Escuela nacional de compositores:

Los viejos desaparecen y el personal del Arte se renueva. Detrás de Vd. y de Bretón empiezan a salir jóvenes compositores que han de formar una Escuela Nacional emancipándose de la influencia italiana y de la alemana. Para que puedan hacer esto con fruto, es preciso que conozcan y sientan nuestra historia, nuestra literatura, nuestro teatro, nuestro Romancero, nuestra música religiosa, y que se formen clara idea de la diversidad de clima, paisaje y costumbres de nuestras provincias y de la variedad de sus melodías populares<sup>28</sup>.

Algunas de estas afirmaciones nos recuerdan a las de Oscar Camps y Soler en 1867, quien también habría aconsejado a los artistas buscar la inspiración en “los episodios de su historia patria”, “los cuadros de su variada naturaleza”, “la poesía de costumbres”, “el tipo original e incomparable de la música popular nacional” para formar una escuela nacional<sup>29</sup>. Por su parte, Pedrell se referiría de manera particular a los cantos populares cuando en 1869 dice: “Y esa que muy propiamente llamase perpetuidad tradicional, nace de aquel filón inagotable, abierto en la mina de los cantos populares, oculto tanto tiempo por el amaneramiento y estilo convencional, cuyo germen ha vivificado el soplo del genio”<sup>30</sup>. Pedrell, que también recibe la influencia del romanticismo historicista, se refiere a Alemania como la única nación que “ha impulsado este movimiento, elemento de la vida de su pueblo; misteriosa y profunda fuerza, oculta tanto tiempo en el corazón de su nacionalidad”. En cuanto a Morphy, aunque menciona la importancia de los cantos populares en el establecimiento de la ópera española en su artículo publicado en 1871, sin embargo, matiza su importancia al señalar que “la melodía popular, que puede ser un gran auxilio, no es bastante sin embargo para formar un género de música dramática verdaderamente

---

<sup>24</sup> Sobre la misma puede leerse “Conferencia dada por el Sr. Conde de Morphy”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, nº XII, 30 de marzo de 1887, p. 3.

<sup>25</sup> *El Maestro* (Valencia, 1535) de Luis de Milán es el primero en ser transcrito a notación moderna por Guillermo Morphy. A este le siguen *El Delfín para vihuela* (Valladolid, 1538) de Luis Narváez, *Tres libros de música para vihuela* (Sevilla, 1546) de Alonso de Mudarra, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid 1547) de Enrique de Valderrábano y *El Parnaso* de Esteban Daza escrito en 1757, además de otros libros de vihuela de Diego Pisador y Miguel de Fuenllana.

<sup>26</sup> Su obra llamará la atención sobre la investigación de la música en este periodo, sirviendo de precedente a otras publicaciones como el *Cancionero musical popular español* de Pedrell, la *Colección de vihuelistas españoles del s. XVI* de Martínez Torner, así como, las publicaciones de Emilio Pujol sobre la música de Luys de Narváez, Alonso Mudarra y Enríquez de Valderrábano, para la obra *Monumentos de la Música Española*.

<sup>27</sup> “La música en el Ateneo. Conferencia del Conde de Morphy”, *La Época*, 18 de marzo de 1887, año XXXIX, nº 12447, p. 1.

<sup>28</sup> Ramón Sobrino, *Op. cit.*, pp. 61-102. (Carta Madrid, octubre 23, 1894).

<sup>29</sup> Oscar Camps y Soler: “Lo que conviene al progreso de la música en España”, *Revista y Gaceta Musical*, I, 29, 21-VII-1867, p. 152.

<sup>30</sup> Felipe Pedrell: “La música del porvenir”, *La España Musical*, año IV, 25 de noviembre de 1869.



nacional"<sup>31</sup>. Y es que para Morphy la melodía popular estaría encerrada en los estrechos límites de la expresión: "así como la poesía del pueblo no emplea más que ciertas ideas, sentimientos y formas poéticas, así también la melodía popular no expresa más que ciertos sentimientos ni emplea más que ciertos ritmos y giros melódicos"<sup>32</sup>.

En general, estas ideas, donde se reflejan la influencia de Herder, perviven hasta finales de siglo, siendo divulgadas por otros intelectuales, como es el caso del institucionista Gabriel Rodríguez, admirador y amigo de Pedrell, quien reafirma sus palabras en 1897, cuando dice:

Hay maestros que vuelven la vista hacia las fuentes tradicionales e históricas de la música, y las estudian, y tratan de combinar el fruto de tal estudio con los maravillosos progresos técnicos realizados desde el s. XVI.

Marcada tendencia a la constitución de nacionalidades musicales, fundadas, como pretendía nuestro insigne crítico Eximeno, sobre la base insustituible del canto popular, en el que se halla lo que podríamos llamar la principal substancia de la música artística<sup>33</sup>.

Los cantos y bailes populares también son asunto de interés, con motivo de la exposición músico-teatral celebrada en Viena, en mayo de 1892. Morphy, que forma parte de la comisión encargada de organizar el elenco español, junto a la infanta Isabel, publica un artículo en *La Correspondencia de España*, en el que dice:

Si se consigue realizar el proyecto de poder mandar a Viena una colección completa y viva de carne y hueso de todos los cantos y bailes populares de España, es de creer que dada la gran variedad de los tipos, de los trajes, instrumentos, canciones y bailes, el éxito sería grande no sólo en Viena sino donde quiera que fuera esta compañía a la vuelta de la Exposición<sup>34</sup>.

Asimismo, otros asuntos relacionados como los debates sobre el origen del canto flamenco son tratados someramente por Morphy en su publicación en *La España Moderna* en 1894:

... la cuestión se divide en dos: la primera, que consiste en saber el origen del *cante flamenco*, y la segunda en poder fijar la época en que aquel género de música empezó a designarse con tal nombre. No es esto lugar oportuno para largas disquisiciones arqueológicas; pero puede asegurarse que el *cante flamenco* es de tradición y origen árabe-español; y cuando no hubiera otras razones para probarlo, bastaría su semejanza con los cantos de Marruecos. Respecto á la denominación de *cante flamenco*, me parece que ha de ser moderna y posterior al siglo XVII; porque ni en la literatura picaresca de nuestros clásicos ni en las obras en prosa y verso del gran Quevedo, tan conocedor de la vida, lenguaje y costumbres del bajo pueblo, creo que se hayan empleado dichas palabras<sup>35</sup>.

<sup>31</sup>G. Morphy: "La ópera española. Carta dirigida a Don José Castro y Serrano". *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XV, 25 de mayo de 1871, p. 251.

<sup>32</sup>*Ibidem*, p. 251.

<sup>33</sup>Gabriel Rodríguez: *Discurso pronunciado por Gabriel Rodríguez en velada musical y literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, en obsequio a los autores de la Trilogía Los Pirineos*, p. 213.

<sup>34</sup>G. Morphy: "La exposición músico teatral de Viena", *La Correspondencia de España*, nº 12. 305, 15 de diciembre de 1891, p. 4.

<sup>35</sup>G. Morphy: "Revista musical por Guillermo Morphy, de la Real Academia de Bellas Artes", *La España Moderna*, Año VI, Tomo LXXI, noviembre 1894, pp. 155-162.

### VII-3. Sobre las artes industriales. Pasado, presente y futuro

La artes industriales son objeto de gran interés a finales del siglo por personajes como Pablo Alzola, N. Sentenach, V. Lampérez, o Giner de los Ríos<sup>36</sup>. Ya en 1879 la influyente figura de Juan F. Riaño se refiere a este tema en su obra *The industrial arts in Spain* (1879)<sup>37</sup>. Según señala Francisco J. Falero, el libro sobre las artes industriales de Hermenegildo Giner de los Ríos sería<sup>38</sup> "en muchos de sus párrafos una traducción literal del de Riaño"<sup>39</sup>. Lo cierto es que la obra de Riaño se alza como un referente en este tipo de estudios. Por lo tanto, no es de extrañar que Morphy no sólo le dedique su discurso en el Ateneo de Madrid (1886), sino que también le cite en este, junto a la obra de Menendez Pelayo *Historia de las Ideas estéticas en España* <sup>40</sup>.

Morphy señala que para la regeneración de España sería necesario acometer la revitalización de las artes suntuarias, siguiendo el ejemplo de otros países extranjeros. No es la primera vez que Morphy manifiesta su interés por las artes industriales, recordamos aquí su proyecto de recuperación de la fábrica de cerámica de la Moncloa, con la propulsión de una escuela taller, en colaboración con Cánovas del Castillo y del propio rey Alfonso XII, o su intervención en asociaciones que impulsaban este tipo de estudios en España, mencionadas en la primera parte de esta tesis. Como veremos el interés por estos asuntos, no es exclusivo de un determinado grupo por su ideología liberal<sup>41</sup>, sino que encontramos que personas de diferentes tendencias se preocupaban por el desarrollo de las artes y de las ciencias en nuestro país con propuestas regeneracionistas.

"Sepamos lo que fuimos, y veamos lo que somos para conjeturar lo que podríamos ser", así comienza Morphy su reseña sobre la historia de España y de su arte para señalar "el inmenso horizonte que, como consecuencia de tal pasado, se ofrece en lo porvenir a nuestras artes y a nuestra industria artística"<sup>42</sup>. Morphy muestra la influencia de Durán al considerar la historia dividida en dos etapas, según un hecho transcendental, la Reconquista. Señala las diferencias entre el mundo de los antiguos, caracterizado por una población heterogénea, y el mundo nuevo que surge de la reconquista, gracias a la influencia del dogma cristiano, que habría contribuido a suavizar las costumbres. Monarquía y catolicismo se convierten en elementos que vertebrarían la unidad de España y por tanto consustanciales a la idea de nación. Destaca la presencia de los romances históricos y caballerescos, que son reflejo de nuestra identidad. Asimismo, muestra su admiración por la monarquía de los reyes católicos a quienes considera responsables de "la unión nacional". Se refiere a la ilustración "no sólo de la aristocracia, sino de las damas, que a imitación de la excelsa y virtuosa Reina, hermanan la caridad y la práctica de las virtudes con la lectura de los clásicos de la antigüedad"<sup>43</sup>. Vemos que Morphy da especial importancia a la instrucción de la mujer, un tema muy presente en los debates progresistas de la sociedad.

---

<sup>36</sup> Francisco Giner de los Ríos: *Estudios sobre artes industriales*, Madrid, José Jorro, 1892.

<sup>37</sup> Juan Facundo Riaño: *The industrial arts in Spain*, London, Chapman and Hall, 1879.

<sup>38</sup> Hermenegildo Giner de los Ríos: *Artes industriales: Desde el cristianismo hasta nuestros días*, Barcelona, Antonio López Editor, 1900.

<sup>39</sup> Francisco J. Falero: *La Teoría del Arte...*, p. 211.

<sup>40</sup> Hemos localizado en el archivo del Hospital Real de Granada (Registro 29248) el discurso de Morphy "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", leído en el Ateneo de Madrid en 1886, con la dedicatoria manuscrita "A mis buenos y queridos amigos Emilia y Juan Riaño. G. Morphy, octubre de 1886".

<sup>41</sup> Así lo indica Francisco J. Falero en *La Teoría del Arte...*, p. 211.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>43</sup> G. Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo...*, p. 35.

Ensalza "la poética y legendaria figura de la Reina Católica", que califica como "aquella mujer verdaderamente sobrehumana", quien se habría presentado

en los umbrales del Renacimiento con la más sublime expresión de nuestras aspiraciones nacionales, interpretando por el amor a su pueblo, más que por profundos cálculos políticos, todas las cuestiones más importantes al desarrollo de nuestra constitución social y política.

De esta forma expresa su convicción de que el monarca debe estar situado por encima de los intereses partidistas de la política, atendiendo a las necesidades de su pueblo y guiado por su amor a este. En su discurso insistirá sobre la idea de conciliación, llamando a situarse por encima de las diferencias ideológicas, y a superar las pasiones políticas, para ser capaces de acometer proyectos reformistas.

Morphy se refiere a la impronta de la civilización árabe en la cultura española, poniendo de relieve la presencia del elemento oriental y señalando las características de su arte en contraposición al arte cristiano. Admite la influencia e importancia de la presencia de los árabes en España, un tema que entonces era objeto de polémica. Explica las diferencias que a su juicio existen entre la religión musulmana y la católica, reflejadas en sus manifestaciones artísticas respectivas<sup>44</sup>. Como Durán considera el arte en España como una amalgama de dos elementos: "el primitivo y grosero heroísmo godo, elevado y convertido después en espíritu caballeresco por la religión cristiana, y vistiéndolo con la rica y fastuosa belleza del arte oriental"<sup>45</sup>. El arte espiritualista cristiano se caracterizaría por la originalidad, la unidad, el sentimiento, la imaginación, la inspiración en el fondo, los conocimientos técnicos necesarios en la ejecución. Su carácter sería esencialmente espiritualista. Por el contrario, la arquitectura religiosa de los mahometanos es considerada por Morphy realista, así la mezquita sería la expresión de su austeridad y sencillez, donde a diferencia de la catedral gótica se constatarían sus "menguados recursos creadores". Árabes y cristianos, pese a sus diferencias culturales, ejercerían recíproca influencia en artes y oficios. Morphy alude a la compenetración entre diferentes civilizaciones, poniendo de ejemplo la corte de Alfonso X el Sabio, quien reuniría a árabes y rabinos para la realización de trabajos científicos y literarios. En todos estos tesoros realizados por los artistas cristianos, aparecerían esta variedad de elementos que darían esplendor al arte español, siendo objeto de admiración<sup>46</sup>.

Morphy considera fundamental enlazar "aquel glorioso pasado con lo presente, a imitación de lo hecho en otros países". Así, defenderá el resurgimiento de las artes suntuarias como parte fundamental de la riqueza de un país, que guarda las tradiciones, pero que mira hacia el futuro. Reivindica la industria nacional asociada a las artes, alerta sobre su lento desarrollo y llama a recuperar la fábricas de cerámica, tejidos y seda, o tapices. Pone de ejemplo otros países en donde habrían partido de su pasado para volver a producir los productos nacionales, superando sus periodos de decadencia, logrando la "regeneración artístico-industrial". Morphy destaca tres periodos en este proceso<sup>47</sup>:

El primero, que pudiéramos llamar moral, en el cual el entusiasmo patriótico, al admirar las obras antiguas del arte nacional, al mismo tiempo que los hechos gloriosos de los antepasados, impulsa a los inteligentes y estudiosos a visitar monumentos, reunir colecciones y noticias. Estos

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>45</sup> G. Morphy: *La Ilustración Española y Americana*, 25 de mayo de 1871, p. 251.

<sup>46</sup> G. Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo...*, p. 43.

<sup>47</sup> Estas medidas vuelven a aparecer de manera más explícita en G. Morphy: "El año musical...", pp. 63-80.

trabajos dan origen al segundo período, que pudiéramos llamar de trabajo intelectual, en el cual se crean los museos artísticos-industriales, las escuelas, las bibliotecas; se organizan las exposiciones, se escriben libros o memorias y se reúnen los datos necesarios para el tercer periodo, que es el de fabricación. En él vuelven a aparecer los productos puramente artísticos o artísticos-industriales con el sello peculiar del país, aunque modificándose con arreglo al gusto o a las exigencias modernas<sup>48</sup>.

De esta manera Morphy no se complace en el pasado, sino que su pensamiento reformista mira hacia el futuro, hacia el progreso y hacia la modernidad, sin desvincularse de la tradición española. Además el arte se convierte para Morphy en un poderoso instrumento de educación, y el sentimiento patriótico sirve para unir a la nación evitando las nefastas consecuencias de los sucesos revolucionarios<sup>49</sup>. Morphy lo expresa así:

¿En que país del mundo habría mejores elementos que en España para enseñar al pueblo la historia de sus glorias nacionales en cuadros expuestos en un Museo especial, o en el teatro con la representación de dramas históricos en el género de los de Shakespeare? ¿Que suma de trabajo intelectual y material no produciría la realización de esta idea? ¿Que aumento de instrucción y de educación! ¿Qué medios tan poderosos para levantar y sostener el sentimiento nacional, alejando el pueblo de las peligrosas utopías que le deslumbran.

A partir de lo nacional, el artista, señala Morphy, debe crear su obra artística universal. Esta idea del romanticismo no contradice que en el fondo de la misma se refleje lo local, en palabras de Morphy: "cuando el arte se alimenta de ideas y elementos verdaderamente propios y naturales, hasta sus más altas cimas son accesibles a todos"<sup>50</sup>. Pero además se defiende de aquellos que podrían acusarle de retrógrado en sus ideas, resolviendo de este modo la dialéctica tradición/progreso, al decir: "nadie, y mucho menos usted, amigo mío, podrá atribuirme el deseo de ver la resurrección de la antigua España para gozarme en la contemplación de su inmovilidad, condenándola a eterna parálisis e inacción". Y es que Morphy contempla la renovación de nuestro repertorio musical, teniendo en cuenta la influencia extranjera en nuestras creaciones, sin por ello perder su propia originalidad y carácter español. No nos paramos aquí a analizar esta cuestión que desarrollaremos en el capítulo relativo a la ópera española, sólo señalaremos que Morphy admite los recursos expresivos modernos en las creaciones musicales.

#### VII-4. La reivindicación de Calderón de la Barca

Ya hemos constatado que Morphy ofrece un balance positivo de la historia de España y enfatiza de manera favorable la influencia del catolicismo en la cultura española. Su percepción de la decadencia de España, al contrario que la del grupo institucionista, no está vinculada a una percepción negativa de la iglesia católica como causante del retraso en nuestro país, sino que las causas al igual que el grupo ortodoxo católico, las encuentra en los excesos del racionalismo, el descreimiento, la pérdida de valores, en una sociedad cada vez más materialista.

Morphy mira hacia el futuro de manera positiva y cree sinceramente en la capacidad de España de avanzar en la senda del progreso, manteniéndose fiel a su esencia, a su tradición. Considera indispensable el orden social que sólo es posible con la monarquía y el catolicismo.

---

<sup>48</sup> G. Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo...*, pp. 52-53.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>50</sup> G. Morphy: *La Ilustración Española y Americana...*, op. cit, p. 254.

Esta idea es admitida por amplios sectores de la intelectualidad, tras los fracasos de la Revolución del 68 y de la I República.

En su discurso de recepción en el Ateneo en 1886, identifica nuestra nación con la continuidad de un patrimonio artístico a lo largo de los siglos donde está presente la influencia de la religión católica. La importancia de la religión como fuente de inspiración ya aparece en otros músicos como Masarnau, Vicente Cuenca, Parada y Barredo, Oscar Camps y Soler, de los que hemos hablado anteriormente. El cristianismo sería para Morphy el que da fuerza y vigor al arte: "el arte español no ha muerto, porque es el alma, la esencia de un gran pueblo y no puede morir mientras alumbren al mundo las fulgurantes antorchas que han sido guía de la humanidad. ¡El espíritu cristiano y el genio latino!"<sup>51</sup>.

La misma idea sobre la religión como inspiradora del arte la hemos encontrado en otros escritores espiritualistas de la época, así como su denuncia del escepticismo y el alejamiento de la religión. Ya hemos visto en el Capítulo VI que esta idea está presente en Madrazo cuando defiende el espiritualismo en el arte y la fuerza de las ideas cristianas en su florecimiento, cuyo máximo exponente ve en la obra de Rafael. También en Leopoldo Augusto de Cueto, marques de Valmar, en su discurso *El realismo y el idealismo en las artes* (1872) quien se refiere a las antorchas, en referencia al cristianismo y al sentimiento patriótico, que necesita el genio para manifestarse y la dificultad de que esto suceda en una sociedad materialista<sup>52</sup>. Por último, recordamos a Antonio Arnao o Manuel Cañete, quienes asimismo reprochan la falta de fe de la sociedad y consideran la inspiración de origen divino.

En 1862 Morphy realiza una encendida defensa de la música religiosa, que nos recuerda la crítica musical de quien fuera su maestro Santiago Masarnau. Para Morphy el cristianismo habría sido capaz de producir una música que de tal modo expresaba "el gozo inefable de alabar a Dios, la tranquilidad de la conciencia, la majestad del culto".

Respecto a la figura de Calderón de la Barca que A. W. Schlegel<sup>53</sup> había dado a conocer en Alemania, esta será exponente de las luchas ideológicas que aparecen radicalizadas ante dos diferentes percepciones de sentir el pasado español. El ejemplo lo tenemos en el famoso Brindis del Retiro improvisado por Menéndez Pelayo en 1881, en ocasión del homenaje a Calderón de la Barca, en el segundo centenario de su muerte. El evento tenía lugar en el restaurante Fonda La Perla, situado en el Retiro. Al banquete, patrocinado por la Universidad Central, asistían 150 catedráticos españoles y extranjeros, entre otras figuras destacadas, Arrieta, Azcarate, Echegaray, Mojados, Esteban y Gómez, Fayula, Giner de los Ríos, Gómez Jordán, Hinojosa u Ortiz de Zárate. Ante las diatribas pronunciadas por los krausistas en sus discursos hacia la fe de otros tiempos, Menéndez Pelayo improvisa un encendido discurso patriótico en el que defiende "la antigua y tradicional monarquía española, cristiana en la esencia y democrática", "las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos", "la fe católica que es el *substratum*, la esencia y lo más grande, y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte"<sup>54</sup>. Posteriormente en respuesta a los ataques

<sup>51</sup> "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias". *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. Conde de Morphy*, Madrid, Impr. y Fundación de Manuel Tello, 1886.

<sup>52</sup> Leopoldo Augusto de Cueto: "El realismo y el idealismo en las artes"..., p. 32.

<sup>53</sup> Morphy se muestra muy familiarizado con la obra del escritor alemán que también citará en sus discursos sobre Beethoven en el Ateneo.

<sup>54</sup> "En suma, brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos; nosotros los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón, y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del Poeta español y católico por

recibidos, Gabriel Sánchez señala que Menéndez Pelayo expresa su “sí a la modernidad, pero con la mirada en los ancestros, sin perder la tradición y conservando el espíritu que hizo a España grande en el Siglo de Oro”<sup>55</sup>.

De manera similar, en la pugna entre pasado, presente y porvenir, Morphy defiende la continuidad de estas tres realidades que no estarían reñidas con la idea de regeneración o progreso, arremetiendo contra quienes propugnan una ruptura con el pasado y la tradición española. Por este motivo señala en su discurso la influencia benéfica de la religión y del dogma católico en la formación de nuestra cultura y su papel fundamental en las artes y la literatura. Insiste en que el arte nacional es “hijo de la tradición, alimentado por el recuerdo de las glorias pasadas, por la poesía de la religión y de la familia, por el sentimiento común de un mismo pasado y de un mismo porvenir”<sup>56</sup>. Morphy llama a preservar los valores tradicionales y señala el hecho que daría legitimidad a la monarquía y al catolicismo por su contribución a la unidad de España.

Ya hemos visto anteriormente el interés de Morphy por el drama del Siglo de Oro. Morphy ensalza a Calderón como escritor de profunda fe cristiana que habría sido capaz de resolver nuestros problemas filosóficos y religiosos, poniéndolos de manera magistral al alcance del pueblo. Se pregunta Morphy si es exagerado considerar su obra *El mágico prodigioso* precursora del *Fausto* de Goethe. Señala la búsqueda de lo verdadero en Calderón, que para el poeta solo podía encontrarse en el dogma cristiano<sup>57</sup>. Como otros intelectuales de su tiempo critica la falta de conocimiento del teatro antiguo español, critica al público español que desconoce los dramas de Lope, Tirso, Moreto o Alarcón y sin embargo aplaude las obras extranjeras de Dumas, hijo, Augier o Sardou. Si Durán veía en el drama español el reflejo de la sociedad cristiana y monárquica, el carácter de nuestra patria, asimismo, Morphy ve en la obra de Calderón ideas y valores propios y nacionales.

Morphy no compartiría con los krausistas españoles el “complejo decimonónico hacia nuestro pasado” ni su rechazo hacia el catolicismo tradicional como fuerza regeneradora de la sociedad. Rechazo expresado por Fernando de Castro cuando afirma que: “el catolicismo es no sólo impotente para *regenerar la sociedad*, sino acérrimo y encarnizado enemigo de toda reforma y perfeccionamiento humano”. Según María Dolores Gómez Molleda este pensamiento aparecerá de manera más o menos velada en los escritos de otros krausistas<sup>58</sup>. Los reformadores krausistas combatirán la confesionalidad del estado, la enseñanza en manos de la iglesia y

---

excelencia; del poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; del poeta teólogo; del poeta *inquisitorial*, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos *liberales* que en nombre de la unidad centralista a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinada primero por la casa de Borbón y luego por los Gobiernos revolucionarios de este siglo”.

<sup>55</sup> “¿Quién de vosotros no hubiera hablado como yo hablé, ensalzando todas las grandes ideas del siglo de Calderón y volviendo por la honra del gran poeta que servía de pretexto a tales profanaciones? Todos estáis conformes conmigo en la proclamación de la unidad católica que hizo nuestra grandeza en el Siglo de Oro, todos lo estáis en la glorificación de la España antigua y en que sus principios santos y salvadores tornen a informar la España moderna”. Citado en Gabriel Sánchez: “Marcelino Menéndez y Pelayo. “El brindis del Retiro”, *Mar oceánica: Revista del humanismo español e iberoamericano*, nº 31, 2012, pp. 41-52.

<sup>56</sup> Otra prueba de la afinidad con el pensamiento de Agustín Duran lo encontramos en su *Discurso sobre las Artes industriales* (1886) en el Ateneo de Madrid, donde cita de nuevo al autor y reafirma su pensamiento.

<sup>57</sup> G. Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo...*, p. 21.

<sup>58</sup> De manera más comedida en Giner de los Ríos y con sumo empeño en Salmerón, Azcarate, Figuerola, Monetero Ríos, Castelar, Canalejas o Labra. Véase D. Gómez Molleda: *Los reformadores de la España contemporánea...*, p. 121.

lucharán por la libertad de cultos. No reniegan del sentimiento católico que entienden contrario al dogma de la iglesia. Así González Serrano se conduce en 1883 de que “el antiguo formalismo dogmático reducido a polvo disfruta todavía de fuerza galvánica”, defendiendo un catolicismo libre de “los moldes estrechos en que todas las religiones recluyen el sentimiento religioso”, es decir, una religión universal fuera de los dogmas de la iglesia<sup>59</sup>. Esta iglesia universal aparece en el credo de Fernando de Castro en su *Memoria testamentaria* (1874), influida por la idea de una religión universal y armónica presente en la obra de Krause titulada *La religión de todos los creyentes en la unidad de Dios*<sup>60</sup>. En el *Ideal de la Humanidad* aparece la idea de que todas las religiones son causa de división, especialmente la católica que sería la más intolerante, juzgada como un obstáculo para conseguir la convivencia armónica propugnada por los krausistas<sup>61</sup>.

Para Morphy, *La vida es sueño* de Calderón, junto a otras obras como *Don Álvaro* del duque de Rivas, *La locura de amor* de Tamayo o *Los amantes de Teruel* de Hartzzenbusch deberían servir como ejemplo de un asunto para la ópera española por su condición de obras genuinamente españolas. Al final de su vida Morphy confía a Saint-Saëns su veneración por el texto de los *Autos Sacramentales* de Calderón, en el que se encuentra trabajando desde su juventud con la idea de hacer una obra culmen, un oratorio o drama lírico sacro. Este ideal de un oratorio religioso puede ponerse en relación con el movimiento en Francia de compositores que como Gounod dan un valor especial a esta producción musical. Así, en respuesta a estas inquietudes espirituales cristianas está el oratorio *Rédemption* de Charles Gounod, quien como ya comentamos anteriormente en el Capítulo III, fue amigo de Morphy. Para Gounod su oratorio era la exposición lírica de tres acontecimientos que marcan la existencia de la sociedad cristiana, de profundo significado en la polémica materialismo/espiritualismo de la época.

Morphy refiere a Saint-Saëns su interés por *El gran teatro del Mundo* o *La cuna y la Sepultura* de Calderón de la Barca que a su entender exponen de manera clara y sencilla “el problema de la vida humana desde el punto de vista cristiano y católico”. Considera que ya no tiene las fuerzas ni el tiempo para componer el oratorio, debido a su larga enfermedad, por este motivo, confía al compositor francés su deseo de que sea él quien lleve a cabo el proyecto. Por su interés, transcribimos aquí parte de la carta donde se muestra su devoción por la obra de Calderón:

... creo haberle anunciado en una de mis cartas que había emprendido un trabajo con la intención de dedicárselo. Este trabajo es el arreglo del más bello de los *Autos Sacramentales de Calderón*, *El gran teatro del Mundo* o *La cuna y la Sepultura*, de manera que pudiera ser representado como drama religioso o canto y representado como Oratorio.

Léala atentamente mi querido maestro y amigo; creo que como yo encontrará que la obra es bien superior al *Fausto* de Goethe y que nada puede comparársela en ninguna literatura. Me atrevo a expresarme así porque he tenido gran cuidado en no poner nada de mi parte, limitándome a suprimir lo que evidentemente era demasiado, sobre todo en el estilo del siglo XVII y que en Calderón como en Shakespeare perjudica a la idea y al conjunto.

Antes de hablarle del tema permítame decirle algunas palabras sobre los *Autos sacramentales*. Inútil de tomar la cosa *ad hoc*, ya que usted conoce demasiado la historia del Arte para que necesite recordarle los misterios o las representaciones teatrales en las iglesias a la Edad media cuya tradición es perpetua y todavía existe en algunos pueblos de España. En el s. XVII, el día de la fiesta del Señor existía la costumbre de ofrecer al rey, a la municipalidad y al público, una fiesta

<sup>59</sup> Véase D. Gómez Molleda: *Los reformadores de la España contemporánea...*, p. 120.

<sup>60</sup> Véase D. Gómez Molleda: *Los reformadores de la España contemporánea...*, p. 116. La religión debía ser liberada de las manos de la iglesia mediante la creación de cátedras de teología liberal y sus principios religiosos se buscarían en todas las confesiones religiosas.

<sup>61</sup> *Ideal de la Humanidad...*, p. 237. Véase D. Gómez Molleda: *Los reformadores...*, p. 123.

Teatral al aire libre, en la plaza del palacio y en la del ayuntamiento. Se le llamaba *Auto Sacramental* porque el tema estaba siempre, más o menos relacionado con la institución del Santo Sacramento de la Eucaristía, lo que prueba una cierta instrucción del pueblo para comprender las alusiones teológicas mitológicas, de las que están llenas estas obras, a pesar de su carácter religioso [...].

En *El gran teatro del Mundo* ha sido claro sobre el tema, ha dado rienda suelta a su imaginación y ha abordado el problema de la vida humana desde el punto de vista cristiano y católico (el único posible para un poeta español de esa época) con tanta grandeza, una sencillez y una poesía donde lo trágico y lo cómico caminan juntos, que es imposible no mostrar admiración ante semejante genio<sup>62</sup>.

## VII-5. Beethoven, genio romántico

La obra de Beethoven era programa obligado en la mayoría de las grandes salas de Europa. A su divulgación en España contribuyeron en la crítica musical figuras como Santiago Masarnau, Asís Gil, o entidades como la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos de Madrid. En 1886, Morphy es consciente de que la figura de Beethoven aún era mal comprendida en la sociedad española y decide, siguiendo las tendencias historicistas de la época, dar a conocer al genio alemán, considerado un referente para todos los compositores románticos. El valor de sus conferencias en el Ateneo de Madrid radica también en que es fruto de sus investigaciones en archivos y bibliotecas extranjeras, principalmente en Viena donde Morphy habría reunido datos que por primera vez se daban a conocer en España, donde no existía ninguna traducción al español sobre el autor. Para Morphy este trabajo suponía también el esfuerzo de traducir al español documentos escritos en alemán e inglés, idiomas que dominaba ampliamente<sup>63</sup>. Según Saldoni, Morphy había traducido del inglés la correspondencia de Beethoven publicada por Moscheles<sup>64</sup>.

El objetivo de Morphy es que Beethoven tuviera "en el ánimo de nuestros sabios, literatos y artistas, la consideración e importancia que le conceden todos los grandes centros intelectuales de Europa"<sup>65</sup>. Presentar a Beethoven como genio equivaldría asimismo a influir en el público en una mejor valoración del músico al presentar su labor creadora como obra divina, en la que el artista aparece como un mediador entre la realidad y la belleza ideal o espiritual. De esta manera, la música elevada pasaba a tener un rango superior en la jerarquía de las artes equiparándose a sus otras hermanas, con la consideración que tenía en otros países de Europa.

Lo cierto es que en España la música hacía pocos años que había entrado en las academias, con gran retraso respecto a Europa. Por ello se debe de valorar el esfuerzo de Morphy para hacer comprender a un público que aparecía cautivado por las habilidades de los cantantes de la ópera italiana, otros géneros instrumentales que gozaban de corta tradición en España. Sin duda, la obra de Beethoven le sirvió para ensalzar la música instrumental, sinfónica y música de cámara, géneros que van a tener una atención especial en las programaciones musicales realizadas en el Ateneo de Madrid, durante los años que Morphy fue presidente de la Sección de Bellas Artes. Su salón se convertiría en reflejo del salón europeo que Morphy conocía

---

<sup>62</sup> Carta del Conde de Morphy dirigida a Monsieur Camille Saint-Saëns de l'Institut de France. Francia, 25 de abril de 1898. Véase Anexo I.

<sup>63</sup> Por lo que hemos podido constatar en nuestro trabajo Morphy dominaba el francés, alemán, inglés e italiano. Este detalle es importante si pensamos en que muchas de las obras escritas eran traducidas en España con retraso o con traducciones de poca fiabilidad, de aquí la importancia de que Morphy pudiera leer y estudiar de las fuentes originales.

<sup>64</sup> B. Saldoni: *Diccionario de...*, p. 58.

<sup>65</sup> *El Día*, nº 3143, 29 de enero de 1889, p.1.



perfectamente por sus viajes y estancias en el extranjero. De este modo, "libraba batalla" con los gustos de la sociedad por la ópera italiana y colocaba en la cúspide de la jerarquía de las artes a la música instrumental, que ensalzaba siguiendo a Cousin para quien "la música paga el rescate del poder inmenso que se le ha dado, ella despierta más que todo otro arte alguno el sentimiento de lo infinito porque es vaga, oscura e indeterminada en sus efectos"<sup>66</sup>.

El fervor de Morphy hacia Beethoven está en línea con la veneración existente en Europa hacia su figura y sus obras, consideradas ejemplos donde habría plasmado el ideal de belleza universal. Para muchos compositores estudiar las obras de Mozart, Haydn y Beethoven era esencial para crear obras del presente consagradas, que se elevarían por encima de las modas.

Las conferencias sobre Beethoven dadas en el Ateneo de Madrid, durante su cargo como presidente de la Sección de Bellas Artes (1886-1895), se inician en 1889 y aparecen organizadas en cuatro sesiones. Para entonces Morphy ya era reconocido por la prensa como crítico erudito, compositor de valía y por su vasta ilustración. Por eso no es de extrañar el enorme éxito de estas veladas, a las que también contribuiría la participación en ellas de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Tomás Bretón y la presencia de dos destacados pianistas del momento, Eugen D' Albert y Francis Planté. Sabemos que este último, interpreta las sonatas de Beethoven en un recital monográfico que constituía toda una novedad en la época. *La Ilustración Musical* se refería a estas conferencias teórico-prácticas sobre Beethoven que "bastarían para darle un nombre y una reputación si no la tuviera ya bien cimentada, nuestro biografiado". Asimismo destacaba este trabajo y lo calificaba como "uno de los más notables que se cuentan en la vida artística del Sr. Morphy"<sup>67</sup>.

Aunque desgraciadamente la prensa no detalla el contenido del programa interpretado por D'Albert, al menos conocemos que parte de este repertorio de Beethoven, interpretado entre 1889 y 1890, era el siguiente: *Obertura de Egmont*, *Andante de la Quinta sinfonía*, *Allegretto Scherzando de la Octava sinfonía*, *Andante de la Sexta sinfonía*, *Andante de la Cuarta sinfonía* y *Andante de la Tercera sinfonía* por la Sociedad de Conciertos, dirigida por Tomás Bretón; *Sonata nº 14 en do # m*, Op. 27. nº 2; *Sonata nº 17 en re m*, op. 31, nº 2; *sonata nº 21 en do*, op. 53; *sonata nº 23 en fa m*, op. 57 por Francis Planté; *La gran sonata en la op. 47* para piano y violín por María Luisa Chevalier (piano), Pérez (violín); *Sonata en do mayor* "La Aurora" de Beethoven, *Sonata op. 53* de Beethoven por Maria Luisa Chevalier<sup>68</sup>.

La primera de sus conferencias estaba destinada a trazar la biografía de Beethoven, destacando acontecimientos de su trayectoria musical como sus difíciles inicios, los estudios con su padre y otros maestros, su relación con Mozart y sus éxitos en Praga, Leipzig y Berlín<sup>69</sup>. Posteriormente, abordaría el estudio de sus sinfonías, música de cámara, obras para piano y música vocal. Morphy sigue las tendencias europeas al centrar sus juicios en el pensamiento de Beethoven, y como este habría influido en sus obras al utilizar un lenguaje natural y sencillo de acuerdo a la moderna crítica, que fuera comprensible para un auditorio no acostumbrado a estos temas, alejándose del estilo de prosa adornada o fantasiosa habitual en algunos otros escritos de la época.

<sup>66</sup> Victor Cousin: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno*, traducido al español por Manuel Mata y Sanchis, Valencia, Librería Pascual Aguilar, 1873, p. 211.

<sup>67</sup> Agustín L. Salvans: "Excmo. Sr. Conde de Morphy (D. Guillermo)", *Ilustración Americana*, año II, nº 35, 21 de junio de 1889, pp. 1-2.

<sup>68</sup> Toda la información sobre la programación realizada en el Ateneo de Madrid durante la presidencia de Morphy puede consultarse en Beatriz García-Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología* vol. XL, nº 2, 2017, pp. 449-487.

<sup>69</sup> "Las veladas del Ateneo. Beethoven y sus obras", *La Época*, año XLI, 29 de enero de 1889, nº 13.102, p. 1.

Afortunadamente dos de estos discursos podemos conocerlos gracias a que fueron publicados en la revista *El Ateneo: Revista Científica, Literaria y Artística*, nacida durante la presidencia de Cristino Martos y publicada desde diciembre de 1885 hasta noviembre de 1889. Morphy pertenecía al Comité Consultivo de la redacción de esta prestigiosa revista de periodicidad quincenal y amplia paginación (más de 600 pág.) de la que se conservan doce números. De indudable valor, el propósito de la misma era recoger el movimiento intelectual de España y del extranjero, divulgándolo en nuestro país. En 1889 aparecen publicadas las conferencias de Morphy sobre la figura de Beethoven. Por entonces el comité consultivo de la revista estaba integrado por Cánovas del Castillo (presidente), Alejandro Pidal y Mon (Director de la Sección de Ciencias Morales y políticas), Enrique Fernández Villaverde (Director de la Sección de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales), Marqués de Hoyos (Director de la Sección de Ciencias Históricas), Juan Valera (Director de la Sección de Literatura) y el Conde de Morphy (Director de la Sección de Bellas Artes)<sup>70</sup>.

En su primer discurso Morphy cita a Schlegel para subrayar la importancia de transmitir los pensamientos de Beethoven contenidos en sus obras, al mismo tiempo que expone algunas de sus ideas sobre la música instrumental y su capacidad de expresión, que más tarde desarrollará en su discurso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1892. Su trabajo lo acomete, según sus palabras, "adoptando un punto de vista que me parece nuevo, y que servirá en mi concepto, para hacer comprender la íntima unión entre el hombre y el artista"<sup>71</sup>. De esta manera, resalta las ideas que formaban parte del estilo de Beethoven y que más habrían influido en sus inspiraciones. Primero, su amor a lo sublime, a lo heroico y a lo trágico, reflejo de su admiración hacia figuras del mundo antiguo como Homero, Sócrates, Platón, Tácito y Plutarco. Segundo, su inspiración en lo sentimental y lo patético que se reflejaría en su correspondencia particular, de la que Morphy va mencionando fragmentos traducidos por él mismo. Tercero, su amor a la naturaleza y a lo pintoresco. Cuarto, su atracción hacia lo fantástico y, finalmente, su gusto por lo romántico y lo dramático. Concluye situando a Beethoven como el "más sublime de los compositores de música" y considera que "como artista fue un genio único, como hombre un mártir cristiano"<sup>72</sup>.

Recogemos a continuación algunas de las reflexiones que Morphy nos ha dejado en estos trabajos literario-musicales, que nos han parecido de mayor interés<sup>73</sup>:

1. Las manifestaciones de nuestra vida intelectual (históricas, artísticas o literarias) son productoras de beneficios morales y materiales tal y como se demuestra en otras naciones europeas, de aquí la necesidad de que estas y sobre todo la música sean objeto de protección oficial<sup>74</sup>. Denuncia la situación de la música en nuestro país donde el músico vive de las lecciones particulares y del Teatro por horas. Ante esta situación señala la ineficacia de la pensión de Roma si no se acompaña de la protección del gobierno.

2. La importancia de la música en la vida moderna. Morphy trata de hacer comprender la grandeza de este arte desde su puesto como presidente de la Sección de Bellas Artes haciendo

---

<sup>70</sup>*El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, Tomo II, Madrid: oficinas plaza del Biombo, 1889.

<sup>71</sup> Guillermo Morphy: "Beethoven y sus obras. Velada literario-musical dada por el Presidente de la Sección, en la noche del 28 de enero último", *El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, Tomo II, Madrid, oficinas plaza del Biombo, 1889, pp. 85-106, 88.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> En este sentido recordamos el interés de los discursos pronunciados por los institucionalistas, estudiados por Leticia Sánchez de Andrés: "Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionalismo españoles", *Cuadernos de música iberoamericana*, v. 13, 2007, pp. 65-112.

<sup>74</sup> Guillermo Morphy: "Beethoven y sus obras...", p. 85.

referencia a Beethoven. Para Morphy su "música es, por esencia, el verbo artístico del siglo XIX"<sup>75</sup>.

3. La idea, en línea con Victor Cousin<sup>76</sup>, de que en las más altas cimas a que ha llegado la inteligencia humana estarían las obras artísticas que se acercan a "los tres grandes ideales: *lo bueno, lo bello y lo verdadero*"<sup>77</sup>. Recordamos que para Cousin<sup>78</sup> "el concepto absoluto de belleza (de filiación platónica) integra tanto la belleza moral como la física y la intelectual, y se resume en una belleza espiritual"<sup>79</sup>. También de que esta "trinidad augusta" son cualidades que emanan del Ser supremo y a ella aspira toda civilización. De este modo, la vida espiritual se concibe como una cadena que une unas generaciones a otras, manteniendo "en el espíritu el fuego sagrado del amor a lo inmaterial" y produciendo los tesoros artísticos que el genio va dejando, llamados a satisfacer "las aspiraciones infinitas del alma", que el "católico ferviente admira".

4. El arte como emanación de Dios y el arte como unidad. Morphy afirma que "el arte es eterno como emanación de Dios, el alma es una, como la fuerza increada que le dio el ser; y sobre esta base de unidad, de eternidad, se asienta firme, se alza indestructible y fulgurante el templo del arte y de la gloria"<sup>80</sup>. En filosofía la consideración del arte como emanación divina proviene del neoplatonismo, siendo recogida por San Agustín, transmitiéndose su influencia a la doctrina espiritualista de las artes. Morphy considera que los tesoros del genio, las obras artísticas y la literatura, perpetúan "la vida moral e intelectual" de una generación a otra y poseen su origen en Dios: "conservan siempre pura, perenne, la expresión de belleza del espíritu creador, como sello indeleble de su origen divino"<sup>81</sup>. No hay que insistir en que el arte se identifica solamente con obras que encierran un valor estético.

5. Morphy ensalza las figuras de Sócrates y Platón, cuyo espíritu aún influye en la sociedad, pese a lo diferente de su cultura y civilización. De aquí la universalidad de tales obras que despiertan la admiración, como también las de Fidias, Homero, Tácito o Virgilio<sup>82</sup>.

6. En la jerarquía de las artes la música instrumental o música pura se situaría en un plano de igualdad al resto de las artes. Para Morphy, la música pura es considerada como "una de las más altas cimas a las que ha llegado la inteligencia humana", y comprende un goce estético y, asimismo, un goce intelectual. Subraya que su ideal es elevado y transcendental. En referencia a la música instrumental de Beethoven, destaca su capacidad para expresar las más variadas

<sup>75</sup>*Ibidem*, p. 86.

<sup>76</sup>Ya hemos comentado en el Capítulo VI como la obra de Victor Cousin, *De lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1853)<sup>76</sup>, de influencia neoplatónica, fue un referente para el pensamiento moderado español al reivindicar la doctrina espiritualista de acuerdo a la época. Cousin trata de buscar en la inteligencia humana la manera en que nace la idea de Verdad, de Belleza y de Bondad. Estas son cualidades del Ser Supremo que expone Cousin haciendo una férrea apología del Espiritualismo, declarándose su partidario. Examina Cousin las doctrinas de Sócrates, Platón, San Agustín, Descartes, Malebranche, Benelon, Bossuet y Leibniz y Kant (notas tomadas del prólogo de Manuel Mata y Sanchis, traductor al español de la obra *De lo verdadero, lo bello y lo bueno* de Victor Cousin, Valencia, Librería Pascual Aguilar, 1873, pp. 10-12).

<sup>77</sup>Morphy se refiere en particular a las obras de Beethoven de música instrumental. *Ibid.*, p. 86.

<sup>78</sup>Volveremos a hablar de Victor Cousin en el Capítulo VIII.

<sup>79</sup>Cousin anuncia su eclecticismo al recoger de las principales corrientes de pensamiento, lo verdadero, "el espíritu de conciliación". El "espiritualismo ecléctico estuvo vigente en Francia desde la revolución de julio de 1830 hasta la caída de la monarquía constitucional de Luis Felipe en 1848". La influencia del eclecticismo de Cousin en España se puede ver en María del Carmen García Tejera: "La huella del espiritualismo ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés", *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007, pp. 159-173, 163.

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>81</sup>Todas estas citas en Guillermo Morphy: "Beethoven y sus obras...", p. 86.

<sup>82</sup>Encontramos similares apreciaciones en la obra de Cousin.

manifestaciones del sentimiento, el amor a lo sublime, lo sentimental, lo patético, lo romántico o lo dramático. En este sentido, Morphy otorga a la música un estatus más elevado que Victor Cousin, quien subrayaba las ventajas que ofrecía como música del sentimiento, calificando la música como "el arte más penetrante, más profundo y más íntimo", pero sin embargo en la jerarquía de las artes situaría a la escultura y la música por debajo de la pintura y la poesía. Esta última sería para Cousin "el arte por excelencia"<sup>83</sup>. Y es que Morphy en su discurso de 1892 en referencia a la música instrumental irá aún más lejos al afirmar que "la música en la escala artística ascendente, y dentro de su esfera de acción, ofrece mayor variedad que todas sus hermanas, incluso la poesía".

7. La música es el arte cuya misión es expresar el sentimiento por medio del sonido, por lo que la obra del artista es "el espejo de su alma y de su inteligencia"<sup>84</sup>. El artista puede expresar en su obra "sus dolores y alegrías, sus ideas, sus sentimientos y sus aspiraciones". Vemos cómo la música no sólo encierra el sentimiento, sino que también es capaz de expresar la idea, capacidad que era negada por otros intelectuales.

8. La música es sagrada. Insiste en varias ocasiones en la condición espiritual del arte transcendental. Nos remitimos aquí a la cita que recoge del propio Beethoven para quien "el arte es la divinidad a la cual el artista se aproxima con religiosos pensamientos y sus inspiraciones son dones divinos que la mano de la Providencia concede a su espíritu". Morphy alude también a las influencias recibidas por el compositor, cuyo pensamiento, reflejado en su obra, era "profundamente espiritualista por naturaleza". Así, la religión católica que formaría parte de su educación, Platón que era su lectura favorita y que dirigía sus ideas sobre política o filosofía; otros escritores como Sócrates, Plutarco, Shakespeare, Goethe y Schiller<sup>85</sup>. Comenta que para Beethoven "todos los problemas sociales estaban resueltos con la virtud y el amor fraternal entre los hombres", expresado en su oda de Schiller *Zur freude*.

9. El arte y la inspiración. La inspiración será continuamente nombrada por Morphy, quien recoge su importancia a través la carta de Beethoven, dirigida a Bettina Brentano:

¿Queréis conocer el principio esencial del arte y de la inspiración? Pues consiste en acatar las leyes inmutables de lo bello, acercándose a la divinidad con el espíritu libre de toda pasión y molestia terrenal, postrándose humildemente a sus pies y con el alma tranquila y dispuesta a recibir el dictado de la fantasía y la revelación de la verdad. Así el Arte es la divinidad, a la cual el artista se aproxima con religiosos pensamientos y sus inspiraciones son dones divinos que la mano de la Providencia concede a su espíritu. No sabemos donde ni por qué nace la inspiración. Las semillas que yacen inertes en nosotros, necesitan para germinar el rocío, el calor, la electricidad del suelo, donde brota el pensamiento como la flor y como el fruto; pero en las artes, y sobre todo en la música, con más libertad que en la filosofía, que trata de reducir todo a un principio fijo<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Victor Cousin: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno...*, p. 214.

<sup>84</sup> Guillermo Morphy: "Beethoven y sus obras...", p. 87.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 97.

## Capítulo VIII. Estética musical y Doctrina espiritualista en el discurso de 1892

### VIII-1. Algunas consideraciones sobre los tratados de Estética<sup>1</sup>

Durante el reinado de Isabel II, la Estética como asignatura aparece en la Universidad Central en el curso 1858-1859, a cargo de Núñez de Arenas, primer responsable de la asignatura<sup>2</sup>. En 1862, al ser nombrado ministro del Tribunal Supremo de Guerra y Marina, Amador de los Ríos le sucede en la cátedra de estética. Según señala Raúl Ángulo Díaz, sería probablemente la obra *Elementos filosóficos de la Literatura* (1853?) de Núñez de Arenas el primer manual de Estética empleado en la Universidad Central. Esta obra habría sido utilizada por su autor con anterioridad a la implantación de la cátedra de Estética, para sus clases en la asignatura Literatura general y española, que impartía en el primer, segundo y tercer curso de literatura<sup>3</sup>. Una obra que de manera similar a la de Milá y Fontanals, *Principios de estética* (1857), se utilizaba en los estudios de Literatura.

Hasta el año de 1846 la obra de Cousin servía al programa de Literatura y a otros manuales de estética en España. Cousin fue acusado por algunos intelectuales de llevar a cabo una filosofía institucional al servicio de los intereses del gobierno y de la iglesia católica. Sus doctrinas influirían de manera decisiva en el espiritualismo universitario francés de su época. Cousin habría adoptado como principios el respeto por la soberanía nacional y la libertad individual, herederos de la revolución francesa y la defensa de la monarquía constitucional<sup>4</sup>.

De acuerdo a estas consideraciones, Morphy habría conocido el texto de Victor Cousin durante sus estudios realizados en la década de los 40 y 50<sup>5</sup>. La estética solía aparecer en los textos de literatura, desde finales de los años 40, tomando como referencia la obra *Du vrai, du beau et du bien* (1836), que años más tarde sería traducida por N. R. Losada en 1847, con el título *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*. De esta manera sus contenidos, según explica el propio Losada en la obra, respondían al programa para las asignaturas de filosofía, aprobados por la dirección de instrucción pública el 24 de julio de 1846. La obra pertenece a la doctrina espiritualista, recogiendo de manera similar a otras de la misma índole, la influencia neoplatónica, la idea de Dios como belleza suma, el rechazo a la imitación literal de la naturaleza o la intervención en la obra artística del espíritu del artista. Ideas que alumbran el pensamiento de la crítica literaria y musical de la época. Cousin expresa la idea "l'art pour l'art" (el arte para el arte), es decir, la defensa de que la esfera del arte es la belleza y se aparta de la industria, de la ciencia, la religión o la moral, o en otras palabras el arte es desinteresado. En Francia, esta doctrina afectó a la literatura y al arte, a escritores como

<sup>1</sup> Las referencias generales que sirven de contexto están tomadas de la obra de León Plantinga: *La música romántica* (Celsa Alonso, trad.), Madrid, Ediciones Akal, S. A., (obra original publicada en 1984), 1992, p. 290.

<sup>2</sup> Raúl Ángulo Díaz: *La historia de la cátedra de Estética en la Universidad española*, Oviedo, Pentalfal Ediciones, 2016, p. 123.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 40. Morphy estudió cinco años de Filosofía, el primer curso (1846-47) en Almería, los dos siguientes, 2º y 3º (1847 a 1849), en la Escuela Pías de San Antonio Abad y el 4º y 5º (1849 a 1851) en el Colegio de humanidades de Vicente Masarnau.

Madame de Staël y Théophile Gautier y a músicos como Saint-Saëns. Morphy también se adscribe a este movimiento en sus escritos.

Según Javier Hernando, Cousin hace referencia a los inicios del espiritualismo con Sócrates y Platón, posteriormente retomado por el cristianismo, declinando bajo el dominio de la razón en el s. XVIII, para posteriormente en el siglo XIX rehabilitarse gracias a la obra de Chateaubriand y Madame Stäel. La ideología que "da cobertura a dicha espiritualidad" en el trabajo de Cousin es el eclecticismo, cuyo término medio se encuentra en la monarquía constitucional<sup>6</sup>. De esta manera, Cousin identificaría la sociedad burguesa y el sistema de gobierno con el "triunfo de lo espiritual, con la muerte del materialismo". Además este eclecticismo conllevaría "conciliación, tolerancia y moderación"<sup>7</sup>. Según las conclusiones de Hernández, romanticismo y eclecticismo estarían estrechamente unidos; asimismo, "desde el punto de vista ideológico está vinculado al conservadurismo" y en política se identificaría con un doctrinarismo liberal o moderantismo"<sup>8</sup>. Por su parte, María del Carmen García Tejera destaca la fuerte influencia de Cousin en nuestro país, y constata su rastro en la obra de figuras tan destacadas como Donoso Cortés<sup>9</sup>.

A la traducción del libro de Cousin le siguieron otras obras de escritores españoles que se inspirarían en la obra del filósofo francés, poniendo de manifiesto su gran influencia durante el reinado de Isabel II. Un ejemplo de ello lo tenemos en la obra de José Fernández-Espino, *Elementos de estética e historia crítica de la elocuencia griega o romana*(1847) o *Curso de literatura general* (1847) como libro de texto para la parte filosófica<sup>10</sup>. El propio autor escribe haberse inspirado en la obra de Victor Cousin, "de cuyas doctrinas nos separamos pocas veces". Otros ejemplos lo constituyen las obras siguientes: *Estética de historia crítica de la literatura desde su origen* (1852) de Federico Gómez Arias; *Principios de estética* (1857) y *Principios de teoría estética y literaria* (1869) de Manuel Milá y Fontanals. En 1848, Milá y Fontanals también publicaría la obra *Manual de estética*, traducida libremente de V. Cousin.

El interés por la estética es compartido por figuras como Lista y Masarnau, que escriben artículos en la prensa. También por obras como *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición (1864) de Oscar Camps y Soler; *Lecciones sumarisimas de Metafísica y Filosofía natural, según la mente del Angélico Doctor Santo Tomás de Aquino* (1887) por Juan M. Ortí y Lara; *La belleza y las bellas artes según las doctrinas de la filosofía socrática y de la cristiana* del padre Jungmann (1873). Vendrían a sumarse a estas la traducción de las obras de Krause por autores como Julián Sanz del Río con *Ideal de la Humanidad para la vida* de C. F. Krause (1860) o Francisco Giner con el *Compendio de estética* (1874) de C. F. Krause.

Raúl Angulo Díaz señala las coincidencias que se encuentran entre los manuales católicos y krausistas, ya que habitualmente estos tratados sobre la estética respondían a un mismo esquema, es decir, a la división en dos partes correspondientes a la teoría general de la belleza y a la teoría del arte bello. De manera similar, en todos estos textos se alude a la contraposición de lo bello con lo útil, y por tanto lo bello como desinteresado al cumplir un fin en sí mismo; las alusiones al neoplatonismo, utilizado como fuente; la mención al dualismo entre el espíritu y el cuerpo o la materia, por último, el concepto de lo sublime<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Véase Javier Hernando: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Cátedra (Ensayos de Arte), 1995, p. 66.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>9</sup> María del Carmen García Tejera: "La huella del espiritualismo ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés", *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007, pp. 159-173, 163.

<sup>10</sup> Raúl Angulo Díaz: *La historia de la cátedra de Estética en la universidad española...*, p. 44.

<sup>11</sup> Raúl Angulo Díaz: *La historia de la cátedra de Estética...*, pp. 239-240.

La traducción al español de la obra del jesuita alemán padre Jungmann, mencionada anteriormente, tuvo una gran difusión en España, en los centros de enseñanza españoles. Jungmann se habría inspirado en la filosofía tradicional de Sócrates, Platón, Plotino y de los escritores cristianos Clemente de Alejandría, San Basilio, San Agustín y Santo Tomás. Esta obra, pese a las similitudes con otros libros de estética de la época, se separa del texto de Krause, junto con otras, como la de Orti y Lara, al reivindicar sus autores el valor de la filosofía cristiana, fundamentada en las enseñanzas de Jesucristo y de la iglesia, que bajo su punto de vista, ofrecería una alternativa válida a la doctrina moderna<sup>12</sup>.

Entre 1877 y 1878 Francisco Giner publica sus ocho lecciones sobre la estética en el *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza* (BILE), que muestran su interés por el estudio teórico sobre las Bellas Artes y la necesidad de dar a conocer los resultados que de común acuerdo aparecían sobre la estética moderna, aludiendo a los autores más destacados sobre la materia. Un propósito en el que coincide más tarde Morphy en su discurso sobre estética en 1892, en el que alude a las mismas razones. Ambos trabajos, no son solo reproducción de las ideas aceptadas sobre estética sino que además se convierten en las manifestaciones del pensamiento de sus autores. Encontramos el mismo interés hacia la belleza en el arte pero con puntos de vistas que difieren. Así, Giner se muestra a favor del análisis de la belleza recurriendo a procedimientos científicos, en línea con la influencia que el positivismo tiene en su pensamiento a partir de 1876, en lo que ha venido a llamarse el krausopositivismo<sup>13</sup>. Esta postura difiere de la defendida por Morphy, quien proclama la superioridad de la doctrina espiritualista, enfatizando la idea de misterio, y de genio en el arte, considerando que la razón es incapaz de explicar la belleza. Hay que considerar que el discurso de Morphy surge en medio del auge del positivismo y el racionalismo en España, movimientos que conllevarían la sacralización de la razón, contra la que se manifiesta.

## VIII-2. El discurso de Morphy: “Naturaleza y medios de expresión de la Música”, 1892

Como muchos intelectuales de su época, Morphy se sintió atraído por las ideas que en torno al arte circulaban por Europa. Sus frecuentes viajes y años en el exilio, le permitieron convertirse en un observador y conocedor privilegiado de las principales doctrinas estéticas modernas. Ya sea fragmentariamente a través de sus artículos de crítica musical en prensa, ya en sus discursos sobre Beethoven impartidos en el Ateneo vistos anteriormente, Morphy da a conocer sus ideas estéticas, en línea con la doctrina espiritualista. Sin embargo, es en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, impartido el 18 de diciembre de 1892, con el título “Naturaleza y medios de expresión de la Música”, donde aparecen expuestas sus reflexiones sobre las artes, en general, y la música, en particular<sup>14</sup>. Analizamos este texto de enorme interés, en el que establece los puntos primordiales de la estética moderna, defiende la doctrina espiritualista y aclara conceptos que a su juicio no habían sido comprendidos entre los artistas, como por ejemplo, la superioridad del género instrumental. En el inicio de su discurso, Morphy señala la confluencia en España de doctrinas que se apartarían de las verdades alcanzadas por la estética moderna. Según sus propias palabras, "ciertas corrientes que actualmente parecen

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>13</sup> Francisco F. Falero, *La teoría del arte...*, p. 13.

<sup>14</sup> G. Morphy: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892.

dominar el mundo intelectual son peligrosas, y en vez del brillante resultado que se prometen sus adeptos, sólo han de conducir a los que las sigan al abismo, donde caen los que confunden la originalidad con la extravagancia". Su discurso viene a servir de guía en un contexto en que los artistas o el público podrían errar en lo que para Morphy, al igual que para la mayoría de estos intelectuales debía de ser el arte, es decir, la belleza por encima de un arte utilitario sometido a las veleidades de la moda o dirigido por las ganancias materiales que podía reportar. La finalidad estética estaba en entredicho, en crisis, de aquí la necesidad de poner en valor las doctrinas espiritualistas. Parte de su contenido fue difundido a través de la *Revista contemporánea*. Lógicamente Morphy no sólo transmitió sus ideas en los círculos académicos, las veladas privadas en su domicilio al que acudían prácticamente todos los artistas de Madrid, eran puntos de encuentro para comunicarse con los que en más de una ocasión nombra como sus "hijos intelectuales". Asimismo, la correspondencia mantenida con Albéniz<sup>15</sup> muestran sus continuas reflexiones y consejos en esta materia, sin olvidarnos la correspondencia inédita a Saint-Saëns, donde le hace partícipe de sus inquietudes en este campo y la elaboración de su *Ensayo sobre la estética del arte español*, que desgraciadamente permanece en paradero desconocido.

Compenetrado con las ideas de Saint-Saëns, Morphy le envía algunas de sus anotaciones de la obra en la que llevaba trabajando desde su juventud, y que según sus propias palabras "jamás verá la luz por falta de lectores, de editores y de interés de semejantes individuos"<sup>16</sup>. Morphy arremete contra quienes ponen en duda la fuerza de la inspiración para producir la belleza, que según el pensamiento romántico, viene indisolublemente aliado al genio del individuo y no a procedimientos científicos. Asimismo, se opone a las corrientes materialistas de la época, y a los positivistas que concebían la belleza como "resultado de análisis y procesos que son propios de la ciencia y no del Arte"<sup>17</sup>. Señala el origen divino de la inspiración:

... la luz, el destello, la centella inflamada de la inspiración que brota con fuerza inconsciente del fondo del alma humana, procedente de aquel manantial divino que da la vida á lodo lo creado". Por eso la inspiración será siempre un misterio y el genio un don del cielo; por eso el Arte será eternamente el único medio para expresar esa inspiración do las almas de poeta que desde Platón aspiran á un mundo ideal, a una esfera superior donde no existe el error ni las tinieblas ni el mal; donde todo es eterno: la Luz, la Verdad, el Amor, la Paz, la Bondad y la Belleza<sup>18</sup>.

Su catolicismo y su referencia a Platón nos recuerda a Menéndez Pelayo, quien señalaba que el artista debía reconocer "la eterna e indisoluble unidad" de la belleza con la verdad y el bien "cuyos eternos tipos residen en la mente de Dios, siendo las criaturas como débiles espejos y letras quebradas que muestran en alguna parte sus infinitas imperfecciones"<sup>19</sup>. Así mismo, mencionaba la relación entre el arte, la belleza, el bien y la verdad y se mostraba de acuerdo a la teoría del arte por el arte<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Ramón Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 7, 1999, pp. 61-102.

<sup>16</sup> Carta a Saint-Saëns (Madrid febrero de 1898): "Essai sur l'esthétique de l'Art espagnol, auquel j'ai travaillé depuis ma jeunesse et que ne verra jamais la lumière par manque des lecteurs, d'éditeurs et d'intérêt pour des pareils sujets".

<sup>17</sup> Carta a Saint-Saëns (Madrid febrero de 1898): "La beauté comme résultats des analyses et des procédés qui sont propres de la Science et non de l'Art". Véase Anexo I.

<sup>18</sup> Morphy: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 40.

<sup>19</sup> Marcelino Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, IV, p. 226.

<sup>20</sup> Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas*, IV, p. 289. Citado en Sergio Givone, *Historia de la Estética*, Ed. Tecnos, 1999 (2ª ed.) p. 220.



Consciente de los cambios que se ciernen sobre el concepto de estética como estudio de lo bello, Morphy trata de fijar los conceptos modernos del arte en base a "sus años, viajes y el estudio" sin abandonar el idealismo, refutando las corrientes que amenazan con dejar obsoletas la identificación del arte estético con el arte bello. Cita a filósofos y estéticos, que se habrían dedicado al tema, desde Sócrates o Platón, hasta pensadores alemanes como Schelling, Hegel, Vischer, Trahdorf y Kahler, quienes habrían considerado la estética como ciencia independiente. A diferencia de Giner en sus *Lecciones de estética*, no va a entrar en el análisis de los diversos sistemas creados por ellos.

De manera general, en el contexto de la controversia entre espiritualismo y realismo el discurso de Morphy se dirige a subrayar la importancia que el idealismo tiene en el arte, en todas las épocas. Platón se convierte en una referencia fundamental para Morphy. El Romanticismo alemán había redescubierto a este filósofo de las ideas, formando parte del discurso estético de Schopenhauer, Schlegel o Victor Cousin, entre otros. Las referencias de Morphy a "las almas de poeta que desde Platón aspiran a un mundo ideal" y la identificación "la Luz, la Verdad, el Amor, la Paz, la Bondad y la Belleza", citadas anteriormente<sup>21</sup>, nos recuerdan al escritor francés Victor Cousin, quien se convirtió pronto en un referente para el pensamiento moderado español, al reivindicar la doctrina espiritualista, acorde con el pensamiento de la época<sup>22</sup>, con su obra *De lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1853)<sup>23</sup> de influencia neoplatónica. En ella, influido por Platón, Victor Cousin considera que en la belleza espiritual se encuentra la belleza moral, intelectual y física, de este modo, en su obra explica lo bello en el espíritu, en la naturaleza y en el arte<sup>24</sup>. El eclecticismo de Cousin dejó una profunda huella en el pensamiento francés y español al considerar que se debía tomar lo mejor de cada escuela, recomendando:

un eclecticismo ilustrado que, juzgando con equidad e inclusive con benevolencia todas las escuelas, les pida prestado lo que tiene de verdadero, y elimine lo que tienen de falso. Puesto que el espíritu de partido nos ha dado tan mal resultado hasta el presente, ensayemos el espíritu de conciliación<sup>25</sup>.

En los apartados siguientes pasamos a considerar algunas de las ideas que configuran la doctrina espiritualista expuesta por Morphy.

### **VIII-3. La unidad del arte. Sobre el realismo y naturalismo**

La crítica literaria se ocupó del realismo entre 1875 y 1877, donde de manera similar se plantearon argumentos en contra del naturalismo y del realismo. En la década de los ochenta continúa la polémica con el naturalismo, contra el que arremeten críticos como Manuel Cañete, Luis Alfonso o Menéndez Pelayo, mientras que otros como José Alcázar Hernández lo consideran símbolo de progreso.

---

<sup>21</sup> G. Morphy: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 40.

<sup>22</sup> Véase Javier Hernando: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Ensayos arte Cátedra, p. 1995, p. 65.

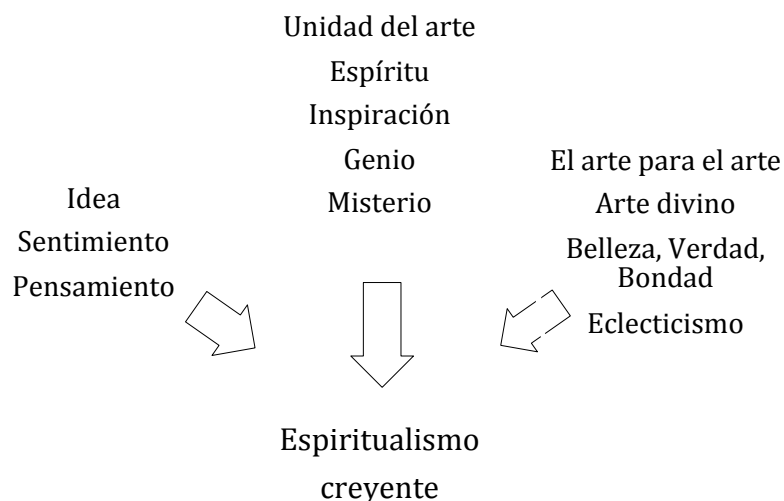
<sup>23</sup> La obra francesa de Cousin es la referencia para los manuales de literatura, donde se explica la teoría de lo bello a partir de finales de 1840. Su obra fue traducida en 1847. José Fernández-Espino, discípulo de Lista fue uno de los principales defensor de la doctrina espiritualista.

<sup>24</sup> Sobre Victor Cousin véase Capítulo VIII.

<sup>25</sup> Véase María del Carmen García Tejera: "La huella del espiritualismo ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés", *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007.

La década de los años 90, en que se encuadra el discurso de Morphy sobre los medios de expresión y su defensa de la doctrina espiritualista, es percibido por la mayoría de los intelectuales como un panorama decadente<sup>26</sup>. La crisis que afecta al teatro español da como resultado tendencias diferentes, que Shaw resume en "la teatralidad prostituida de Echegaray; se anuncia un drama rural-popular con *La Dolores* (1892) de Feliú; se inicia la corriente social con el *Juan José* de Dicenta (1895); alcanza el apogeo el género chico, nacido al calor de los "teatros por horas", con *La verbena de la Paloma* (1894)"<sup>27</sup>.

Shaw señala el problema que afecta a los autores para conseguir la fórmula válida de "cierto grado de verdad y significación con la negación de realismo". Este problema aparece en el discurso de Morphy, donde dedica una parte a este asunto sobre el que los defensores del espiritualismo ya se habían pronunciado anteriormente, la aceptación de cierto realismo que no fuera "prosaico" o "fotográfico", la conciliación de verdad y fantasía en la obra, pero sobre todo preservar que el fin de la obra sea la belleza.



**Ilustración 19.** Doctrina espiritualista según Morphy

Morphy comienza su discurso tratando de la división de las artes tal y como fue concebida en el mundo griego, quienes las clasificaban en artes figurativas (arquitectura, escultura y pintura) y artes expresivas (música, poesía y orquestica o danza). Mientras que en las primeras las obras aparecen de manera directa de las manos de su creador, en las segundas es necesario el intérprete; las primeras se sirven de la materia inerte, mientras que las segundas lo hacen de la viva. A pesar de que los griegos ya apreciaban las diferentes manifestaciones del arte como expresión de lo bello, no obstante, señala que no serían capaces de sintetizar la idea de la unidad del arte. Un logro que pertenecería a la moderna estética, al haber sabido fijar "su armonía con los elementos del dualismo humano, la relación del proceso histórico con el de la cultura del espíritu". Morphy recoge el concepto de Bellas Artes "como formas diversas de expresar el sentimiento de lo bello", subrayando que la belleza sería el "fin principal de las Artes y elemento indispensable a toda civilización digna de tal nombre". De este modo, las manifestaciones artísticas se convierten para una nación en el termómetro de la civilización.

<sup>26</sup> G. Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit.

<sup>27</sup> D. L. Shaw: "El siglo XIX", *Historia de la literatura española*, 5, Barcelona, Editorial Ariel, 1974, p. 142.

A continuación, cita la división del Arte en tres periodos realizada por Hegel: simbólico (predomina la materia sobre la idea, para Hegel no se trataría todavía de arte verdadero), clásico (equilibrio entre materia e idea, cuyo ejemplo encuentra en el arte clásico) y romántico (predomina la idea sobre la forma). Asimismo hace referencia a la gradación, generalmente aceptada, de arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Sobre la clasificación tripartita de Hegel, que también encontramos en Krause, Morphy advierte que la crítica moderna difiere de esta teoría al considerar que las manifestaciones artísticas surgirían simultáneamente en el hombre para satisfacer "sus necesidades espirituales y físicas", de manera que el arquitecto o pintor surgirían simultáneamente al músico o poeta.

En referencia a la unidad del arte, comenta que las distintas artes son comunes en cuanto al fondo. Sus palabras recuerdan a las de su amigo el crítico Manuel Cañete, quien sobre la unidad de las artes afirma que "si bien las formas estéticas son diferentes, el fondo de que dimanar es una entidad independiente y homogénea". Asimismo, en toda obra debe existir el "sentimiento poético", sin el cual el artista sería incapaz de expresar el asunto del que trata. En palabras de Morphy: "no puede llamarse artista aquel que no es poeta, y siéndolo, debe comprender la belleza en las obras de sus compañeros cultivadores de otras artes, aun desconociendo el tecnicismo peculiar a ellas". Morphy se proclama defensor de la "doctrina espiritualista", y afirma que

no solo la unidad del Arte, sino la superioridad de la doctrina espiritualista, como dos grandes fuerza destinadas en lo porvenir a regenerar, como lo han hecho en el pasado, las vivas fuentes de inspiración, de donde, tras periodos de obscuridad o de lucha, brotan esas obras inmortales que resisten a los cambios de opinión y a los veleidosos caprichos de la moda<sup>28</sup>.

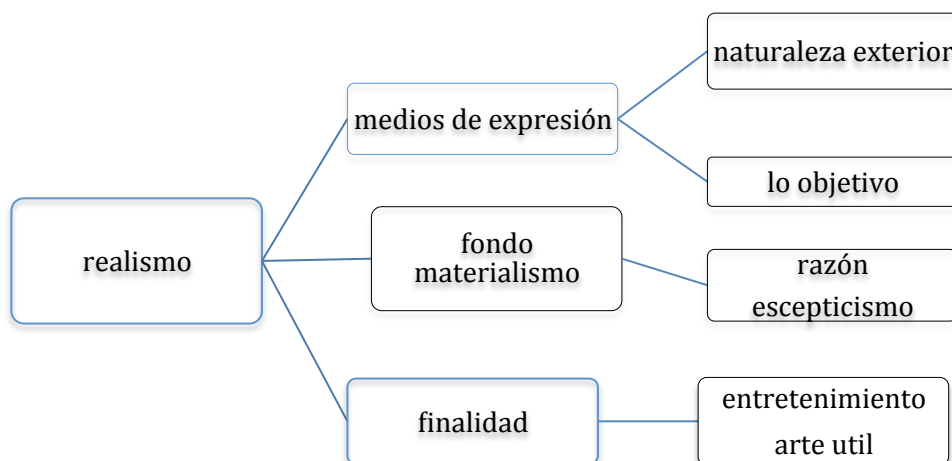
De esta manera confirma el carácter atemporal de las obras consagradas, justamente porque el sentimiento poético del que surgen es un lenguaje universal. Así para muchos de estos intelectuales obras universales serían las de Calderón o Shakespeare, y en el terreno musical los modelos consagrados de Haydn, Mozart y Beethoven. Frente a este concepto cualquier obra que no fuera fruto de la inspiración, no tendría categoría artística, sería un producto de entretenimiento o de moda pasajera, como veremos más adelante.

La siguiente parte del discurso la dedica Morphy a analizar la ley estética que forma parte de todas las Bellas Artes. De este modo, señala que la "base principal de la belleza y la mejor fuente de inspiración" sería el elemento intelectual, moral y subjetivo.

Considera desautorizada la teoría de la "imitación de la naturaleza" como única guía del arte. El arte no consistiría en imitar la naturaleza, sino en traducir su impresión de manera subjetiva, por el alma del artista. De esta manera lo subjetivo cobra especial importancia en la doctrina espiritualista, como medio para alcanzar la "belleza ideal". El artista cumple la misión de elevarnos por encima de la realidad. Consecuentemente se aceptan los asuntos realistas siempre y cuando estuvieran presentes la mediación de lo subjetivo, del yo artístico, al que aluden frecuentemente estos intelectuales. Morphy expresa de nuevo esta idea a la que hemos dedicado suficiente atención en un capítulo anterior de este estudio: "cuanto más nos acercamos a la grosera imitación realista, más nos alejamos de la belleza". Acepta el naturalismo en las artes figurativas, particularmente en la pintura, donde el impresionismo es espiritualista y subjetivo, y siempre que el artista prescinda "de los detalles de exagerado realismo". Utiliza como Cañete el ejemplo de *Los borrachos* de Velázquez, que el pintor trata con buen gusto, no haciendo una obra vulgar o carente de valor por su grosero realismo.

---

<sup>28</sup> Morphy: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 12.



**Ilustración 20.** Realismo y arte

El alma del artista es por tanto capaz de sentir la belleza que encuentra en la naturaleza, al contrario de aquellos que permanecen ciegos a la misma. Por lo tanto Morphy insiste: “¿No es esta prueba evidente de que la centella creadora procede del yo artístico y no del mundo exterior?”, y añade: “¿No es evidente también la unidad del Arte, y no pueden, por lo tanto, considerarse los que cultivan como hermanos que se entienden, a pesar de vivir en distintos países?”.

También se pronuncia en la polémica entre fe y razón. Para Morphy si la inspiración es de origen divino, esta no podrá ser explicada por la razón. Ante la sacralización y supremacía de la razón a finales del s. XIX, el discurso de Morphy viene a recordar que la inspiración es un misterio que escapa a las reglas de la razón por su origen divino. Por este motivo rechaza que el análisis de las obras inmortales sea "fuente segura de inspiración". Así afirma que la idea (poesía), la línea (dibujo), la melodía (música) son la esencia misma de esa creación “que brota inconsciente del fondo del alma humana”. Una idea que ya hemos visto expresada por otros espiritualistas, como Oscar Camps, que en referencia a la melodía la define como "la creación del genio que nace directamente de la sensibilidad del alma" y a esta la considera "alma sublime, destello de la divina esencia que se esconde dentro de él"<sup>29</sup>. Morphy acepta "la tendencia naturalista de las artes figurativas", presente sobre todo en la pintura. Así pone de ejemplo la teoría del impresionismo que considera espiritualista y subjetiva, en la que el autor copia los objetos reales como los siente, prescindiendo de los detalles "de exagerado realismo".

De todo ello se deduce para Morphy que el "Arte es la interpretación de lo bello, moral, intelectual o físico, realizada por medio de sus signos más expresivos o característicos con arreglo a formas ideales del yo artístico". Morphy confiere al arte un sentido transcendental en el que pueden incluirse otros valores aparte de lo bello, como lo verdadero. Además esta idea lo apartaría de un sentido funcional, es decir, defiende la autonomía del arte del contexto político o social. La obra de arte nace con un sentido de atemporalidad, para convertirse en eterna, por encima de los gustos del momento y además con un sentido universal, ya que la belleza o el

<sup>29</sup> Oscar Camps y Soler: *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición, Palencia, Est. tipográfico de J. M. de Herrán, 1864, p. 48.

sentimiento estético que despierta la obra puede ser comprendida por todos. Asimismo, llevaría a pensar que el arte tampoco se encerraría en reglas fijas, establecidas en un determinado momento o por una determinada escuela que coartaran la libertad del genio.

Por último, en este apartado señalamos también una de las premisas defendidas en la doctrina espiritualista a la que se refiere Morphy. Nos referimos a la consigna de "el arte para el arte" que no estuvo exenta, al igual que el término realismo, de fuertes polémicas en la época, dándose controversias en cuanto a su significado. Nosotros nos referimos aquí al sentido que Morphy da a estas palabras. Para Morphy el arte es desinteresado, el artista no piensa en su obra como algo útil sino como un fin que busca la expresión de la belleza ideal que gracias a su genio y a la inspiración (de origen divino) es capaz de producir. El arte cumple una función sagrada, distanciándose de quienes consideran el arte como entretenimiento, encuentran en su fundamento una utilidad o buscan beneficios comerciales. Morphy no descartan que pueda cumplir una enseñanza moral, pero señala que esta no es su finalidad, sino que le es dada al buscar el arte lo verdadero.

Por último señalamos de nuevo esta coincidencia de ideas estéticas con las expuestas por Charles Gounod, con quien Morphy entabló una relación de amistad durante su exilio en París y que nos hablan de esta influencia del pensamiento espiritualista francés en su discurso<sup>30</sup>.

#### **VIII-4. La música instrumental y la música vocal**

Se discute y aun se niega la facultad expresiva de la música sin palabras, cuando hace ya cerca de un siglo que gran parte de tres generaciones de hombres que jamás se han visto ni puesto en comunicación, pertenecientes a diversas razas y países, interpretan del mismo modo las obras instrumentales de Haydn, Mozart y Beethoven, y el público que las oye, también perteneciente a diversas nacionalidades, recibe la misma impresión y juzga la obra con el mismo criterio respecto a su carácter y expresión, sin necesidad de más comentario que obra misma<sup>31</sup>.

Con estas palabras Morphy se refiere a las ideas que considera equivocadas respecto al valor expresivo de la música instrumental. De este modo, su propósito en el discurso de 1892 será mostrar sus ideas sobre la música pura, con el propósito de rectificar puntos de vista con los que no estaba de acuerdo. No se puede negar la importancia de esta parte de su discurso, en la que las afirmaciones de Morphy, expuestas fragmentariamente en otros artículos de prensa, vienen a demostrar por qué la música instrumental ocuparía una posición privilegiada en la categorización de las artes, contradiciendo la opinión de los krausistas españoles en cuanto al valor de la música instrumental.

Pero antes de recoger las ideas de Morphy sobre la capacidad de expresión de la música instrumental tenemos que aludir a Hegel cuyo tratado de estética, según señala Menéndez Pelayo fue conocido y divulgado entre los artistas españoles. Hegel se refiere a la importancia que en la obra de arte tiene el contenido, así como la responsabilidad de captar su esencia, manifestada en la belleza:

Como en toda obra humana, es el contenido que en el arte desempeña el papel decisivo. Conforme su concepto, el arte sólo tiene por misión tornar presente de modo concreto aquello que posee un contenido "rico" (espiritual) y constituye tarea de la filosofía del arte aprehender

---

<sup>30</sup> Véase Capítulo III.

<sup>31</sup> G. Morphy: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*. Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892.

por el pensamiento, la esencia y la naturaleza de aquello que posee tal contenido y de su expresión en belleza<sup>32</sup>.

Por tanto, aplicado a la música instrumental, Morphy en su *Discurso sobre Naturaleza y medios de expresión de la Música* (1892) tratará de mostrar que este contenido es mucho más rico y vasto de lo que le atribuían otros estudiosos en España como Gabriel Rodríguez, para quien la música instrumental sin el auxilio de la palabra era incapaz de completar su contenido intelectual, siendo por este motivo comprendida por los estratos de la sociedad menos desarrollados intelectualmente<sup>33</sup>.

Comienza señalando la importancia de la melodía que, como ya sabemos, para los espiritualistas es el "alma de la música", por lo que se oponían fuertemente a cualquier intento por parte de los compositores de imitar a Wagner con procedimientos que como el leitmotiv atentaban contra ella. Por ello podemos entender la importancia que da Morphy en su discurso a este elemento expresivo, el más espiritual, que define como "el dibujo de la idea musical", mientras que la armonía e instrumentación son "el claroscuro y color de la pintura" que realzan "la belleza de la idea". En la melodía, para Morphy, estaría el espíritu de la obra, la idea musical, la esencia misma de esa creación.

La música instrumental es el siguiente punto de interés en su discurso de 1892, en el que llama la atención sobre un género que requiere cierta preparación e instrucción para ser valorado: "ejerciendo su acción sobre el sentimiento por medio del sonido, la música exige, para ser comprendida, cierta finura de organización física, cierta educación del sentimiento, y de la sensibilidad". En comparación a la música vocal, considera su expresión mucho más extensa, arremetiendo contra quienes la juzgan limitada al modo mayor-alegría, modo menor-tristeza, que juzga pertenecientes "a la secta de los sordos y ciegos". Morphy añade que con la música pura no sólo se deleita el alma con la belleza, sino que además se recibe "un placer puramente intelectual" y critica a aquellos que la consideran incapaz de expresar como la música dramática.

Para Morphy la música instrumental sería capaz de expresar con mayor riqueza y variación que todas las demás artes. Lo expresa así:

... que empieza la música donde acaba la palabra; que sólo ella puede, con su auxilio y sin él, expresar las infinitas gradaciones del sentimiento, y que en la escala artística ascendente, y dentro de su esfera de acción, ofrece mayor variedad que todas sus hermanas, incluso la poesía.

Oscar Camps y Soler, en sus *Estudios filosóficos sobre música*<sup>34</sup>, de manera similar, afirmaba que "un límite tiene el poder de la palabra; hay emociones cuya manifestación le es vedada. Donde la palabra concluye, empieza el canto. La palabra es al canto lo que lo bello a lo sublime, la estrella al planeta, el hombre a Dios". Para Oscar Camps el canto se identifica aquí con la melodía instrumental.

En suma, podemos señalar a continuación las ideas principales y originales de Morphy que tratan de corregir afirmaciones anteriores que considera erróneas:

---

<sup>32</sup> G. Hegel: *Estética*. Trad. Álvaro Ribero e Orlando Vitorino. Lisboa, Ed. Guimarães, 1993, p. 340.

<sup>33</sup> L. Sánchez de Andrés: "Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles", *Cuadernos de música iberoamericana*, v. 13, 2007, pp. 65-112. Véase también de la misma autora: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, SEDEM, 2009.

<sup>34</sup> Oscar Camps y Soler: *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición, Palencia, Est. tipográfico de J. M. de Herrán, 1864.

1. Subraya la riqueza de la expresión de la música instrumental, considerándola en el escalafón más alto de las Bellas Artes, incluso por encima de la poesía. Insiste en que la música pura es capaz de "recorrer las infinitas fases del sentimiento con matices tan variados y delicados como no puede alcanzar la palabra".

2. La música pura por medio del sonido y sin el auxilio de la palabra es capaz de transmitir el pensamiento y la idea del compositor al oyente.

3. Identifica la melodía con el "alma de la música", y considera que a su expresión contribuirían la armonía y la instrumentación. Establece un paralelismo con la pintura al equiparar estas últimas con "el claroscuro y el color de la pintura", respectivamente.

4. Insiste en el mayor poder subjetivo de la música instrumental, por tanto, su mayor capacidad expresiva, al inspirarse el artista en "su propia idea y sentimiento" y no en el sentido concreto de la palabra. Esta cuando acompaña a la música limita su esfera de acción. De este modo reafirma las palabras de Victor Cousin para quien "no hay duda de que las palabras determinan la expresión musical, pero el mérito entonces está en la palabra no en la música; alguna vez la palabra imprime a la música una precisión que la mata, quitándole sus efectos propios"<sup>35</sup>.

5. Destaca la riqueza y amplitud de los medios de expresión de la música instrumental, de manera que la idea musical "puede variar tanto por la tonalidad, por el dibujo melódico, por la armonía, por el ritmo y el compás, por el acento y por el timbre del instrumento que le representa". Por este motivo dice no comprender a quienes consideran reducidos los límites de expresión de este género e insiste en que "precisamente porque su esfera de acción es vaga e indeterminada, es mucho más extensa en la música instrumental que en la vocal".

6. Señala como ejemplos de creaciones instrumentales que se sitúan en la "cumbre excelsa del Arte" las obras de la escuela alemana desde Haydn hasta Schumann. Destaca como ejemplos de esta música espiritualista las diferentes combinaciones instrumentales: sonata, trio, cuarteto hasta la sinfonía contribuirían a esto. Dentro de los cuartetos menciona la obra de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, entre otros.

Vemos que estas ideas vienen a rectificar criterios que habrían sido asumidos, de manera equivocada por los krausistas españoles respecto a la música pura. De acuerdo a Sánchez de Andrés, este grupo, tomando como referente el racionalismo, "le niegan el contenido intelectual y espiritual, por lo cual la música se acerca a los estadios más infantiles de la Humanidad debido a su naturaleza asemántica y su incapacidad para expresar conceptos"<sup>36</sup>. Además como medio de expresión, su inconcreción "le resta capacidad para la expresión individual y la incapacita para la comunicación universal"<sup>37</sup>. Para los krausistas el valor artístico vendría en función de su capacidad conceptual, de aquí que la música unida a la palabra es la que mostraría "en plenitud el *contenido del alma humana*"<sup>38</sup>. Asimismo, de acuerdo a su concepción organicista y armónico, la música vocal como "arte compuesto" se situaría en una esfera superior a la música instrumental. Dentro del género vocal considerarían la ópera como "la obra por excelencia", al armonizar en ella otras artes como la poesía, la arquitectura o la pintura<sup>39</sup>. Por

<sup>35</sup>Victor Cousin: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno*, traducido al español por Manuel Mata y Sanchis, Valencia, Librería Pascual Aguilar, 1873, p. 212.

<sup>36</sup>Leticia Sánchez de Andrés: "El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical", *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, pp. 961-976, 965.

<sup>37</sup>*Ibidem*, p. 965.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 965.

<sup>39</sup>L. Sánchez de Andrés: "Francisco Giner y la recepción del pensamiento estético Krausista". En *Francisco Giner de los Ríos: actualidad de un pensador*, José Manuel Vázquez-Romero (coord.), Marcial Pons Ediciones de Historia, 2009, pp. 199-249, 217.

último, al contrario que Morphy, los krausistas señalan la ausencia de contenido intelectual en la música pura, otra de las razones por la que la relegaban dentro de la jerarquía de las artes a un plano inferior<sup>40</sup>. Leticia Sánchez de Andrés señala asimismo que los krausistas consideran que el campo propio de la música pura es el mundo interior del sentimiento, y por este motivo lo asocian "con un nivel básico del ser humano, tanto de las civilizaciones como de los individuos", razón por la que "influiría especialmente sobre los estratos menos desarrollados intelectualmente"<sup>41</sup>. Una idea que de nuevo se aparta de quienes como Morphy consideran la necesidad de cierta instrucción musical para su comprensión.

La siguiente parte del discurso la dedica Morphy a analizar el fenómeno desde el punto de vista puramente fisiológico y psicológico. Así, informa de cómo los accidentes físicos y externos del sonido

dan vida en el alma del oyente a una impresión puramente moral, a una disposición especial del espíritu que hace brotar ciertas ideas e impresiones relacionadas con otras anteriores; con recuerdos alegres o tristes, con aspiraciones del alma; con imágenes fantásticas; con acentos de ira, de desesperación, de resignación, de esperanza; con todos los innumerables estados de la pasión y creaciones de la fantasía.

Recuerdan sus palabra a las de Victor Cousin que para explicar el fenómeno que la música obra en nosotros dice así:

La música no pinta, toca, pone en movimiento la imaginación, no reproduce más imágenes que las que logren conmover el corazón, pues es un absurdo limitar la imaginación al imperio de las imágenes. Una vez conmovido el corazón, mueve todo lo demás, y así es como la música puede de un modo indirecto, y hasta cierto punto, suscitar en nosotros imágenes e ideas, pero su poder directo y natural no obra ni sobre la imaginación representativa ni sobre la inteligencia, obra sobre el corazón; ¡qué ventaja tan grande!<sup>42</sup>.

Si bien Cousin consideraba la música más profunda pero menos extensa para expresar sentimientos: "directamente no produce sino muy pocos (sentimientos) y aun los más simples y elementales como la tristeza y la alegría con sus varias mudanzas"<sup>43</sup>, o cuando afirma que "no ha sido creada para expresar sentimientos complicados o ficticios, o terrestres y vulgares"<sup>44</sup>.

Por último Morphy señala que en la música instrumental permanecen siempre los mismo fundamentos estéticos, lo que no ocurre en la música dramática sometida a diversas reformas. Toda esta defensa de la música instrumental está en línea con la labor desempeñada por Morphy para difundir la música de cámara en España, labor que llevó a cabo desde su domicilio privado, donde músicos como Albéniz, Bretón, Arbós, Tragó no sólo interpretaban el repertorio clásico o romántico, sino que además sometían a criterio de Morphy sus creaciones en este género como ya hemos notificado en otras partes de este trabajo. Recordamos de nuevo la actividad de Morphy al frente de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid desde donde impulsó el género instrumental, introdujo los ciclos de concierto sobre un solo compositor y convirtió su salón en un espacio europeo además de su implicación en el género instrumental como presidente de la Sociedad de Conciertos que presidía.

---

<sup>40</sup> Véase L. Sánchez de Andrés, "Francisco Giner y la recepción...", p. 214.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 212.



### VIII-5. Lo misterioso. Arte/religión o Arte/ciencia

Vemos reflejado en su discurso de 1892 la controversia entre fe y razón<sup>45</sup>. La primera entra en el campo de lo misterioso que para estos espiritualistas no puede ser explicado con procedimientos científicos. La vinculación de la música a lo misterioso la encontramos anteriormente en críticos católicos como Oscar Camps o Vicente Cuenca<sup>46</sup>. Anteriormente Agustín Durán ya mencionaba como el arte clásico halagaba a los sentidos, bajo la razón y el análisis de lo prosaico, y el arte romántico se dirigía al alma elevándola, por medio del sentimiento hacia lo sublime y hacia lo misterioso. Por su parte, Morphy subraya la idea de misterio en la música subjetiva, al considerar que los efectos que la música produce en nuestro espíritu están rodeados de misterios "que difícilmente la ciencia podrá desentrañar":

... estos accidentes puramente externos, originan y dan vida en el alma del oyente a una impresión puramente moral, a una disposición del espíritu que hace brotar ciertas ideas e impresiones relacionadas con otras anteriores [...] Ahora bien: ¿Que ley preside estas analogías? Misterio insondable que nadie penetrará jamás; [...] misterios todos que difícilmente la ciencia podrá desentrañar por mucho que adelante. El genio, sin proceder por método analítico y por el maravillosos y delicado instintos de la inspiración, adivina esas analogías misteriosas entre el mundo material y moral, entre la sensación y el sentimiento o la idea.

De este modo, de acuerdo a las premisas del romanticismo idealista enfatiza la creación de obras artísticas espontaneas por el genio y la inspiración y no por preceptos teóricos propios de la escuela clásica. Para Morphy el genio adivina "las analogías misteriosas entre el mundo material y moral, entre la sensación y el sentimiento y la idea" y así es capaz de producir "obras inmortales". Ataca a aquellos que creen que con el análisis se puede imitar tales obras maestras. Justamente "la vaguedad de la expresión" será una manifestación del "yo artístico" que de manera misteriosa nos conmueve y produce sentimientos, transmitiendo "las ideas y sentimientos del autor a sus oyentes". Los efectos que esta música produce en el oyente son físicos, espirituales, sentimentales o intelectuales. Esto último, "por la atención prestada a lo que hemos llamado belleza arquitectural de la música".

El pensamiento estético de Morphy se sitúa en la línea de pensadores como Milá y Fontanals. Francisco J. Falero señalaría que para Milá y Fontanals el sentimiento es la fuente del arte, de acuerdo a la reciprocidad arte/religión donde se incide en lo espiritual; en contraposición aparece la reciprocidad Ciencia/arte, donde el arte sería susceptible de racionalidad<sup>47</sup>.

También para Cousin "el dominio de la música es el sentimiento" que de una manera "más profunda que extensa" es capaz de expresar "ciertos y determinados sentimientos con una fuerza incomparable"<sup>48</sup>.

La mención de Morphy a la controversia entre ciencia y arte se puede en su correspondencia con Saint-Saëns cuando dice:

No habiendo leído sus escritos, había adivinado sus ideas en su música y, creyendo en la fuerza de la inspiración, me he negado siempre a creer que esta visite tan fácilmente como dice el

<sup>45</sup> Nos seguimos refiriendo a G. Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit.

<sup>46</sup> Véase Capítulo VI.

<sup>47</sup> Francisco J. Perojo, op. cit, p. 169.

<sup>48</sup> Victor Cousin: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno*, traducido al español por Manuel Mata y Sanchís, Valencia, Librería Pascual Aguilar, 1873, p. 211.

cerebro de los imbéciles y eruditos; porque se hace pésima prosa y detestables versos cuando no se conocen la gramática y se da vida a monstruos cuando se persiste en producir la belleza como resultado de análisis y procesos que son propios de la ciencia y no del Arte<sup>49</sup>.

### VIII-6. Sobre la música vocal, el drama lírico y la reforma de Wagner

Una parte de su discurso de 1892 lo dedica Morphy a la música vocal, donde someramente señala la evolución de la ópera y algunas características del género antes de abordar la reforma llevada a cabo por Wagner en el drama lírico<sup>50</sup>.

La fama de Wagner se dispara con su obra *Die Meistersinger*, estrenada en Múnich en 1868. A su muerte, en 1883, Wagner copaba la atención de la crítica musical que se hacía eco de las polémicas sobre su obra, y de cómo Bayreuth se había convertido en centro de peregrinaje de los wagneristas. Entre estos hay que destacar a finales de la década de 1880 a Mahler, Debussy etc. Cuando Morphy escribe su discurso en 1892, España vivía el furor wagneriano que amenazaba la aspiración a una escuela nacional española. La idea de que los compositores más jóvenes se vieran tentados a seguir a Wagner como el fundador de una nueva escuela cosmopolita, alerta a Morphy, quien si bien apoya y coopera para que su obra sea divulgada en España, al mismo tiempo señala lo que considera erróneo en Wagner.

Morphy aplaude las composiciones de música vocal de Mozart, Beethoven, Gluck y Haendel, que compara con las exageraciones de la ópera-concierto italiana. Señala que el medio de expresión principal en el drama lírico es "la palabra cantada, sujeta a buena prosodia y con música adecuada a la situación, al sentimiento y al personaje". Para Morphy la prosodia es la íntima unión entre letra y música y constituye un poderoso medio para conmovir al oyente. Señala que las melodías que cumplen esta condición estarían tanto la de los grandes maestros italianos, como la de los alemanes antiguos y modernos.

A continuación se refiere a la historia del nacimiento de la ópera y cómo los florentinos trataron de imitar el drama griego. Artistas como Caccini, Peri, Monteverdi y Cavalli usarían la declamación de la voz y buscarían la expresión dramática de la situación. Respecto a la ópera-concierto italiana considera que esta es un "espectáculo en el que sólo tiene importancia la habilidad del cantante" y cita a Rossini como su representante. Tras ella el movimiento romántico coincidiría con Bellini, Donizetti y Verdi, acercándose más la ópera italiana al verdadero drama lírico, llegando a su mayor apogeo y tras ello su rápido descenso.

Morphy es consciente de la influencia de Wagner en España que se acrecienta a finales de siglo al identificarse con la modernidad y del auge del movimiento wagnerista en Barcelona<sup>51</sup>. Por este motivo dedica la última parte de su discurso a la reforma wagneriana. Destacamos las ideas siguientes que también encontraremos en sus artículos publicados en la prensa. Algunas de ellas serán objeto de más detenimiento a lo largo de este apartado:

---

<sup>49</sup> Carta a Saint-Saëns. (1898) Madrid febrero de 1898: "pas lu vos écrits j'avais deviné vos idées dans votre musique et croyant a la puissance de l'inspiration, je me suis toujours refusé de croire que cela visite aussi facilement qu' on le dit le cerveau des imbéciles et des savants; car on fait de la mauvaise prose et de détestables vers quand on ne connaît pas le grammaire et on donné la vie à des monstres quand on s'entête a produire la beauté comme résultats des analyses et des procédés qui sont propres de la Science et non de l'Art".

<sup>50</sup> G. Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, op. cit.

<sup>51</sup> Francesc Cortès i Mir: "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936", *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 27-45.

1. Wagner es considerado un fenómeno extraordinario, por su sello personal y poderoso, pero se habría equivocado en su reforma al dar a los instrumentos la misión que pertenece a la voz.

2. Reconoce que la música tiende a la homogeneidad, de manera que apenas se encuentran diferencias entre el drama lírico compuesto por un alemán o por un italiano. Pone de ejemplo a Meyerbeer, que tiene obras de todos los estilos. A pesar de todo, señala que aún puede hablarse de escuelas y países con un tipo musical, aunque reconoce que "la individualidad, más que en la forma exterior, está en el fondo, en la manera de sentir, de pensar y de comprender el argumento o el personaje".

3. La obra de Wagner sería para Morphy local y pese a lo que algunos defienden el genio alemán no habría creado una escuela nueva, universal y susceptible de desarrollo.

Para los compositores espiritualistas, Wagner, pese a la magnitud de su genio, venía a dismantlar todo su pensamiento basado en el romanticismo como un movimiento artístico cristiano y una idea más tradicional sobre la belleza, que comportaría un cierto orden u equilibrio, donde se criticaba lo excesivo. Examinamos esto brevemente en la obra *Lo bello en música* de Hanslik, publicada en 1854. Según el autor la obra revolucionaria de Wagner surge como resultado de su contacto con las ideas destructoras del anarquismo de Miguel Bakunin, que influyen en su idea de dismantlar todo el sentido de la historia tal y como era entendido hasta el momento. Así, Wagner defiende una vuelta al mundo pagano, que habría sido destruida por las sociedades cristianas y que sólo su supervivencia se reconocía en parte en el drama moderno. Su objetivo sería restaurar este mundo pagano, para lo que proclamaba la renovación de la tragedia, *el drama*. Hanslik afirma que estas ideas forman parte de *La obra del Arte futuro*, donde el arte combinaría la danza, el sonido y la poesía para conseguir una obra universal, en las que también participarían la arquitectura, escultura y pintura. Lo que llamamos su obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

Pese a que años más tarde el mismo Wagner repudiara sucesos revolucionarios como los acontecidos en la Comuna, Plantinga señala que sus textos seguían la misma línea de pensamiento que las ideas del anarquismo proclamadas por Miguel Bakunin<sup>52</sup>. Asimismo, la filosofía atea de Feuerbach, habría influido en su visión del arte, que para muchos críticos no podía ser más que materialista. Las menciones de Wagner hacia la religión del futuro vendrían influidas por aquel autor.

Lo cierto es que la figura de Wagner representaba para muchos un símbolo decadente. Nietzsche le llegaría a calificar como "el filósofo de la decadencia"<sup>53</sup>, identificándolo con el ejercicio de la fuerza de Bismarck y utilizando los mismos calificativos de decadente, degenerado, respecto a su obra *Parsifal*. Otro autor, Max Nordau, a finales de siglo, publicaría su obra *Degenerados*, donde arremete contra el arte moderno y artistas "dégénérés" como Wagner, Zola u otros, quienes eran admirados y considerados cradores de un arte nuevo. Nordau consideraba el realismo como método un auténtico fracaso, al renunciar el arte a la imaginación. Para Nordau el "desprecio de las convenciones y de la moral tradicionales" daría lugar a la admiración por figuras como Wagner que anunciaban la reforma universal en su "oeuvre d'art de l'avenir" (obra del arte futuro), surgiendo cientos de admiradores sin talento, quienes producirán obras banales sin expresión<sup>54</sup>. Su lectura causó admiración en España en figuras

---

<sup>52</sup> León Plantinga: *La música romántica* (Celsa Alonso, trad.), Madrid, Ediciones Akal, S. A., (obra original publicada en 1984), 1992, p. 290.

<sup>53</sup> Friedrich Nietzsche: "The Case of Wagner", *The Works of Friedrich Nietzsche*, Trans. Alexander Tille, London, H. Henry and Co, 1896, 11, p. 16.

<sup>54</sup> Max Nordau: *Dégénérescence*, Paris, Ancienne Librairie Germer Bailliere et Cie, T. II, 1894, p. 537.

como Tomás Bretón, quien señalaría la coincidencia de las ideas de Nordau con las expresadas por Morphy en referencia a Wagner. Así lo comenta Bretón:

Recuerdo que al aparecer en las librerías una de las últimas obras de Max Nordau, *Degeneración*, la adquirí y leí con avidez, estimulado por el efecto que había causado en Europa, quedándome más lisonjero que sorprendido al ver que el juicio del célebre folósofo judío sobre Wagner, coincidía hasta en las palabras con el que repetidas veces había yo oído formular a Morphy y leído en algunos de sus artículos<sup>55</sup>.

El propio Morphy admitiría esta coincidencia y recomendaría la lectura de *Dégénérescence* a Isaac Albéniz, quien por entonces acusaba la influencia de la corriente del wagnerismo en Barcelona. Las palabras de Morphy no pueden ser más significativas respecto a su opinión de Wagner a finales de siglo:

Si me contesta Vd. que sí, empiece por leer mis discursos y después comprar un libro de Max Nordau que se titula *Les Degenerés* o *La Degenerance* (no me acuerdo bien). Léalo Vd. con atención y sepa que yo escribí mis discursos antes de haber leído este libro.

Como Dios le ha dado un entendimiento claro y sano, comprenderá que ese movimiento intelectual que Vd. juzga a la cabeza del progreso retrasa de 30 a 50 años y está ya juzgado en la Ciencia y en el Arte, perteneciendo a la Historia.

El juicio de Max Nordau es la maza de Fraga y ha concluido en Alemania, Austria, Inglaterra, con todas las extravagancias de la impotencia disfrazada de filosofía. En Francia también va minando mucho pero van muy detrás y nosotros vamos a la reata<sup>56</sup>.

Siguiendo con Wagner, en su ensayo *Ópera y drama* denunciaría lo que había sido el abuso del canto, enfatizando la necesidad de recuperar la expresión dramática, donde todas las artes deberían colaborar en la misma proporción, sin embargo Morphy denuncia que Wagner no realizaría esto, sino que su obra daría primacía a lo instrumental sobre lo vocal, ahogando la melodía, que a su juicio debería ser el alma de la música. Y es que para Morphy el uso del "leitmotiv" o melodía infinita de Wagner vendría a contradecir la idea de la línea melódica identificada con la idea. Además Morphy denunciaría que estos procedimientos no serían originales de Wagner, en contra de lo que él mismo afirmaba. Según Platinga, el procedimiento no era novedoso en sí, sino que había sido utilizado por Cherubini y Spohr, entre otros. Los diseños melódicos no acaban representando las acciones dramáticas específicas o emociones, sino que finalizan siendo un recurso cómodo para crear "una unidad de diseño" y además la orquesta suplantaba a la voz en ellas.

Por lo tanto, Morphy señala que Wagner viene a reformar el drama lírico, restableciendo las teorías de Gluck pero con grandes diferencias en el fondo y en la forma. Cree que se habría equivocado en su reforma "al dar a los instrumentos la misión que pertenece a la voz humana", y piensa que al igual que otros ilustres compositores contemporáneos "que la verdadera reforma y la influencia universal de Wagner residen principalmente en la armonía e instrumentación, donde no es posible prescindir de lo hecho por él sin quedar anticuado"<sup>57</sup>. Morphy admirará su uso de los timbres y los efectos armónicos, aconsejando a los compositores a estudiarlos y

---

<sup>55</sup> Tomás Bretón: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico...*, p. 9.

<sup>56</sup> Carta de Morphy a Albéniz el 3 de marzo de 1896. Véase Ramón Sobrino: "El Conde de Morphy, protagonista de una época...", op. cit.

<sup>57</sup> Estas ideas las expresa con claridad en 1897, en ocasión del estreno de la obra de Mancinelli *Hero y Leandro*. En un drama lírico la expresión de los afectos estaría encomendada a la voz y no a la orquesta.

asimilarlos en sus obras. Por este motivo, se convierte en uno de los mayores promotores de la obra de Wagner en España.

Morphy considera que se puede admirar como artista a Wagner pero desaprueba la exageración de verle como el Mesías y añade:

... no por esto me parece sensato remontar con el entusiasmo hasta los tiempos mitológicos de Apolo y de Orfeo, para ver en la figura de Wagner al Mesías, al Profeta destinado a regenerar la sociedad moderna por medio del drama musical mitológico, afirmando "que así como el género humano atravesó las tinieblas de la Edad Media guiado por la luz del Cristianismo, del mismo modo el siglo XX creará un nuevo estado social creado por el Arte, única religión posible en lo porvenir"<sup>58</sup>.

Unas palabras que según afirma Morphy se las escuchó en Viena. Además añade que comenzó a conocerle y estudiarle a partir de 1857, y escuchó la mayoría de sus obras en Viena y Bayreuth. Si bien admira la belleza que encierran sus obras literarias y musicales, critica sus escritos sobre estética y filosofía. Admira su sello personal y su personalidad extraordinaria que no admite imitación posible.

Reafirma juicios emitidos anteriormente al señalar que "no hay nacionalidades musicales con carácter propio en el terreno artístico donde se funden los estilos, mientras que en el de la práctica musical cada país vive y tiende a vivir de sus propios elementos". Considera que la música vive en el presente con cierto carácter homogéneo semejante al que tuvo en el s. XVI y en el drama lírico desde el apogeo de la obra de Meyerbeer "todos los compositores han seguido el mismo camino". De esta manera Morphy considera que si bien

En la melodía popular y en las obras basadas sobre ella, se ha conservado el sello característico de cada país; pero en el drama lírico no es posible encontrar hoy, entre el compuesto por un alemán y el escrito por un italiano, la diferencia que existe, por ejemplo, entre *Euryanthe*, de Weber, y *Lucrecia Borgia*. ¿Cómo clasificar la música de Meyerbeer? ¿Como italiana, como alemana o como francesa? De todo tiene, y desde su apogeo a hoy, todos los compositores han seguido el mismo camino<sup>59</sup>.

Sin embargo admite la existencia de escuelas o países que muestran un tipo musical propio o carácter, que ve "en el fondo, en la manera de sentir, de pensar y de comprender el argumento o el personaje" de acuerdo a su tradición. En sus artículos Morphy seguirá advirtiendo sobre el carácter inimitable de Wagner y el carácter local de su obra, negando que hubiera creado una escuela universal, tal y como afirmaba el compositor alemán.

Morphy recuerda que el compositor para crear el drama lírico nacional debe buscar su inspiración en las "creaciones de la fantasía" que aún no se han desarrollado en toda su amplitud. Según sus palabras, algo que está íntimamente unido con el espíritu que informa nuestro arte, nuestro Romancero, nuestra pintura:

Poetas, pintores, escultores, arquitectos y músicos que me escucháis, concedores de la historia patria y de su suelo, desde las empinadas cumbres del Pirineo hasta las ardientes playas fronterizas del África; que habéis estudiado sus monumentos, desde la sombría Basílica de las montañas asturianas hasta las maravillosas construcciones árabes de Córdoba y de Granada; que habéis penetrado en los hogares del pueblo, oyendo cantar al amor de la lumbre la leyenda o el

---

<sup>58</sup> G. Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 33.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

romance; que habéis presenciado sus fiestas y sus bailes, ya sobre el verde prado de aquella tierra húmeda y nebulosa, donde suena la rústica gaita y el grave son de la *danza-a prima*, ya en el morisco patio andaluz o en la era castellana en las estrelladas noches del estío, decidme si no hay en todos estos recuerdos, en todos estos cuadros y otros mil que pasarán por vuestra imaginación, como pasan por la mía, algo que yo no sé definir, pero que no se siente más que en España<sup>60</sup>.

Morphy cree que no se podrá realizar este drama lírico nacional si los jóvenes compositores se ven deslumbrados por Wagner, convirtiéndose en sus discípulos e imitadores y olvidándose de las tradiciones gloriosas, de los principios por los que se rige nuestro pasado artístico y además "de aquellas eternas verdades estéticas, cuyo desconocimiento conduce al abismo". Pueden utilizar sus reformas para perfeccionar el drama lírico pero siempre "guardando cada país la tradición de su pasado".

Señala que otros países buscan la ópera nacional como Rusia, Hungría, Inglaterra y España y que en nuestro país existe la ópera cómica nacional o zarzuela, con repertorio más variado y personal, y considera que en el drama lírico se puede conseguir lo mismo, sobre todo, teniendo en cuenta los éxitos de *Los amantes de Teruel* y *Garín* de Tomás Bretón. Morphy recuerda la importancia de nuestras tradiciones y la asunción de los procedimientos modernos de Wagner:

creo que los compositores españoles, estudiando u asimilándose las conquistas técnicas del gran reformador alemán, deben tratar de conservar las tradiciones y espíritu del Arte nacional, y pocos pueblos pueden gloriarse de tener mayores elementos que el nuestro, tanto en la leyenda como en la historia, para emplearlos en el drama lírico<sup>61</sup>.

Insiste en estudiar las obras del Wagner pero no imitar al dramaturgo, puesto que "tratar de seguir el sendero de Wagner para ir más allá que él, no me parece posible; pero creo sin embargo que sabiendo utilizar muchas de sus reformas, el arte músico puede perfeccionar el drama lírico, guardando cada país la tradición de su pasado".

Finaliza el discurso señalando la importancia de la melodía, como esencia misma de la creación

---

<sup>60</sup> G. Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, pp. 37-38.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 37.

## Capítulo IX. Crítica musical

Uno de los objetivos del discurso periodístico del siglo XIX es contribuir a la educación en el buen gusto, propiciando un ambiente favorable para la creación artística y el progreso del arte nacional<sup>1</sup>. La crítica musical es abordada tanto por escritores sin formación en esta materia, pero que por su extensa cultura se sienten autorizados para emitir juicios estéticos, como por los propios músicos cuyos conocimientos dan lugar a reflexiones más profundas sobre las prácticas musicales de su tiempo. A este segundo grupo pertenece Morphy. Emilio Casares destaca la existencia de una "alta profesionalización" de la crítica musical desde los inicios del siglo. Sobresalen figuras como Santiago Masarnau en revistas como *El Artista*, Asís Gil en la *Gaceta Musical de Madrid*, Espín y Guillén en la *Iberia Musical* o Soriano Fuertes en *La Iberia Musical y Literaria* y *Gaceta Musical de las Artes*. Sus trabajos muestran unánimemente la preocupación por el panorama musical decadente que vive España, en el contexto de las desamortizaciones eclesiásticas, unido a una conciencia restauradora que les impulsa a buscar soluciones para sacar a España de esa situación.

Durante la Restauración borbónica, la crítica musical busca la proximidad a un público más amplio, a través de la prensa diaria, con publicaciones en periódicos destacados como *El Imparcial*, *El Heraldo* o *La Correspondencia de España*. Asistimos a la modernización de los periódicos, que siguiendo el ejemplo de otros países europeos amplían su sección de noticias con una crónica cultural amplia, en donde la música va a ocupar frecuentemente las primeras páginas. La prensa del s. XIX se caracteriza de cierto matiz subjetivo de sus autores, que suelen asumir una actitud paternalista, al considerarse legitimados a dirigir a una sociedad de masas

<sup>1</sup>Una visión de conjunto de la crítica musical en España en el s. XIX lo encontramos en Jacinto Torres Mulas: "El Transfondo social de la prensa musical española en el s. XIX", *Revista de Musicología* XVI, nº 3, 1993, pp. 1679-1700; Ramón Sobrino: "Un estudio de la prensa musical en España en el s. XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española", *Revista de Musicología* XVI, nº 6, 1993, pp. 3510-3518; Jacinto Torres Mulas: "Periódicos musicales: España", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, pp. 697-716. Madrid, SGAE, 2001; Emilio Casares Rodicio: "Crítica musical", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, Madrid: SGAE, 1999, pp. 168-186; Emilio Casares Rodicio: "la crítica musical en el s. XIX español. Panorama general", en E. Casares Rodicio y Alonso, Celsa Alonso (dirs.) *La música española en el s. XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 463-491. Asimismo las aportaciones de: Begoña Lolo: "La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria", *Recerca Musicològica*, 11, pp. 345-356; Luis G. Ibern: "Cien años de Antonio Peña y Goñi", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4, 1997, pp. 1-13; José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002; José Ignacio Suárez García: "Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España". *Anuario Musical*, nº 66, 2011, pp. 181-201; Francisco J. Giménez Rodríguez: "Las críticas musicales de Pedro Antonio de Alarcón (1854-1859)". *Studi Ispanici*, n. 37, 2012, pp. 129-149; Manuel Sancho García: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José María Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario Musical*, nº 70, 2015, pp. 117-130; Sonia Gonzalo Delgado: "El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación", en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.), *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1677-1698. En el mismo Vargas Liñán: "La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)", pp. 1655-1676; también Manuel Sancho García: "La crítica musical en la España romántica: de José M<sup>a</sup> Carnerero a Joaquín Espín y Guillén", pp. 1699-1714; Diana González Díaz: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014; Eugenia Gallegos Cañellas, *Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración*, Universidad de la Rioja, 2017.

que se incorpora a mundo de la cultura, por este motivo son frecuentes las críticas hacia un público que se considera poco instruido. El crítico busca la proximidad al público mediante un discurso comprensible, en el que a veces no faltan recursos como la ironía o la sátira, pero también se asume una crítica constructiva que propone soluciones.

### **IX-1. La crítica musical de Morphy. Colaboraciones**

Morphy se convirtió en una figura nuclear, defensor y divulgador de las doctrinas espiritualistas vinculadas al catolicismo, que supo entender la necesidad de situar a España en Europa, de modo que estuviera al tanto de las tendencias musicales modernas. Desde sus artículos combatirá los gustos por la ópera-concierto italiana, que consideraba ya obsoleta, y animará para que se escuchen las óperas italianas, alemanas y francesas contemporáneas. Seguirá de cerca las tendencias de los compositores e intentará servir de guía ante los estrenos que van llegando a España. Y es que Morphy supo comprender el papel de la crítica como educadora de gustos y transmisora del pensamiento de la época. Sus críticas musicales son auténticos artículos de fondo donde demuestra su conocimiento de las tendencias contemporáneas de Europa y emite juicios de valor. Morphy utiliza la prensa especializada pero será sobre todo a través de la prensa no especializada, desde donde se dirija a un amplio público.

La crítica musical de Guillermo Morphy reúne un corpus lo suficientemente amplio para llamar la atención. Hay que reconocer a Tomás Bretón el haber sido capaz de entender el verdadero alcance de sus artículos y su valor en el campo de la estética. En 1899 se refiere a ello en estos términos:

Sólo quiero, antes de concluir, hacer resaltar la cualidad que yo admiraba más en él: la de crítico. Nunca jamás he oído ni leído opiniones más serenas, más seguras y acertadas. Sus discursos del Ateneo, en donde presidió algunos años la sección de música, de la Academia, y los numerosos artículos que publicó, pueden formar un verdadero tratado o guía de estética musical principalmente, de inapreciable valor<sup>2</sup>.

También lo hace Albert Soubies en su obra *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*, publicada en 1900, donde señala "su contribución importante a la estética y a la historia musical"<sup>3</sup>. En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* se menciona su papel como crítico y se recogen algunas de las publicaciones en prensa de las que fue colaborador<sup>4</sup>. Por su parte, Emilio Casares, en *La música española en el s. XIX*, le incluye dentro de una primera generación de críticos pertenecientes a la Restauración borbónica, entre los que estarían otras destacadas personalidades como Esperanza y Sola (1834-1905), Peña y Goñi (1846-1896), o Luis Carmena y Millán (1845-1904)<sup>5</sup>. A la labor desempeñada por Morphy, se refiere del siguiente modo:

Sus críticas, a pesar del conservadurismo que manifiestan, dan muestras de sus profundos conocimientos que tuvo ocasión de ampliar con sus viajes con el Rey. Fue sensible a la influencia

---

<sup>2</sup> Tomás Bretón: "Homenaje a un artista", *El Heraldo de Madrid*, 1 de septiembre de 1899, p. 1.

<sup>3</sup> Albert Soubies: *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*, Paris, Ed. Flammarion, 1900, p. 104.

<sup>4</sup> Luis Iberní: "Guillermo (Conde de Morphy) Morphy Ferriz", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, director y coordinador general Emilio Casares Rodicio, V. 7, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2000, pp. 827-828.

<sup>5</sup> Luis Carmena y Millán colaborador de *El Imparcial*, *La Época*, y *El Heraldo de Madrid*, profundo apasionado de la ópera italiana, por cuyo motivo entra en fuerte polémica con Chapí y Borrell. *La música española en el s. XIX...*, p. 484.



wagneriana, siendo uno de los primeros comentaristas españoles que pudo escuchar su obra durante su estancia en Viena<sup>6</sup>.

La presencia de Morphy en la prensa comienza en la década de los años 60. El primer artículo firmado con su nombre que hemos localizado pertenece a la prestigiosa revista *La América: crónica hispano-americana*, publicada en Madrid desde 1857 a 1886. De periodicidad quincenal, aglutina entre sus colaboradores a un elevado número de personalidades destacadas e intelectuales de diferentes ideologías, entre los que podemos citar a Amador de los Ríos, Pedro Antonio de Alarcón, Gaspar Núñez del Arce, Víctor Baraguer, Emilio Arrieta, Rafael Baralt, Cánovas del Castillo, Joaquín Espín y Guillén, Juan José Guelbenzu, Cristino Martos, Ventura de la Vega, Eugenio Hartzenbusch, Ramón Campoamor, Emilio Castelar, José Castro y Serrano, Bretón de los Herreros, Francisco Pi Margall, Marqués de Molíns, Duque de Rivas, Antonio Trueba, Ventura de la Vega, Juan Valera y Antonio Alcalá Galiano. Muchos de los temas tratados en la revista están relacionados con aspectos de la vida cultural e intelectual de América y de España.

Con tan solo 24 años Morphy se da a conocer en *La América* con un artículo de fondo publicado en la sección "Revista Musical", que lleva por título "Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación"<sup>7</sup>. Un texto donde comenta los recientes conciertos llevados a cabo en esta institución, organizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Morphy denuncia el lamentable abatimiento que vive España, criticando las tendencias realistas de la época, la decadencia de la música sacra y el entusiasmo del público por el teatro italiano.

Durante estos años, llevado por su vocación literaria, colabora junto a su amigo Manuel Cañete en la revista quincenal *El Arte en España*, publicada entre 1862 y 1870, que reunía a críticos, historiadores y artistas del momento, con el propósito de concienciar sobre el valor del patrimonio artístico nacional y el cultivo, fomento y difusión de los estudios de Bellas Artes (pintura, escultura y arquitectura) en España. La revista era dirigida por Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884), descubridor de los cartones para los tapices de Goya y pionero en los estudios sobre Velázquez. El periódico contaba como protector al infante don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875), presidente de la junta directiva de la publicación. Cruzada Villaamil asumía el cargo de vicepresidente de la misma, mientras que como vocales y asimismo socio-colaboradores aparecía Guillermo Morphy<sup>8</sup>, junto a Manuel Cañete, Isidoro Lozano, Germán Hernández Amores, Francisco Sans, José Vallejo, Carlos de Haes, Ignacio Suárez Llanos, Víctor Manzano, Ponciano Ponzano, Gerónimo de la Gándara, Domingo Martínez y Vicente Castelló; como vocales-secretarios, Enrique Mérida y Fernando Fernández de Velasco, y finalmente como administrador, José de Hoyos. También encontramos entre otros destacados historiadores del arte español a Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, José Amador de los Ríos, Valentín Carderera, Pascual de Gayangos, Rafael Contreras, Tomás M. Garnacho, José de Manjarés, Ramón Sanjuamena y Nadal, José Fernández Giménez, Fernando Fernández de Velasco, Benito Vicens y Gil de Tejada, Florencio Janer, Miguel Morayta, Eduardo de Mier, José Godoy Alcántara, Jacobo Zobel de Zangroniz, Tomás Muñoz y Romero y José Pérez de Guzmán.

<sup>6</sup> Celsa Alonso y Emilio Casares: *La música española en el s. XIX*, Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 484-485.

<sup>7</sup> Guillermo Morphy: "Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación", *La América. Crónica Hispano-Americana*, año VI, nº 4, 24-04-1862, pp. 13-14.

<sup>8</sup> Si bien Morphy aparece como colaborador en la primera página de la publicación, no hemos localizado artículos que llevaran su firma.

Según Saldoni, Morphy habría colaborado en estos años en *El Parlamento* y *La Gaceta Literaria*<sup>9</sup>. En 1871 aparece su nombre asociado a la prestigiosa revista ilustrada *La Ilustración española y americana*, donde escribe un artículo de fondo en el que plantea el asunto de la ópera española, con el propósito de guiar a los artistas. En esta misma revista dedicará en 1896 un artículo al Dr. Thebussem sobre un tema inusual: la arqueología culinaria, y en 1898 y 1899 publica otros dos, en los que da a conocer sus juicios sobre la obra de Saint-Saëns, Wagner y la Sociedad de Conciertos.

En la revista semanal *Crónica de la música* aparece su nombre asociado al de Antonio Arnao, Castro y Serrano, José Inzenga, Rafael Hernando, Joaquín Marsillach, Idelfonso Jimeno, Peña y Goñi y Antonio Romero, Eduardo Medina, a partir de enero de 1880. La revista destaca la presencia de Morphy y su competencia en el panorama musical, con estas palabras:

Como verán nuestros lectores en la lista de colaboradores con que encabezamos este número, tenemos la satisfacción y el honor de contar desde hoy con la importante colaboración del Excmo. Sr. Conde de Morphy, que es una de las personas más competentes en todo lo que se refiere al desarrollo y cultivo del arte musical<sup>10</sup>.

En la década de los noventa aumenta su actividad como crítico musical en la prensa, llegando a participar en un gran número de revistas, aumentando su renombre en esta actividad. Así aparece como redactor de *La Correspondencia de España*, *La España Moderna*, *Correspondencia Musical*, *La Época*, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, *Álbum Musical*, *El Año Musical*, *El Imparcial*, *El bosque*, *la Ilustración Ibérica*, *Álbum salón*, *Bellas Artes*, *Ilustración Ibérica* y *Gaceta Musical y de Teatros*.

**Tabla 12.** Revistas y periódicos en los que colabora G. Morphy

PRENSA	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La América</i></li> <li>• <i>El Imparcial</i></li> <li>• <i>La Correspondencia de España</i></li> <li>• <i>El Parlamento</i></li> <li>• <i>La Gaceta literaria</i></li> <li>• <i>Revista Europea</i></li> <li>• <i>El Arte en España</i></li> <li>• <i>La Ilustración española y americana</i></li> <li>• <i>La Música Ilustrada</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Álbum musical</i></li> <li>• <i>El bosque</i></li> <li>• <i>Álbum salón</i></li> <li>• <i>Crónica de la música</i></li> <li>• <i>El año musical</i></li> <li>• <i>La España moderna</i></li> <li>• <i>Revista del Ateneo</i></li> <li>• <i>La Correspondencia Musical</i></li> <li>• <i>Gaceta Musical de Valencia</i></li> </ul>

Pero donde más sobresale la figura de Morphy como crítico musical es en *La Correspondencia de España*, donde colaborará asiduamente, publicando más de una treintena de artículos desde 1890 hasta la fecha de su fallecimiento en 1899. Este periódico se consolida en 1864 como el diario más vendido de España. Entre 1869 y 1870 se pronuncia a favor de la candidatura a la Corona española del Duque de Montpensier, Antonio de Orleans (1824-1990), quien sostenía una amistad personal con su fundador. En este periodo supera los 50.000 ejemplares, aumentando la distancia con sus competidores. En 1876 *El Imparcial* -el diario que consolidará

<sup>9</sup>Baltasar Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid: Imp. de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pp. 55-58.

<sup>10</sup> *Crónica de la música*, nº 71, año III, 29 de enero de 1880, p. 3.

el periodismo informativo en España y que le superará en tirada en 1882- le califica de ser “ministerial de todos los ministerios”, sin embargo, *La Correspondencia de España* se considera “amiga de todos” y de practicar una “bondadosa imparcialidad”. Entre sus redactores estuvieron, entre otros, Francisco de Paula Altolaguirre, Rafael María Baralt, José Bravo Destuet, José María del Campo, Joaquín Gálvez, Antonio Trueba, Blas Aguilar Alvarado, Eusebio Blasco, Felipe Ducazcal, Hilarión de Zuloaga (que aparece también como editor), Leandro Pérez Cossío, Fernando Cos-Gayón, José María Llamas de Aguilaniedo o Francisco Barber. Su fundador, Manuel María de Santa Ana, que había recibido el título de Marqués de Santa Ana en 1889, dejará la propiedad a su hijo Luis; tras morir prematuramente en un accidente en los talleres del periódico, la propiedad pasará a su hermano Eduardo. Suceden en su dirección Andrés Mellado Fernández (1891-1897) y Fernando Soldevilla Ruiz (1897-1903). Leído tanto por liberales como por conservadores desde su proclamada neutralidad monárquica traspasa el nuevo siglo manteniendo la vieja competencia con *El Imparcial* (1867-1933) y *El Liberal* (1879-1939), a la que se le había unido *El Heraldo de Madrid* (1890-1939), que integrarán el trust de la Sociedad Editorial Española<sup>11</sup>.

El 22 de febrero de 1898, *La Correspondencia de España* anuncia su deseo de transmitir con la mayor brevedad las noticias de España y del extranjero, de acuerdo a las exigencias de los nuevos tiempos:

Hoy en día se exige al periódico diario no solamente la información rápida y más exacta, sino todo aquello que en otros tiempos se iba a buscar en las publicaciones especiales, en los semanarios técnicos y las revistas literarias e ilustradas. *La Correspondencia de España*, procurando satisfacer estas justas exigencias del público, mejora y mejorará su información, creyendo haber conseguido que ni una sola noticia interesante, ni un solo suceso curioso de los que ocurren en Madrid, en provincias, en nuestras colonias, en el extranjero, deje de encontrar eco inmediato en sus columnas<sup>12</sup>.

Entre sus colaboradores se encuentran entonces el Conde de Morphy, Emilio Castelar, Leopoldo Alas *Clarín*, Antonio Sánchez Pérez, Jacinto Benavente, Luis de Terán, Miguel Ramos Carrión, Enrique Sepúlveda, Eusebio Blasco, José Echegaray, Vital Aza o Jacinto Octavio Picón, entre otros. Morphy se dedica a cubrir con artículos de fondo los estrenos en el Teatro Real de las obras de Wagner, Verdi, Bretón, Puccini o Mascagni, pero también a informar sobre la Sociedad de Conciertos, el público de Madrid, la exposición músico-teatral de Viena, u otros asuntos de interés.

Finalmente destacamos la colaboración de Morphy en una de las más prestigiosas revistas culturales españolas de entre siglos, de carácter ecléctico en lo político intelectual, científico y literario. Nos referimos a *La España moderna*, fundada y dirigida por José Lázaro Galdiano, en la que participan figuras relevantes como Emilia Pardo Bazán, Emilio Castelar, Marcelino Menéndez Pelayo, Antonio Cánovas del Castillo o Miguel de Unamuno. Desde sus páginas Morphy expone la situación de la música en España en esos años. Un testimonio de gran interés para entender el contexto musical de la época.

La crítica de Morphy sigue la línea marcada por sus maestros Santiago Masarnau y Francisco de Asís Gil, con los que coincide en la denuncia de la decadencia y la búsqueda de soluciones al estado lamentable que vive España. Su intensa labor como crítico, responde a su interés por la renovación del repertorio en España, y la necesidad de promover en España las obras de

<sup>11</sup> Información tomada en el registro bibliográfico de la BNE.

<sup>12</sup>*La Correspondencia de España*, año XLIX, nº 14627, 22 de febrero de 1898.

compositores contemporáneos extranjeros y españoles, y de músicos consagrados como Mozart, Haydn o Beethoven. Morphy realiza principalmente la crítica del Teatro Real, Príncipe Alfonso y Salón Romero. Wagner ocupa un importante espacio en sus escritos, debido a su enorme influencia en el panorama europeo. Solamente la crítica realizada por Morphy sobre su obra *Los maestros cantores de Nüremberg* ocuparía cuatro portadas en *La Correspondencia de España*. Asimismo, sigue con interés las nuevas creaciones de los pueblos meridionales hermanados con España: Italia y Francia. Analiza las creaciones de jóvenes compositores italianos, la "escuela moderna italiana", como Puccini, Mascagni y Leoncavallo, además de apoyar las reformas realizadas por Verdi y la obra de Mancinelli. También de suma importancia son sus artículos en los que ensalza la obra de Saint-Saëns, tratando de colaborar en su difusión en España por considerarla una vía alternativa al drama wagneriano.

Por otro lado, sus artículos sobre la situación musical en Madrid son reveladores de los problemas a los que se enfrentaba la sociedad en la cuestión musical. Encontramos los tópicos habituales a otras crónicas de su tiempo, como la preocupación por el materialismo, la educación, la defensa del arte nacional, el patriotismo, la necesidad del proteccionismo por parte del gobierno o la creación de un Teatro para la ópera nacional. Al igual que otros escritores coetáneos valora cada vez más la influencia de la crítica musical para dirigir, orientar y educar a sus lectores. Morphy considera más adecuado el periódico que la revista especializada a sus propósitos de influir en la opinión pública.

A propósito de esto, se expresa en uno de sus textos:

Ojalá que mis artículos hayan contribuido en algo a este movimiento de la opinión, que esta sería la única razón que me alentaría a seguir escribiendo.

Yo sé que para tratar ciertas cuestiones se cree más a propósito la revista que el periódico, pero si el mal está en gran parte en el público, ¿a qué ir a buscar el remedio en una publicación que leen muy pocos, y aún esos no se consideran aludidos.

Si la crítica ha de ejercer alguna influencia en la resolución de estos problemas, ha de ser la de la prensa diaria el día en que por convicción y por patriotismo comprenda que ya es tiempo de que los españoles hagamos lo que los demás pueblos han hecho ya hace muchos años, y si á esto se agrega la unión de los músicos para los intereses comunes, entonces podrá verse alguna luz en el horizonte oscuro hoy como boca de lobo<sup>13</sup>.

Asimismo, señala las diferencias entre el crítico literario y el crítico con conocimientos de música:

no porque crea mi opinión infalible, ni porque me juzgue más capaz que otros para discurrir en estas materias; sino porque los hombres que pudieran hacerlo mejor suelen no efectuarlo, y en nuestro país la crítica musical está por lo común en manos de literatos dotados de grande ingenio, pero no siempre adornados de los conocimientos necesarios para juzgar en el terreno esencialmente artístico. Si para entender la música y abrir el alma á la emoción que produce no es necesario seguramente haberla estudiado, no sucede lo mismo cuando se trata de apreciar los defectos y bellezas de una obra, y cuando es preciso convencer al público, no ya con la autoridad de una opinión particular mal razonada, sino con los eternos preceptos de verdad que han practicado los grandes maestros, y que solo pueden estudiarse en sus obras cuando se saben leer con provecho. Si no viera la facilidad con que nuestros músicos más notable dejan correr ciertas opiniones erróneas sin combatirlas, nunca hubiera intentado escribir sobre el particular [...]

Más si carezco de autoridad y práctica, patrimonio del que se dedica exclusivamente á una carrera

---

<sup>13</sup> G. Morphy: "Revista musical. La música en Madrid en 1897", *La Correspondencia de España*, año XLVIII, nº 14.341, 12 de mayo de 1897, p. 1.

tan difícil como la música, fio también en el amor que le profeso y en el detenido estudio que he hecho de sus principales dificultades y de las mejores producciones de tantos insignes maestros como han sido delicia y admiración del mundo<sup>14</sup>.

Son frecuentes por parte de Morphy no sólo las críticas hacia el público, sino también hacia el mismo gobierno por sus escasas decisiones en provecho del arte nacional. Insiste en favor de una mayor intervención en la vida artística, e incluso su papel como educador de la sociedad, que se integran en el debate sobre el proteccionismo del estado. Así lo da a entender cuando escribe: "el gobierno que tiene el deber de educarlo haga cantar las obras del repertorio ordinario en español durante dos o tres meses, para que no haya necesidad de vender el libreto de la ópera en español, y para librarnos del italiano macarrónico y disparatado"<sup>15</sup>. Muestra su empeño en respaldar los estrenos de músicos españoles, especialmente de Tomás Bretón, pero también de Albéniz y Granados, así como divulgar la música extranjera, dando a conocer las últimas obras estrenadas.

Seguidamente pasamos a abordar el pensamiento musical de Morphy a través de la prensa, desde una perspectiva multidisciplinar, ya que el estudio abarca aspectos de la filosofía, estética, historia y literatura. Para ello hemos realizado el vaciado hemerográfico de todos los artículos publicados por Guillermo Morphy. Desde la hermenéutica se estudian y analizan sus contenidos en relación al contexto social, cultural y estético de su tiempo. Finalmente hemos optado por presentar estos contenidos en bloques según los asuntos más destacados que en ellos aparecen, de manera que hablaremos de ópera española, italiana, alemana y francesa, sin olvidar otros apartados correspondientes a la música religiosa, el Teatro Real y al público.

**Tabla 13.** Relación de artículos localizados escritos por G. Morphy

Fecha	Publicación	Título
24-IV-1862	<i>La América</i>	Conciertos en el Real Conservatorio
28-VII-1870	<i>La América</i> <sup>16</sup>	El Arte en general. Escuelas alemana e italiana. <i>Freischutz</i>
25-V-1871	<i>La Ilustración española y americana</i>	De la ópera española. Carta dirigida a don José de Castro y Serrano
22-III-1874	<i>Revista Europea</i>	Ricardo Wagner. Estudio Fisiológico. <i>Revista Europea</i> <sup>17</sup>
1-III-1883	<i>Notas Musicales y Literarias</i>	Carta del Excmo. Sr. Conde de Morphy al director de esta Revista
8-III-1889	<i>La Época</i>	<i>Los amantes de Teruel</i>
4-III-1889 11-III-1889	<i>El Imparcial (Los Lunes de El Imparcial)</i>	<i>Los amantes de Teruel</i> <i>Los amantes de Teruel. La música y la ejecución</i>
1889	<i>El Ateneo. Revista científica, literaria y artística, II</i>	Beethoven y sus obras
1889	<i>El Ateneo. Revista científica, literaria y artística, III</i>	Veladas musicales

<sup>14</sup> G. Morphy: "Revista musical", *La América*, año VI, 24 de abril de 1862, nº 4, p. 13.

<sup>15</sup> G. Morphy: "Delenda est Cartago", *La Correspondencia de España*, 22 de abril de 1894.

<sup>16</sup> Aunque no se muestra la autoría del artículo, podría tratarse de un artículo escrito por Guillermo Morphy.

<sup>17</sup> Mi agradecimiento a José Ignacio Suárez García por la aportación de esta información.

I-1890	<i>La España Moderna</i>	El año musical en España
1890	<i>Ilustración Artística</i>	Los teatros de Madrid
17-II-1890	<i>El Imparcial (Los Lunes de El Imparcial)</i>	La música "di camara"
28-IV-1890	<i>El Imparcial</i>	El Teatro Real y la ópera italiana
21-XII-1891	<i>La Correspondencia de España</i>	La exposición músico-teatral de Viena
27-XII-1891	<i>La Correspondencia de España</i>	El centenario de Mozart en el Conservatorio
17-I-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	El público de la ópera
15-II-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	El público de los conciertos
9-XII-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Pagliacci</i> . Ópera en dos actos.
2-III-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg I</i>
19-III-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg II</i>
2-IV-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg III</i>
27-IV-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg IV</i>
2-IV-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. Más sobre <i>Falstaff</i> . La ópera italiana en el teatro del Príncipe Alfonso
22-IV-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Delenda est Cartago</i>
3-V-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. Variaciones sobre el mismo tema
1894	<i>El bosque</i>	La casa de Ricardo Wagner
12-XII-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La <i>Manon Lescaut</i> de Puccini. Nuevos cuartetistas
29-XII-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Porvenir de los compositores españoles
X-1894	<i>La España moderna</i>	El Conservatorio y el Teatro Real: Bibliografía musical; Les musiciens neerlandais en Espagne, du XII au XVIII; Charles V, musicien, par Edmond Vander Streaten; Antología de música religiosa española por Felipe Pedrell
2-VI-1895	<i>La Época</i>	El coro ruso de Slaviansky
27-I-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La Sociedad de Conciertos y la interpretación de las sinfonías de Beethoven. Conferencia del Sr. Pedrell
24-II-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	En el Salón Romero / (Sobre Granados)
25-II-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Manon Lescaut</i> de Massenet
1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Sarasate
17-III-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>La Dolores</i> de Bretón en el Teatro de la Zarzuela
18-III-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>La Dolores</i> de Bretón en el Teatro de la Zarzuela
22-III-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>L'Amico Fritz</i> de Mascagni
2-IV-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Concierto wagneriano
3-IV-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	
6-V-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Emma Nevada

24-V-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Una ópera nueva en Barcelona/ (Sobre <i>Henri Clifford</i> )
2 -VI-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	El coro ruso de Slaviansky
30-XI-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. TEATRO REAL. <i>Don Pasquale</i> y <i>Cavallería rusticana</i>
29-III-1896	<i>La Correspondencia de España</i>	Gustavo Kogel, como director de orquesta
	<i>España en fin de siglo. Tomo II: provincias</i>	"España musical"
24-V-1896	<i>La Correspondencia de España</i>	Salón Romero. El cuarteto Crickboom
1896 (segundo semestre)	<i>La Ilustración española y americana</i>	Arqueología culinaria. Al Dr. Thebussem
20-I-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Sansón y Dalila</i>
12-V-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La música en Madrid en 1897
30-IX-1897	<i>La Ilustración española y americana</i>	Saint-Saëns y el público de su tiempo
12-XI-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. Sociedad de Conciertos. M. Bauer
4-XII-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Hero y Leandro</i> de Mancinelli
16-I-1898	<i>Álbum salón</i>	Curiosidades musicales. El cuarteto de cuerda.
1-III-1898	<i>Álbum salón</i>	Antonio Rubinstein. Recuerdos personales
16-VI-1898	<i>Álbum salón</i>	Notas musicales ( <i>Parsifal</i> )
4-I-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La Música en Madrid
15-II-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	REVISTA MUSICAL. La Sociedad de Conciertos y el arte músico español
27-IV-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	TEATRO DEL PRÍNCIPE ALFONSO. <i>La Bohème</i> de Puccini.
15-IX-1898	<i>La Ilustración Española</i>	<i>Deyanira</i> de L. Gallet. Música de Saint-Saëns
12-X-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	La próxima Temporada del Teatro Real
22-XI-1898 25-XI-1898	<i>La Correspondencia de España</i> <i>El Diario de Murcia</i>	<i>La María del Carmen</i> de Feliú y Codina, música de Enrique Granados
22-I-1899	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Teatro Real. <i>La Walkiria</i> de Wagner La Sociedad de Conciertos en el Teatro Real/ Casals
26-I-1899	<i>La Correspondencia de España</i>	La Sociedad de Conciertos en el Teatro Real
9-II-1899	<i>Bellas Artes</i>	Teatro Real. Tercera Sociedad de Conciertos. El maestro Zumpe. Porvenir de la música en España

## IX-2. Música sacra

El primer artículo firmado por Morphy que hemos localizado aparece en 1862 en la prestigiosa revista *La América*, publicado bajo el título, "Revista Musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación"<sup>18</sup>. Se trata de un artículo de fondo desde donde Morphy reivindica el género religioso a raíz de los conciertos realizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. En sus reflexiones se constata la deuda con críticos anteriores como Santiago Masarnau, su maestro, o Parada y Barreto, que conciben la música religiosa como la más noble y elevada del arte y denuncian la decadencia del género en los templos religiosos en España. Morphy concibe la música como arte trascendente, dentro de las tendencias espiritualistas de la época, a las que hemos hecho referencia en los capítulos XII y XIII. Sus ideas también se pueden poner en relación con compositores coetáneos como su amigo Charles Gounod quien defendió una reforma de la música sacra, ante la decadencia del gusto dentro de los templos. Gounod quiso introducir las tradiciones de la Capilla Sixtina y fue un ferviente admirador de las *Misas* de Palestrina.

Morphy comienza el artículo destacando la importancia de la música religiosa en Europa: "deleite de los buenos aficionados y admiración de los inteligentes que ven en ellas modelos de belleza inmortal". De nuevo comparte ideas expresadas por Victor Cousin quien al defender el particular poder de la música al "elevar el alma hacia lo infinito" ensalzaba a continuación la música religiosa de esta manera:

La música, pues, se alía naturalmente con la religión, sobre todo con esta religión del infinito que es al propio tiempo la religión del corazón; ella tiende a transportar a los pies de la misericordia divina el alma triunfante y gloriosa en alas del arrepentimiento, de la esperanza y del amor. Dichosos aquellos que en Roma y en el Vaticano, en las solemnidades del culto católico han oído las melodías de Leo, de Durande y de Pergolesi sobre los viejos y sagrados textos<sup>19</sup>.

Un género que sin embargo en España pasaba por graves dificultades causadas por las desamortizaciones eclesiásticas y la crisis de las capillas catedralicias. Morphy hace referencia a los conciertos *sacro-clásico-religiosos*, interpretados en el Teatro Real dos años antes, los cuales a pesar de contar con el entusiasmo de los músicos y de la empresa en su realización, no obtendrían el éxito deseado. Analiza las causas de este fracaso que atribuye a la formación incompleta de los intérpretes, los escasos ensayos llevados a cabo por su director y su realización en el Teatro Real, que no reunía las condiciones adecuadas al género religioso. Asimismo, culpa del desinterés al público por su falta de buen gusto, capaz de "silbar un tiempo de una admirable sinfonía de Beethoven, al paso que vemos aplaudir continuamente la más vulgar y grotesca *cabaleta* escrita en el moderno estilo italiano".

En contraposición a este malogrado evento, Morphy valora positivamente los recientes conciertos llevados a cabo en el Conservatorio de Madrid, organizados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. En 1860 la formación de la entidad durante la presidencia del Marqués de Viluma, reunía en sociedad a artistas que contribuían a la misma con el pago de ciertas cuotas, que posibilitaban el auxilio económico a los miembros de la misma. La sociedad promovería la fundación en 1862 de la Sociedad de Conciertos, a imitación de las creadas en algunos países de Europa y que era calificada por *La Iberia* como la mejor de cuantas hasta el día

---

<sup>18</sup> G. Morphy: "Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación" , *La América*, año VI, 24 de abril de 1862, nº 4, pp. 13-14.

<sup>19</sup> Victor Cousin: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno...*, p. 213.



ha habido en esta corte. Los conciertos a los que hace referencia Morphy en su artículo constituían el acto de presentación de la formación, que contaba con la presencia de Joaquín Gaztambide como director y de José Inzenga como maestro de canto y coros. Estos cuatro conciertos que tuvieron lugar en el salón del Conservatorio de Madrid, en los meses de marzo y abril de 1862. El evento respondía al propósito de contribuir a la valoración de la música religiosa y sinfónica, con una programación de obras religiosas a cargo del compositor Hilarión Eslava, en las que participaba un coro de artistas españoles, además de la *Sinfonía sobre motivos del Stabat de Rossini* de Mercadante, las tres piezas de la oda sinfónica *Cristóbal Colón* de David, la sinfonía de *Guillermo Tell* de Rossini, y la *Sinfonía del Pardon de Ploermel* de Meyerbeer<sup>20</sup>.

Destaca Morphy que por primera vez se escuchó en España a "una orquesta sabiamente dirigida y ensayada con la perfección necesaria para dar a conocer las más maravillosas producciones de tan divino arte". Contrapone el fracaso de los anteriores conciertos *sacro-clásicos-religiosos* al éxito de estos conciertos que considera como una señal de que ha llegado para España "el renacimiento iniciado hace tiempo para las demás artes". Y añade: "El legítimo entusiasmo producido por tan acertada interpretación se manifestó claramente, concluido el concierto, en los elogios de todos los espectadores. Esta circunstancia y el deseo de dar a conocer el justo valor de tal novedad, me han incitado a tomar la pluma".

También otros críticos de la época, como Rafael Hernando desde el *Anuario de la Sociedad* o José María Goizueta, desde *La España*, coincidían con Morphy al ensalzar la excelente labor de su director y la admirable ejecución de sus intérpretes, sin olvidar asimismo la calurosa acogida por parte del público<sup>21</sup>.

Morphy aprovecha la ocasión para recordar la situación de "lamentable abatimiento" por la que pasa España, y la necesidad de colocarse a la altura de otros países europeos. Analiza las causas de la indiferencia hacia el género sacro, que relaciona con la pérdida de "la gran tradición de la música religiosa". Arremete contra las malas prácticas en los templos religiosos, a las que contribuyen los "malos organistas" quienes, sea por pereza, desprecio al público o simplemente por ignorancia tocan el órgano emulando a los malos pianistas de café, de manera que se pierde la oportunidad de dar a conocer a los grandes compositores de la música.

Otra parte del artículo lo emplea Morphy en criticar los gustos e ideas del público realista. Se muestra disconforme con quienes abrazan el realismo moderno, considerando los madrigales de música imitativa de Palestrina como lo "más sublime del arte", en vez de admirar las misas del mismo autor, que minusvaloran por su falta de "intención dramática". Alude a los grandes genios de la música instrumental, Beethoven y Mozart, que no tiene paragón con la anterior música. Coincide de nuevo con Masarnau en su crítica hacia un público que encuentra falto de fe:

faltan la fe y el fervor necesarios para que, ocupada el alma con el arrobamiento de la devoción, no busque emociones donde no debe de haberlas y ruegue humildemente al Todopoderoso, ayudada de la tranquila y grave expresión de los acentos dignos de tan sagrado lugar.

Por tanto la música religiosa no debe desvincularse de "la majestad del culto cristiano" y arremete contra quienes han deformado sus propósitos al querer que esta exprese las pasiones como la dramática, con el auxilio de la palabra.

Continúa acusando a aquellos que hablan de la "ininteligibilidad" de la música religiosa, y afirma que "hoy más que nunca se juzgan entre nosotros de un modo equivocado todos los

<sup>20</sup> Véase Ramón Sobrino: "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 633-653.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 638-639.

géneros de música". Reprocha a quienes sin ser capaces de comprender el género religioso, escuchan una ópera italiana y sin entender siquiera el argumento, se atreven a opinar sobre la misma, "pero no la ha escuchado su alma", sino sólo su oído. Morphy califica al público de "realista", y critica que tales personas exigirían representar la Pasión dentro de un templo, con vestimentas, y decoraciones, con programas que explicaran la intención del autor, para que de este modo nadie pudiera equivocarse en sus intenciones. De todo esto surge -señala Morphy- la decadencia del canto, a causa de quienes al no entender la música exigen al cantante que "conmueva a fuerza de gritos y manotadas". Cita a Mozart, quien a propósito de su ópera *El rapto en el Serrallo* afirmaba que "ni las pasiones más violentas deben expresarse con la música de manera que puedan producir desagrado, ni esta, aun en las más terribles situaciones dramáticas, debe jamás lastimar el oído: antes al contrario, deleitarlo siempre, ser siempre música". Ensalza el motete de Leisring que es apreciado por cualquier alma que tenga "un átomo siquiera de sentimiento", añadiendo que "solo el cristianismo es capaz de crear una música que de tal modo expresa el gozo inefable de alabar a Dios, la tranquilidad de la conciencia, la majestad del culto".

Se observa ya en Morphy esta crítica al realismo que se contrapone a una visión espiritualista de la música, en la que sobresale el género religioso, donde la música puede expresar emociones, sin necesidad de acudir a las palabras, ideas expresadas por su maestro Masarnau, que se mantendrán a lo largo de su labor como periodista.

En 1870 aparece otro artículo en la sección Revista musical que no viene firmado, pero que por su contenido podría haber sido escrito por Guillermo Morphy<sup>22</sup>. El artículo señala las diferencias entre la escuela alemana y la italiana debido a las condiciones de su raza, y la presentación de la ópera *El cazador furtivo (Freischutz)* de C. M. von Weber, que el autor considera poco entendida por el público madrileño acostumbrado al repertorio italiano.

### IX-3. Ópera Española

#### IX-3.1. Precedentes en la prensa

En la década de los sesenta, la proliferación de artículos en prensa y una serie de iniciativas concretas, muestran la enorme relevancia que va adquiriendo la cuestión de la ópera española. La crítica musical reflexiona sobre los estrenos del teatro lírico en el extranjero, la idoneidad de si la zarzuela puede servir como punto de partida para la creación de la ópera nacional y la necesidad de que ésta asuma el idioma castellano<sup>23</sup>. Por lo general, los autores coinciden al

<sup>22</sup> "Revista Musical: El Arte en general. Escuelas alemana e italiana. *Freischutz*", *La América*, año XIV, nº 14, 28 de julio de 1870, pp. 10-11.

<sup>23</sup> Véanse algunos trabajos sobre la ópera en España que por su temática están relacionados con este trabajo: M<sup>a</sup> Encina Cortizo: "La zarzuela del s. XIX", en *La música española en el s. XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, 161-194; M<sup>a</sup> Encina Cortizo: "La ópera romántica española", *La Ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 7-62; Emilio Casares: "El libreto en la construcción de la ópera nacional", *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, coord.: Espín Templado, De Vega; Emilio Casares: "La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio", *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. I, Álvaro Torrente, Emilio Casares (eds.), Madrid, ICCMU, 2001; Ramón Sobrino: "Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración", Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez y Manuel Lagos Gismero (coords.), *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 82-118; Víctor Sánchez Sánchez: "Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración". *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. II, 2001; J. I. Suárez García: "Polémicas wagnerianas en el s. XIX en España", *Anuario Musical*, LXVI, 2011, pp. 181-202.

mostrar su rechazo a las reformas llevadas a cabo por Wagner, cuyas obras identifican con el materialismo, al atentar contra la melodía, a la que consideran el alma de la música<sup>24</sup>.

En 1866 Saldoni dirige sus críticas al Conservatorio de Madrid al considerar que no se ocupa de la cuestión, y cita a Agustín Durán para defender un proyecto de ópera enmarcado en el romanticismo historicista:

otras naciones han sabido preceptuarse las reglas posibles para escribir en *género nacional*; bien es verdad que no eran mecánicos los que estudiaron para plantearlas, y no tomaron como *género de burla* su nacionalidad, conociendo la influencia de la música patria en las costumbres y civilización de los pueblos, puesto que, siendo inseparable la poesía y el idioma, han creído, como creemos con el sabio D. Agustín Durán, que son el depósito donde se contiene y se elabora la originalidad de las formas especiales que simpatizan con cada pueblo, poniéndolas en armonía con sus sentimientos y al alcance de su inteligencia, y pudiendo los productos del ingenio excitar el entusiasmo entre las masas de hombres, unidas con lazos de una sociedad formada por una educación común<sup>25</sup>.

Ese mismo año Castro y Serrano escribe *Los cuartetos del Conservatorio*<sup>26</sup>, donde sale en defensa de la música instrumental, mostrando su admiración por artistas consagrados como Mozart, Haydn y Beethoven. Considera que el género instrumental pertenece "a las más elevadas esferas del arte" y el público debe poseer cierta preparación intelectual para escucharlo. Reafirma la doctrina espiritualista de Victor Cousin al considerar que los tres caracteres del arte en su perfección filosófica son *la belleza, la verdad y la bondad*, que él encuentra en la obra de Haydn, Mozart y Beethoven.

La cuestión de la ópera española preocupa al escritor que le dedica una parte de su escrito. Reprocha a quienes se dirigen a la zarzuela en busca de "música española". Considera que la ópera debe alzarse por encima del lenguaje local propio de la zarzuela, utilizando el universal de las grandes obras consagradas, en el que los artistas asumirían diferentes influencias. Así para Castro y Serrano: "es un absurdo que nuestra juventud artístico-filarmónica corra tras el fantasma de un arte nacional, como si el arte en su acepción sublime tuviera lengua ni tuviese patria"<sup>27</sup>. Para Castro y Serrano el ejemplo más claro está en la literatura, donde también nos olvidamos del lenguaje del pueblo para ascender "al culto y desusado diccionario de la humanidad entera, donde se hallan en común las frases destinadas a la ternura, a la compasión o al heroísmo". En lo musical el compositor español debería partir de "los troncos de la música", o sea, de las tendencias que en el arte vendrían marcadas por Italia y Alemania en las que el artista no reconoce más que un lenguaje universal.

Para Castro y Serrano la preeminencia de lo local en un género como la zarzuela, al basarse en las melodías populares y carecer del auxilio de la poesía, la invalidaba para alzarse al nivel de la ópera europea, al alejarse de una "audición universal". Además señala la escasez de trabajos de mérito y el abuso de las traducciones de obras francesas. Concluye su argumentación llamando a "separarse de la senda trazada y abrir nuevo viaducto en el terreno del arte".

Lo cierto es que todas sus reflexiones se orientan a esclarecer la cuestión de la ópera española, en un escrito que demuestra un pensamiento en línea con las tendencias europeas del

<sup>24</sup>Desde la *Revista y Gaceta Musical* (1867) muestran su rechazo José Parada y Barreto, Oscar Camps y Soler, Vicente Cuenca y el propio Bonifacio Eslava.

<sup>25</sup>*Gaceta musical...* nº 40, 15 de julio de 1866, p.2

<sup>26</sup>José Castro y Serrano: *Los cuartetos del Conservatorio breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, 1866.

<sup>27</sup>*Ibidem*, p. 192.

momento, de las que es conocedor por sus frecuentes viajes al extranjero. Castro y Serrano era consciente de los límites que la propia forma de la zarzuela imponían a un género que no podría competir en igualdad de condiciones con el drama lírico europeo, al utilizar recursos expresivos limitados. Francia había sido capaz de asumir en el género la influencia extranjera, sin olvidar su "sabor local", al aceptar la falta de recursos nacionales suficientes y la preeminencia en el arte musical de la música italiana y alemana. Según L. Laurence la nación vecina se habría situado a medio camino entre la tendencia alemana y la latina, un terreno fértil para servir de "laboratorio intelectual al mundo entero"<sup>28</sup>. De manera similar Castro y Serrano considera las tendencias alemana e italiana como los troncos de la música, donde el artista debe acudir para encontrar la nacionalidad genérica de la música. A partir de ellos se atiende a lo nacional; la música local estaría representada por las ramas "que se diferencian por el color, la robustez o el gusto, según tierra donde brotan y el cultivo con que se benefician". Por lo tanto la búsqueda de un lenguaje universal no excluía que la obra guardara el "sabor local". Estas reflexiones aparecerán más desarrolladas en 1871 como veremos más adelante, cuando colabore con Morphy en exponer con más detalle los principios que deberían guiar el establecimiento de la ópera española.

Por otra parte Castro y Serrano se manifiesta en línea con la doctrina espiritualista defendiendo un arte elevado, la importancia de la música instrumental y su misión transcendental que la aleja del simple disfrute o entretenimiento. Considera el salón del conservatorio un "templo del arte" y no un espacio recreativo. Además expone su rechazo a la zarzuela y a la ópera de Wagner con estas palabras: "fuera de ese saloncillo no hay más que dos cosas: o la zarzuela o Wagner; esto es, o la música de un pasado tonadillesco, o la música de un porvenir sombrío e inescrutable". La utilización de la palabra "sombrio" y otros sinónimos semejantes para calificar la música de Wagner era usual en la crítica francesa, ante una música que generaba una fuerte controversia en la sociedad.

Encontramos en Castro y Serrano la deuda con el espiritualismo católico en su defensa del "arte sublime", poniendo de ejemplo a los representantes de la iglesia de la España goda: San Idelfonso, San Eugenio III y San Isidoro de Sevilla. Un arte que elogia porque "se dirige al alma todo entero; de ese idioma con que se habla a Dios y se saluda a la patria y se acompaña la alegría y se ennoblece el infortunio". Un arte que entra en el dominio de la humanidad ya que no pertenece a jerarquías o entendimientos.

Otro crítico cuyas valoraciones sobre la ópera española merecen ser destacadas es Oscar Camps y Soler, quien nos habla de la existencia de tres escuelas: la alemana, la italiana y la francesa. En cuanto a la "tercera manera musical", la escuela francesa, esta surge del propósito de "amalgamar las dos escuelas, y valiéndose de todos los recursos que estas pudiera suministrarles"<sup>29</sup>. Se muestra muy crítico con las últimas tendencias extremas representadas por Wagner y Verdi. También en Oscar Camps aparece la influencia del romanticismo historicista cuando asevera que en

las obras de sus ilustres antepasados le ofrecerán soberbios modelos de doctrina armónica y contrapuntística, sin contar luego con el tipo original e incomparable de la música popular nacional, que ha sido objeto constante de estudio para las primeras celebridades musicales de

---

<sup>28</sup> "En raison de sa situation moyenne qui la place à mi-chemin entre la zone d'influence saxonne et la zone d'influence latine, la France présente un terrain merveilleusement propice aux luttes d'idées et sert de laboratoire intellectuel au monde entier". Véase Lioner de la Laurencie: *Le goût musical en France*, Paris, A. Joanin et Cie, éditeurs, 1905, p. 20.

<sup>29</sup> Oscar Camps y Soler: "Lo que conviene al progreso de la música en España". *Revista y Gaceta Musical*, I, 29, 21 de julio de 1867, pp. 151-152.

todas las naciones, y no pocas veces única causa de sus mayores triunfos<sup>30</sup>.

Igualmente interesante para la cuestión de la ópera española es la publicación del *Almanaque Musical*<sup>31</sup>, donde Felipe Pedrell dedica en 1868 un significativo artículo a "La música del porvenir". Al contrario de sus coetáneos no disimula una cierta admiración hacia la renovación que constituía la obra de Wagner en el género dramático. Confirma el auge de las nuevas tendencias que rompen con la tradición. Plantea la división entre música del norte y música del mediodía. Pone especial atención en la importancia que Wagner otorga a los cantos populares en su música y señala que el genio alemán ha vivificado el movimiento de la música moderna. Pedrell constata la necesidad de renovación en la ópera ante el final de la exhibición de los grandes divos en la música de Bellini:

El carácter sensualista que ha dominado a la música largo tiempo, se debe a la escuela italiana; su gracia, frescura y acento apasionado, han halagado demasiado el oído, en perjuicio del espíritu. Después, esa constante y sempiterna fórmula que no ha pasado de vaciarlo todo en un mismo molde, ha dado el golpe de gracia a lo que se ha llamado, hasta aquí, patrimonio exclusivo de la música italiana<sup>32</sup>.

Menciona la lucha entre tradición e innovación y recuerda que el artista tiene su alimento en lo tradicional, pero gracias al genio y a la inspiración ha de renovar el arte, resolviendo el dualismo eterno entre tradición e innovación, que finalmente el genio y la inspiración del artista sería capaz de resolver.

En general, puede decirse que estos intelectuales mantienen la defensa del idealismo en arte, el genio, la inspiración en nuestro pasado histórico, los valores morales y el sentimiento religioso que son esencia del pueblo español, pero se muestran abiertos al estudio de las tendencias extranjeras, reconociendo su influencia en el panorama internacional. Estas posiciones son remarcables en la década de los sesenta, cuando el wagnerismo llega a España y levanta las alarmas de los artistas hacia lo que consideraban una manifestación de materialismo que ponía en peligro su concepción romántica de la música de un modo metafísico<sup>33</sup>. Tanto es así que en la década de 1860, a excepción de las opiniones de Pedrell, la mayoría de las críticas se expresan dentro de un gran conservadurismo y muestran sus reticencias a aceptar las reformas del autor de la música del porvenir.

### **IX-3.2. "De la ópera española". Carta de Morphy dirigida a José Castro y Serrano, 1871**

Con el inicio de la década de los 70 asistimos a nuevas iniciativas que intentan incentivar la creación de óperas españolas. Así, se establece un jurado para dar premios a óperas con textos en castellano, premiando las óperas de Zubiaurre, Barrera Gómez y los hermanos Fernández Grajal. En estos años la cuestión de la ópera española sigue acaparando las noticias de prensa.

En 1871 aparece publicado por Guillermo Morphy, "De la ópera española", en *La Ilustración Española y Americana*, un artículo de fondo que ocupa las tres primeras páginas de la revista, Morphy va a orientar a los jóvenes artistas sobre la cuestión de la ópera nacional proponiendo por primera vez unas bases concretas que incidían tanto en la parte literaria como en la musical:

<sup>30</sup> O. Camps y Soler: "Lo que conviene...", p. 152.

<sup>31</sup> Luis Oriols: *Almanaque musical de 1868*, año primero, Barcelona, Casa ed. de D. Andrés Vidal, 1868.

<sup>32</sup> F. Pedrell: "La música del porvenir", *Almanaque Musical de 1868*, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, p. 24.

<sup>33</sup> Al respecto es interesante el artículo de Ester Elba Pagán: "La teoría de las artes: idealismo y realismo en las publicaciones periódicas valencianas del reinado de Isabel II", *Ars Longa*, 9-10, 2000, pp. 139-144.

Tiempo hacía que la música y ópera españolas eran para mí objeto predilecto de estudio, y desde entonces no he cesado de examinar la cuestión. Como hoy puede decirse que se halla más que nunca sobre el tapete y que ofrece más interés para el público, me ha parecido que usted tal vez acogería mi intención con su habitual benevolencia, y que mis ideas sobre el particular podrían ser útiles a la juventud que se afana en promover el renacimiento musical en nuestra patria<sup>34</sup>.

Para ello va a contar con la colaboración de Castro y Serrano, a quien dirige el texto en forma de *Carta* para hacer llegar al lector unas opiniones que ambos han compartido previamente. Ambas figuras conocen en profundidad la crítica literaria española, portavoz de las corrientes alemanas en la línea de Schlegel y Herder, que ya hemos visto cómo por entonces estaban ya consolidadas en suelo español. Partiendo de estos conocimientos trataran de aportar una serie de soluciones cuya idea fundamental es que los artistas, siguiendo vinculados a la tradición y al pasado español, donde van a encontrar la inspiración a su obra, puedan presentar una creación artística de alcance universal al incorporar procedimientos modernos de expresión.

Ambos escritos coinciden de base en las mismas ideas fruto de una reflexión larga y profunda. Ofrecen un modelo de referencia, en el que se va a conciliar tradición con modernidad, en línea con los nuevos tiempos y cuya expresión más inmediata la encontraremos años más tarde en el drama lírico *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón. Sus reflexiones son fruto de un nacionalismo abierto a la influencia extranjera, ya que como el mismo Agustín Durán defendía esta no podía más que ensanchar el arte sin que por ello perdiera su carácter español. De esta manera, estos intelectuales mantienen la defensa del idealismo en arte, el genio, la inspiración en nuestro pasado histórico, los valores morales y el sentimiento religioso que consideran como esencia del pueblo español.

Morphy comienza su artículo expresando su conformidad con el libro publicado por Castro y Serrano, *Los cuartetos del Conservatorio*, al que hemos hecho referencia anteriormente. Es interesante constatar que Morphy ya había reflexionado sobre el asunto por entonces:

Entonces se hablaba ya de la ópera española; y como mis pensamientos y reflexiones no podían menos de fijarse en lo que era asunto de todas las conversaciones, sucedió que habiendo empezando mi epístola para hablar de música instrumental en general, y de los alemanes en particular, me fui por esos *trigos de Dios*, y sin haber aún concluido el trabajo lo abandoné, porque me pareció que trataba de todas las *cosas y otras muchas más*.

Su ideal era la renovación de la música española y la ópera española<sup>35</sup>:

Tiempo hacía que la música y ópera españolas eran para mi objeto predilecto de estudio, y desde entonces no he cesado de examinar la cuestión. Como hoy puede decirse que se halla más que nunca sobre el tapete y que ofrece más interés para el público, me ha parecido que usted tal vez acogería mi intención con su habitual benevolencia, y que mis ideas sobre el particular podrían ser útiles a la juventud que se afana en promover el renacimiento musical en nuestra patria.

---

<sup>34</sup> G. Morphy: "De la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XV, 25 de mayo de 1871, pp. 1-6.

<sup>35</sup> Para entonces se hace referencia a tres óperas en las que Morphy habría trabajado: *Mudarra*, *Los amantes de Teruel* y *Lizzie*.

Morphy aborda algunas cuestiones en torno a la música en general, en las que coincide con Castro y Serrano, como por ejemplo la necesidad de dar a conocer en profundidad el arte de Mozart y Beethoven, también de señalar la necesidad de otorgar a los músicos la importancia que merecen en otros países. Critica el aislamiento y la posición desfavorable en que estos se encuentran en España respecto a otras artes y se refiere a la importancia de que la música entre en los círculos académicos.

A continuación, entra en el tema que le preocupa, distinguiendo lo que a su parecer son dos cuestiones diferentes. Por un lado la creación de un teatro donde se ejecuten obras por artistas españoles y por otro la creación de la música dramática española. Sobre el primer punto considera que ha sido resuelto en parte por la zarzuela que ha sido juzgada a su entender con gran severidad por la crítica, dadas las condiciones desfavorables que la acompañaban:

Y aprovecho esta ocasión para decir que la opinión pública no ha sido justa en mi sentir, al juzgar con demasiada severidad tal espectáculo. Divertir durante años al público con libretos que casi no eran adecuados a la música o al gusto y a la época, con cantantes casi siempre medianos, que no solían ser más hábiles como actores, con orquestas por lo común incompletas e insuficientes ...

Respecto a la segunda cuestión, "a la creación de un repertorio de música dramática tan genuinamente español como lo son nuestra literatura y bellas artes", señala que la ópera cómica o zarzuela no es el camino para llegar a la grande ópera nacional. Morphy escribe en un momento en que la zarzuela vivía una etapa de decadencia. Considera al igual que Barbieri que la zarzuela corresponde en cuanto a género a la ópera cómica francesa pero al contrario que este cree que "le falta la expresión del sentimiento por la palabra cantada, indispensable en la ópera" y aunque acepta que la zarzuela reúne condiciones "genuinamente españolas" que pueden servir de base de tradición, sin embargo considera que la falta de gusto en el público al aplaudir los "efectos de brocha gorda". También critica su propia naturaleza al alternar la música con la palabra hablada, lo que la alejaría del objetivo de convertirse en un género superior, es decir, alzarse como ópera española en donde deben de estar presentes "el lenguaje poético-musical y la escuela de canto". Insiste en la necesidad de crear un arte dramático español donde se dé verdadera importancia al asunto. Cita obras como *La vida es sueño* de Calderón, *Don Álvaro* del Duque de Rivas, *La locura de amor* de Tamayo o *Los amantes de Teruel* de Hertenbusch, que aun siendo interpretadas por artistas extranjeros siguen siendo genuinamente españolas.

Morphy, que acaba de vivir los dramáticos sucesos revolucionarios de la *Commune* en París, trata de demostrar que el cosmopolitismo, en arte como en política, es una gran mentira". Pone de ejemplo los cuadros de Courbet o la música de Offenbach. Esta última había sido representada en el Teatro de la Zarzuela adaptada al castellano en 1864. Advierte contra la idea de fraternidad universal que promete al pobre la utopía de la riqueza universal y los efectos nocivos de sus deplorables doctrinas, demostrados en los sucesos revolucionarios de París. Por este motivo insiste en que "cada pueblo debe guardar y guardará su religión, su filosofía, su forma de gobierno, y por consiguiente su fisonomía peculiar". Alerta de la necesidad de defenderse "de la influencia de las ideas y de los acontecimientos" que afectan también al mundo de arte, aconsejando "guardarse de la inundación disolvente en que llegarían a desaparecer, por lo menos a bastardearse, las mayores conquistas del humano espíritu".

Critica la república norteamericana y su falta de fecundidad en las Bellas Artes. Morphy ve que si bien es posible en asociaciones heterogéneas de este tipo "adelantos en el orden físico o en las ciencias de aplicación a la vida externa", sin embargo, no ocurre lo mismo en el panorama

de las artes ya que el arte nacional -continúa Morphy- es "hijo de la tradición, alimentado por el recuerdo de las glorias pasadas, por la poesía de la religión y de la familia, por el sentimiento común de un mismo pasado y de un mismo porvenir".

De este modo, defiende un nacionalismo cultural que conecta con la tradición, con "nuestro modo de ser, "basado en una idea, la religión, y un hecho, la reconquista". Estos dos elementos genuinos españoles estarán presentes en su discurso sobre las Artes suntuarias presentado en el Ateneo en 1886, del que ya hemos hablado en el Capítulo VII, donde desarrolla muchas de estas ideas dentro de un discurso de cuño nacionalista y regeneracionista.

Señala las diferencias de España con otros países, así mientras que los asuntos de caballería serían más acordes al espíritu trovadoresco extranjero, en España tendríamos el romancero que canta las hazañas de los héroes nacionales. Insiste en la idea de que para el artista son fuentes de inspiración "la fe, el sentimiento de la naturaleza divina del alma, el amor a la patria, de la familia y de la mujer". Por el contrario todo lo relacionado con el ateísmo, la indiferencia o la sátira dan lugar a las "farsas insulsas de Offenbach" y sus imitadores, produce los dramáticos sucesos acontecidos en "la Atenas del mundo civilizado", refiriéndose con ello a los acontecimientos del asalto de la Bastilla en París. Morphy continúa advirtiendo contra las doctrinas nacidas de 1793, en referencia a la Revolución Francesa, con la aprobación de una nueva constitución y el inicio del Reinado del Terror. Dice que estas ideas habrían sido llevadas al extremo, trayendo la anarquía moral e intelectual, que según palabras de Morphy rechaza todo hombre sensato, por mucho que se intente vincular a la idea del progreso humano.

Pasa Morphy a exponer su segunda proposición que "el arte español tiene su índole genial reconocida por propios y extraños y que siendo la música la expresión del sentimiento por medio del sonido, tiene que tener más que la literatura y las artes de diseño, ese especial y característico sello, sobre todo cuando está auxiliada de la palabra". Señala la índole de nuestro genio que ya se ha dado a conocer en Alemania, y cita a Schlegel, quien otorga a la literatura española el primer puesto, mientras que en España lamenta que se desprecien las obras de nuestro teatro antiguo de Calderón, Lope, Tirso, Moreto o Alarcón.

También cita a Agustín Durán, exponente del romanticismo schlegeliano, en su *Discurso sobre la influencia de la crítica moderna en la decadencia del teatro español*<sup>36</sup>. Se refiere al fuerte carácter del pueblo español, gracias a la mezcla e influencia que en el pasado tuvo de otros pueblos del Norte y del Oriente, elevada y convertida en espíritu caballeresco por la religión cristiana. En línea con Durán, insiste en que las influencias extranjeras "sirven para dar nuevas fuerzas y bríos al astro nacional, manteniéndose siempre en la misma aspiración de ideas y sentimientos". Así, fundándose en estas observaciones, el arte debe desarrollarse dentro de la tradición "aunque se modifique a veces y siempre con ventaja por influencias extrañas". Pone de ejemplo la literatura de Shakespeare y Molière, quienes representan el alma y el pensamiento de Inglaterra y Francia y al mismo tiempo son universalmente conocidos. Trasladando el caso a España, cita nuestros romances y nuestro teatro antiguo como representantes de nuestra nación. Nombra los autos de Calderón donde ve resueltos nuestros problemas filosóficos y religiosos, entendidos en su tiempo por el pueblo y ahora por un círculo cada vez mayor de eruditos y aficionados. Insiste en que "cuando el arte se alimenta de ideas o elementos verdaderamente propios y nacionales, hasta sus más altas cimas son accesibles a todos". Sin embargo, advierte que su deseo de resucitar las glorias literarias antiguas no busca "la inmovilidad, condenándola a eterna parálisis e inacción". Morphy nombra en la literatura

---

<sup>36</sup> Durán junto con Böhl reivindica el teatro antiguo español y el medievalismo cristiano, siguiendo en esto la doctrina de Schlegel. Véase el Capítulo VI de este trabajo.



española las obras de Luzán que aunque bajo la influencia alemana o inglesa siguen siendo españolas "sin que por eso dejen de pertenecer al mismo árbol de donde salieron tantos y tan sazonados frutos". De la misma manera las pinturas de Zurbarán o Goya "son ramas del mismo tronco o arroyos nacidos de la misma fuente".

De esta manera, llega Morphy a la cuestión que le preocupa: cuáles son las condiciones literarias y musicales de la ópera española. En España y en el campo de la ópera, señala aún la necesidad de seguir profundizando en el estudio de la parte musical de nuestro teatro, del que ya contábamos con los trabajos de Barbieri. Explica cómo la ópera surge en Italia en el siglo XVI, propagándose posteriormente a otros países. En España vive entre nosotros pero no con elementos propios. Llega a la conclusión de que no se trata de renovar la tradición, sino de crear la ópera de acuerdo a las tendencias modernas:

Vemos, por tanto, que no se trata de renovar la tradición, sino de crear la ópera española con arreglo a los adelantos del arte moderno y según el gusto del día; problema difícil y que hay que resolver apoyándose en antecedentes diseminados en varias épocas y en diversas obras.

Respecto a la relación de la música con la palabra, no opina como Hegel y Lamartine para quienes esta última es accesoria, pero afirma que tampoco está de acuerdo con quienes afirman lo contrario como es el caso de Gluck, Spontini o Meyerbeer. Morphy considera que la palabra puede expresar adecuadamente el sentimiento dramático y en este caso la música añade belleza y agrado al oído, conforme a la situación o asunto, tal como defendió Gluck antes de caer en otras exageraciones. Morphy, al contrario que Pedrell, considera que

la melodía popular, que puede ser de gran auxilio, no es bastante sin embargo para formar un género de música dramática verdaderamente nacional; porque así como la poesía del pueblo no emplea más que ciertas ideas, sentimientos y formas poéticas, así también la melodías popular no expresa más que ciertos sentimientos ni emplea más que ciertos ritmos y giros melódicos.

Encontraremos más tarde en los juicios de Manrique de Lara <sup>37</sup> ideas parecidas, cuando se pronuncia sobre su rechazo a utilizar melodías populares en su obra, ya que con ellos no se podrían expresar "las escenas de amor, los momentos culminantes" y al comentar la obra lírica de Albéniz indica que en sus obras dramáticas "los sentimientos apasionados que son puramente objetivos, no los expresa con ideas populares"<sup>38</sup>.

Como Castro y Serrano, Morphy considera que es necesario volver la vista hacia las tendencias que imperan en Italia y Alemania, representadas en las figuras de Verdi y de Wagner. En sus escritos en la prensa Morphy insitirá en que los compositores asimilen los recursos expresivos modernos en armonía e instrumentación; una idea en la que coincide con Castro y Serrano, quien en su respuesta a Morphy expone ideas similares, al considerar lo difícil de ser original tras las creaciones de los grandes compositores de ópera italiana. Veamos cómo lo expresa:

Pero hoy que la originalidad melódica es casi un mito; ¿qué recurso debe emplear el compositor de talento que pretende describir una situación dramática? La armonía y la instrumentación. La variedad que ofrecen los innumerables acordes que hoy se conocen, la diversidad de sus enlaces y los múltiples efectos que pueden producir las tres familias instrumentales, bien aisladas, bien

---

<sup>37</sup> No hay que olvidar que Lara estudió en el Instituto Filarmónico de Morphy, con toda seguridad conocería las ideas de Morphy, divulgadas a través de la prensa, discursos y reuniones.

<sup>38</sup> Diana González Díaz: *Manuel Manrique de Lara...*, p. 306.

unidas entre sí, son materias que, manejadas con talento, han formado la reputación de Meyerbeer, Gounod, Halévy, Flotow, Wagner, Berlioz, Schumann, Chopin y otros compositores modernos que pudiéramos citar [...] No somos enemigos de la melodía, muy al contrario. Pero tratándose de los adelantos del arte y del estado en que se encuentra hoy en día, ocúrrenos preguntar: ¿qué han dejado los creadores de la melodía! ¿Qué queda después de la inagotable inspiración de Bellini, Rossini y Donizetti? ¿Qué han hecho Mercadante, Paccini, y tantos compositores italianos? Imitar con más o menos acierto las bellas formas melódicas de los tres grandes genios primeramente citados. Véanse los nombres de todos los grandes compositores que a estos han precedido, examínese las partituras de las óperas que más éxito han alcanzado y se tendrá la prueba evidente de que el arte ha variado de rumbo, porque la originalidad en melodía se ha hecho muy difícil porque si hay muchos melodistas hay muy pocos que hagan una melodía inspirada, porque la melodía o lo que algunos autores pretenciosos llaman melodía, se reduce a unas cuantas frases triviales en las que se oye un canto cualquiera, canto que por lo regular sabe el público, mejor tal vez que el autor<sup>39</sup>.

Este punto es interesante para entender que en su mayoría los críticos españoles coinciden en su idea sobre el sentir de este pueblo latino, meridional, que tiene en la melodía una señal de identificación, definida como el alma de la música. La melodía se convierte en uno de los elementos más polémicos en la obra de Wagner, incluso entre aquellos que se declaran wagneristas.

Morphy piensa que la tradición es insuficiente para crear una ópera, por tanto de acuerdo a la idea antes expresada insiste en la necesidad de estudiar las tendencias italiana y alemana, aunque estas no sigan la tradición de los grandes maestros:

Por muy nacional que sea el romance, no es posible reducir a él toda nuestra poesía, ni es el único metro español. Tiene la mayor importancia en tal estudio, el examen de las dos tendencias que hoy dominan en Italia y Alemania y que dividen el campo de la música. Wagner y Verdi son hoy sus representantes; el uno se dirige a la razón, el otro a los sentidos, desconociendo las máximas y ejemplos de los grandes maestros alemanes e italianos que han sabido conmover el alma alagando los sentidos.

Considera necesario examinar la importancia que en ellas tienen la melodía, la armonía, además de otras cuestiones como la extensión, la forma de las piezas musicales afines a este género, que es como "un ramillete de todas las artes para contribuir unidas a un mismo objeto". Morphy alude así al propósito de unidad dramática y musical tan anhelado por los compositores que trabajan en el drama musical y expresada por el mismo Wagner en los términos de "obra total". Finaliza el artículo aplaudiendo los logros de Oudrid en su zarzuela *El molinero de Subiza*. Se dirige a Castro en la empresa que les acomete para orientar al público y a los compositores:

Como usted tal vez contestará a esta desaliñada epístola puedo creer sin temor que algo habremos hecho por nuestra parte para el logro de empresa tan laudable. Si fuera así, felicitémonos todos. Pero si por desgracia el público y los compositores no logran entenderse o porque el primero no sabe apreciar las obras que se le presenten, o porque los últimos no logren acertar con lo que la opinión y el gusto desean será preciso creer que en España ha decaído de tal modo la tradición de nuestro arte, que ya no es agradable a los españoles, o que no ha llegado aún el momento de que nuestros compositores encuentren lo que deseamos.

---

<sup>39</sup> José de Castro y Serrano: "Carta al señor Don Guillermo Morphy sobre la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, 5 de junio de 1871, pp. 274-275.

### IX-3.3. Contestación de Castro y Serrano a Guillermo Morphy

El 5 de junio de 1871, Castro y Serrano dirige una carta de contestación a Guillermo Morphy en la que menciona sus propuestas referentes a la ópera española, señalando que las mismas también son compartidas por Morphy. De esta manera, su artículo se sumaba al de Morphy, en el propósito de guiar a los artistas españoles. Castro y Serrano comienza aludiendo a la amistad que le une a Morphy, con quien habría compartido algunos viajes:

    Mi querido Guillermo; Juntos hemos andado por Granada, y juntos hemos andado por Alemania. Nuestras conversaciones han confundido en más de una ocasión recuerdos de las fortalezas de la Alhambra y de Heidelberg, como si su admirable conjunto pudiera referirse a un pensamiento análogo<sup>40</sup>.

Continúa en tono amistoso, aclarando que el asunto que les trae sobre la ópera española es conocido por ambos:

    Mi querido amigo: he de principiar esta contestación a su interesante carta del otro día, en la forma que usaban nuestros autores dramáticos antiguos para comenzar las comedias: haciendo que uno de los personajes le cuente a otro lo que saben los dos, con objeto de que por carambola se entere el público.

A continuación dedica una parte de su contestación a relatar una breve biografía de Morphy, en la que destaca su formación con Fétis y sus éxitos durante su estancia en Bruselas, así como a su labor en el exilio, al lado del príncipe Alfonso. También se refiere a su actividad como músico, durante su estancia en París, donde daría

    a conocer en extranjera tierra los tesoros musicales de su patria; y promueve conciertos de música española; y crea una publicación destinada á vulgarizar los orígenes de nuestro divino arte; y hace oír, de propia cosecha, bellísimas composiciones de carácter español, que atraen el gusto y las miradas de la más lisonjera crítica hacia nuestro país.

Además señala el ideal de la ópera española por el Conde de Morphy y sus esfuerzos en el establecimiento de la ópera nacional:

    El mismo, finalmente, que arrojado por las bombas de los prusianos a su verdadera patria, vuelve entre nosotros en los momentos que, por iniciativa de profesores y aficionados dignos de loa, se echa la semilla de una ópera nacional, esto es, cuando se realizan sus anhelos artísticos de siempre; y juzga, en consecuencia, llegado el caso de contribuir por su parte al mejor encauzamiento de la patriótica empresa, con el contingente oportuno de sus luces y el caudal activo de su cooperación.

    Si es usted, pues, como creo, ese Morphy que me escribe, proclamo su injerencia como de las más legítimas, y su competencia como de las más irreprochables: lo único que considero torpe, es el haberse dirigido a mí; puesto que, ajeno yo a las nociones científicas del arte, no puedo llevar al fondo de la obra más que una dosis homeopática de sentido común.

Asimismo, menciona la frase "*Por mi Dios, por mi rey, por mi dama*". Esta frase es utilizada por Agustín Durán en su *Discurso* "como el lema que nos distingue" al señalar como el español, a

---

<sup>40</sup> José de Castro y Serrano: "Carta al señor Don Guillermo Morphy sobre la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XVI, 5 de junio de 1871, pp. 274-275.

diferencia de Francia, "conserva aun la opinión monárquica y cristiana", sobre la que se construyen "todas las creaciones poéticas donde brilla el genio nacional"<sup>41</sup>. Los artistas lo utilizan como identificación de España con la monarquía y el catolicismo. Castro cita tres dramas que vienen a sintetizar la idea de España: el drama religioso *La devoción de la cruz*, donde Calderón hace gala de su cristianismo, asimismo, su obra dramática *El alcalde de Zalamea*, calificado como drama de honor y, finalmente, el drama histórico *La estrella de Sevilla* sobre el Rey Sancho el Bravo<sup>42</sup>. Coincide en su artículo con algunas de las ideas expuestas por Tamayo y Baus en su discurso en el que defiende el teatro cristiano y profundamente español del siglo XVII, destacando las cualidades "del hijo de España": el espíritu hazañoso y aventurero, su amor a "Dios, al rey y la patria", el amor por la mujer. También Tamayo, de manera similar a Castro y Serrano, destacaría como obras donde se reflejara el carácter español: *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón, *La estrella de Sevilla* de Lope, y *García del Castañar* de Rojas y *El desdén con el desdén* de Moreto. En estas obras el poeta, según Tamayo, "no sólo pintó con verdad el espíritu de una civilización y el carácter de un pueblo, sino también la índole peculiar de la individualidad humana, el modo natural de sentir el hombre y de expresar los afectos que le conmueven".

Castro y Serrano no concibe diferencias geográficas regionales, pero sí de raza y latitud:

Yo no creo, amigo Morphy, en la geografía artística; en esa subdivisión arbitraria por la cual los pueblos gobernados de una misma manera, han de poseer aptitudes y han de producir manifestaciones especiales de arte. El que crea en esto, tiene que aceptar la movilización de lo bello, hasta el punto de que si, por acaso, algún día las provincias vascongadas se anexionasen a Francia, cuente al *zorzico* entre los cantos franceses y no entre los cantos montañeses españoles. Juzgando así, la ópera que al ser hoy rusa, es también polaca, se subdividiría en dos ramos después de la emancipación de Polonia: la ópera inglesa no sería ya irlandesa cuando los fenianos venciesen a los metropolitanos; y por último, si España y Portugal llegaban a unirse, todo se habría podido fundir, lengua, religión y costumbres, menos las respectivas óperas. Esto es un delirio, o por mejor decir, una tontería.

El arte no reconoce ni puede reconocer más que divisiones de raza y de latitud: lejos o cerca, germanos o latinos, sol o nubes, civilización o barbarie, etc. De estos grandes orígenes de toda manifestación artística, parten ramos que indudablemente varían en la manera de presentarse, pero siempre con inclinación a unos u otros de los troncos generadores; es decir, formando variedades de una misma especie, no especies separadas y autónomas.

De este modo, piensa que la música española abarca todas y cada una de las músicas de las diferentes divisiones geográficas. Aconseja que el músico español debe utilizar la ópera europea que ve en la fusión de lo alemán con lo italiano y que habría consolidado Meyerbeer del que se siente admirador y que pone como ejemplo de grandiosidad, al fundir las dos tendencias bajo su propio carácter y personalidad sin caer en la imitación. Lo cierto es que el modelo de *Grand opéra* protagonizado por Meyerbeer venía a conciliar las tradiciones europeas en una nueva forma de drama musical que cumplía las expectativas tan anheladas en el género como "obra de arte total", influyendo sobre otros compositores europeos como Verdi, o Wagner.

---

<sup>41</sup> Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Madrid, imprenta de Ortega y Compañía, 1828, pp. 105-106.

<sup>42</sup> Esta vinculación al catolicismo se ve en la colaboración de Castro y Serrano y otros intelectuales como Cánovas del Castillo, Castelar, Hartzenbusch, Víctor Hugo, Marqués de Molíns, José Moreno Nieto, Núñez del Arce, Rodríguez Rubí y Juan Valera en el periódico *La raza latina*, defensor de los intereses de la raza latina y del catolicismo. En *La raza latina*, año I, nº I, 15 de enero de 1874, encontramos la defensa del espiritualismo católico y la crítica al avance de la filosofía alemana de Kant, Fichte, Hegel y Krause.

La obra *Robert le Diable* de Meyerbeer vendría a fusionar las tendencias italianas, alemanas y francesas, dando solución de continuidad al género y marcando un precedente en las tendencias posteriores.

Para concluir Castro y Serrano defiende que la ópera española debe ser "un drama lírico cuyo poema participe del carácter dramático español, y cuya música participe del carácter lírico de nuestra patria":

Una ópera cuyo poema esté escrito en español, cuya música este compuesta por un español, cuyo asunto se refiera a cosas de España, y cuyos cantos estén basados en aires populares españoles, puede no ser una ópera española. Por el contrario, puede serlo aquella a quien falten las cuatro condiciones dichas, siempre que el carácter de su dramática y el carácter de su lírica se hallen dentro del espíritu general que el arte español ha desarrollado en sus épocas generadoras.

Como Morphy, va a reivindicar la importancia del teatro español de los siglos XVI y XVII como asunto para un libreto, ensalzando las comedias de Calderón, de Tirso y otros escritores, con lo que no sería necesario recurrir a otras fuentes ya que en ellas el músico vería "a España en todas partes". Según Castro y Serrano en ellas aparecerían los elementos que nos caracterizarían como pueblo: hidalguía nobiliaria, ruindad plebeya, junto con sentimientos como la religión, la virtud, el deber y el amor, en los que Castro ve "el gran fondo moral de nuestra España". Vemos que el discurso de Castro y Serrano se alinea con el romanticismo historicista de base cristiana cuyo referente para estos intelectuales sigue siendo Agustín Durán.

Estas ideas están ya presentes en su artículo publicado en *La Gaceta* sobre la Exposición Universal de Londres, donde muestra su conservadurismo al mostrar su preocupación por la pintura contemporánea y la representación de escenas de la vida cotidiana. Y es que Castro y Serrano consideraba que estas no eran equiparables a la pintura religiosa o de historia, es decir, a la "impresión sublime que produce la historia, la religión, el patriotismo, la caridad, el entusiasmo, la fe, y todos esos resortes que constituyen el inmenso sublime ideal de las bellas artes"<sup>43</sup>. Castro y Serrano ensalza la labor de los jóvenes pintores en la exposición que forman la "moderna escuela española de pintura", ya que estos se mantendrían alejados de las tendencias realistas que identifica con el materialismo de la sociedad: "España muestra estar menos inficionada que las otras naciones del mercantilismo del arte; anuncia que sus jóvenes pintores estudian los gloriosos modelos de su historia artística, desdeñando hasta donde es posible el realismo grosero de la materia"<sup>44</sup>. Su discurso nos recuerda al de Manuel Cañete en el que reivindica los asuntos religiosos e históricos por parte de los pintores. Podemos ver la analogía entre estas afirmaciones y la búsqueda de un asunto para el drama lírico español, que respondería al mismo sentimiento nacionalista.

Respecto a la cuestión del idioma se inclina a su traducción al italiano, que considera el idioma universal de la música, aunque tampoco se opone a que se escriban en idioma castellano, ya que considera que si la obra tiene valor acabarían siendo traducidas también a aquel idioma.

Por otra parte, Castro aclara no ser contrario o enemigo de la melodía pero argumenta que ve necesario que los compositores de talento deban buscar nuevos recursos en la armonía o instrumentación, ya que explica que el camino de la originalidad melódica está acabado después de los italianos Bellini, Rossini y Donizetti:

---

<sup>43</sup> José de Castro y Serrano: *España en Londres. Carta sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, Librerías de López, Durán y Bailly-Bailliere.

<sup>44</sup> Referido en Ester Elba Pagán: "La teoría de las artes...", p. 142.

La armonía y la instrumentación. La variedad que ofrecen los innumerables acordes que hoy se conocen, la diversidad de sus enlaces y los múltiples efectos que pueden producir las tres familias instrumentales, bien aisladas, bien unidas entre sí, son materias que, manejadas con talento, han formado la reputación de Meyerbeer, Gounod, Halévy, Flotow, Wagner, Berlioz, Schumann, Chopin y otros compositores modernos que pudiéramos citar.

Para concluir Castro sintetiza las opiniones, en las que también estaría de acuerdo Morphy, que resumen todo su discurso anterior y que por su interés recogemos a continuación

Ha habido ópera italiana y ópera alemana, con grandes defectos una y otra, con grandes imperfecciones ambas para satisfacer el gusto general de los apasionados modernos.

La fusión de los estilos alemán e italiano en una fórmula común que satisface todas las exigencias, constituye lo que ha dado en llamarse ópera de Francia, pero que nosotros llamamos ópera de Europa.

Esta ópera es tan cosmopolita y tan universal, que prescindiendo de configuraciones geográficas, inadmisibles en el arte, ha sido adoptada lo mismo por el alemán Meyerbeer, que por el inglés Ralle, por el ruso Glinka, por el francés Gounod o por el italiano Verdi.

Los españoles que compongan óperas, deben componer la ópera europea. Sería preferible que la escribieran sobre libro italiano; pero pueden hacerlo sobre libro español, a reserva de que, si son notables, se traduzcan después al idioma universal de la música dramática.

El carácter español de las óperas de autores nacionales, debe residir en la índole del libro y en la índole de la música, no en la forma ni en la novedad del espectáculo.

La fuente más pura para libretos de ópera española, es el teatro nacional de los siglos XVI y XVII. El tipo de los autores, Calderón.

Los manantiales más característicos de la música española están en los archivos de las basílicas y en las fiestas del pueblo. Los primeros aconsejan. Sencillez en la sublimidad, las segundos calor en la trivialidad.

Caso de inclinarse el músico español a alguno de los dos estilos fundamentales de la ópera, el preferido debe ser el italiano.

Dos grandes hombres condensan todas estas teorías con elocuentes testimonios prácticos: *El Barbero*, de Rossini, es una ópera española: el *Don Juan*, de Mozart, es otra ópera española.

Acorde a ello el músico reflejará en la obra los aires populares presentados con nobleza y las armonía sublimes que envuelven el sentimiento religioso. En todo ello encontrará el músico "armonía y melodía que trasciendan a la patria". Por lo tanto el modelo defendido por Castro y Morphy toma su base de la música religiosa, cuyos tesoros musicales aún estaban por descubrir, pero también de la música popular siempre y cuando esta última se presentara sin vulgaridad.

En 1873 Inzenga publica su artículo "De la ópera española", en la *España musical*, en el que va a coincidir con muchas de las ideas ya expuestas por Morphy y Castro y Serrano. Inzenga señala que el carácter español habría que buscarlo en "la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales, y otros muchos elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad"<sup>45</sup>.

En el mismo año Parada y Barreto publica un opúsculo con un prólogo escrito por Eslava, para llevar a cabo la ópera española con el título: *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la Ópera Española con instrucciones, observaciones y consejos útiles y provechosos a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del Drama*

---

<sup>45</sup> José Inzenga: "De la ópera española", *La España musical*, 3 de mayo de 1873, p. 356. Referencia tomada en E. Casares, *Barbieri...op. cit.*, p. 429.

*lírico*. También aparece el discurso de ingreso de Antonio Arnao en la Academia de la Lengua, bajo el título "Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical"<sup>46</sup>. Arnao habla sobre las condiciones que deben tener el drama musical y la idoneidad del idioma español y su uso en la ópera. Hay que mencionar los vínculos del Arnao con Morphy, probablemente a través de la figura del crítico teatral, íntimo amigo de ambos, Manuel Cañete. Por lo tanto creemos que estos personajes músicos y literatos trabajan juntos en este mismo ideal.

En 1874 encontramos otro artículo publicado en la *Ilustración Española y Americana* por Juan de Morales, en el que de manera similar se alude a la música como lenguaje universal. Dada la relación del autor con Morphy no debe extrañar la coincidencia de ideas en la línea del espiritualismo, que transcribimos a continuación<sup>47</sup>:

1. El arte es uno, aunque múltiples y variadas sus manifestaciones, como es una la humanidad, uno el Supremo Criador, e infinitos los seres creados y los mundos que pueblan el espacio, o inmensa y varía la diversidad de personas y caracteres
2. ¿Quién duda que la música es el arte esencial del sentimiento, el arte que habla la lengua universal?
3. Todas las obras musicales tienen cierta semejanza con las más bellas concepciones literarias y las grandes manifestaciones de las artes plásticas: un hermoso drama está pidiendo las inspiraciones de la música, como una catedral pide las sonoras y majestuosas armonías del órgano; y es que las artes son hermanas.
4. Las obras del Maestro Jimeno, con cierto sabor de *La devoción de la cruz y los autos sacramentales* del gran Calderón, recuerdan los cuadros de Murillo, de Ribera, de Zurbarán y Alonso Cano, que suelen adornar nuestros grandes templos; y es que dentro de la unidad del arte hay la unidad del arte español, en que siempre ha dominado la grandeza, la sublimidad, y la poesía, tan apropiadas al sentimiento religioso, como hijas de la rica imaginación meridionales<sup>48</sup>.

A este modelo nacional de ópera que logra conciliar lo nacional con lo universal, se adhieren posteriormente los Krauso-insitucionistas, adaptándolo a su discurso armonicista. De este modo, los encontraremos en el artículo "la ópera española" escrito por Manuel de la Revilla, quien defiende seguir "la tradición armónica de Meyerbeer como en la filosofía proseguimos la tradición armónica de Leibniz y Krause" y alude a las condiciones de nuestra raza para asimilar "la armonía entre estas opuestas razas la latina y germánica". Además Revilla hablaba de las sanas tendencias de la crítica en alusión explícita a los escritos de "Un Caballero Español", en referencia a Castro y Serrano, y a los artículos de Peña y Goñi<sup>49</sup>

Esta tendencia no se agotará en el XIX, sino que bien al contrario llega al siglo XX con nueva fuerza en autores como Manrique de Lara que según Beatriz Vázquez del Fresno buscaba en su

<sup>46</sup> Antonio Arnao: *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado.

<sup>47</sup> Sobre esta relación véase Parte I, Biografía.

<sup>48</sup> Juan de Morales y Serrano: "Juan Morales Jimeno", *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, nº 46, 1874, pp. 730-731.

<sup>49</sup> Suarez señala que las ideas de Castro y Morphy vendrían influidas por el clima Kausista que entonces se respiraba en España. Sin embargo el asunto podría verse al contrario como una aceptación por parte de los krausistas de las reflexiones de estos intelectuales. No encontramos alusiones en los escritos de Castro y Morphy al armonicismo armónico, que caracteriza el discurso de los krausistas y su círculo. José Ignacio Suárez García: "Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid", *Journal of Music Criticism*, Vol. 1, March 2017, pp. 1-15.

ópera un "nacionalismo de vocación universalista" cuya base más que folklórica sería histórica y en la que Lara no se opondría al elemento popular en su obra<sup>50</sup>.

En 1876 Morphy dirige una carta a Leopoldo Augusto de Cueto<sup>51</sup>, miembro de la Academia Española, sobre la obra *El desengaño en un sueño* del Duque de Rivas. La respuesta fue publicada en la revista literaria *El Constitucional*, como veremos a continuación.

### IX-3.4. *El desengaño en un sueño del Duque de Rivas (1791-1865)*

Las obras literarias de Ángel Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865)<sup>52</sup>, tuvieron gran repercusión internacional, siendo representadas fuera de España con gran éxito. Muchas de ellas están inspiradas en la historia y tradición española, como sus *Romances históricos*. Su drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* fue considerada como uno de los más importantes del romanticismo español. El mismo Menéndez y Pelayo había destacado su valor universal al considerarlo

a no dudarlo, el primero y más excelente de los dramas románticos, el más amplio en la concepción, y el más castizo y nacional en la forma. Inmenso como la vida humana, rompe los moldes comunes de nuestro teatro aun en la época de su mayor esplendor, y alcanza un desarrollo tan vasto como el que tiene el drama en manos de Shakespeare o de Schiller<sup>53</sup>.

Asimismo, otro crítico, Leopoldo Augusto de Cueto, se proclamaba admirador de la obra, en la que su autor se habría distanciado de la fatalidad que entrañaba la tragedia griega para ofrecer una lección de moral cristiana, una obra más cercana a la humanidad por el carácter de sus pasiones<sup>54</sup>. Esta opinión era compartida por su amigo Manuel Cañete quien veía en *Don Álvaro* un ejemplo de la revolución que debía vivir la literatura española. Por su parte, el compositor italiano Giuseppe Verdi se sentiría atraído por su trasfondo filosófico, las cuestiones de orden moral y religioso sobre el bien y el mal, unido a los elementos susceptibles de incorporar a la

<sup>50</sup> Beatriz Martínez del Fresno: "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX", en *Revista de Musicología*, Vol. XVI, nº 1, 1993, pp. 640-657.

<sup>51</sup> Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar (1815-1901) formó parte de la Sociedad de Autores Dramáticos, creada en 1844 por destacados autores teatrales del momento, entre ellos el Duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Tomás Rubí, Patricio de la Escosura, Juan Eugenio Hartzenbusch, José María Díaz, Carlos García Doncel, Luis Clona, Luis Valladares y Antonio Gil y Zarate. Más tarde, en 1872, se constituirá la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, con el propósito de salvaguardar sus derechos. Aportamos los siguientes datos extraídos en la Biblioteca Menéndez Pelayo: "D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, nace en Cartagena en 1815 y muere en Madrid en 1901. Estudia Derecho en Sevilla e ingresa en la carrera diplomática, desempeñando misiones en París, la Haya, Lisboa, etc. También fue Ministro Plenipotenciario en Viena y senador vitalicio. El triunfo de la Revolución de 1868 le alejó de la política, dedicándose fundamentalmente a los estudios literarios. Poeta lírico y dramático, destacó sin embargo por sus trabajos de erudición e investigación. Realizó una edición crítica de las *Cantigas* para la Real Academia Española (1889). Su obra más importante es el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII* (1889) para la Biblioteca de Autores Españoles. También podemos citar sus *Poesías líricas y dramáticas*, editadas en 1903 con un prólogo de Menéndez Pelayo". <http://www.bibliotecademenendezpelayo.org/inventsearch.aspx?op=5>

<sup>52</sup> Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano (Córdoba, 1791-Madrid, 1865). Luchó contra los franceses en la Guerra de independencia y más tarde contra el absolutismo de Fernando VII, lo que provocó, en 1823, su exilio a Malta. Durante este tiempo leyó obras de William Shakespeare, Walter Scott y Lord Byron, de cuya influencia surgen sus obras románticas: *El desterrado* y *El sueño del proscrito* (1824) y *El faro de Malta* (1828). Tras el fallecimiento de Fernando VII, regresa a España. Se convierte en una figura cumbre del romanticismo español, destacando su producción dedicada al teatro.

<sup>53</sup> Menéndez y Pelayo: "Estudios y discursos de la crítica histórica y literaria", vol. 5 (s. XIX), p. 269.

<sup>54</sup> Aurora Egido: "Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*", *Revista de Literatura* 74 (147), 2012, pp. 249-276.



obra el color español, creando el drama *La forza del destino*, representado con éxito en España en 1863<sup>55</sup>.

También Manuel Cañete junto a Leopoldo Augusto de Cueto y Enrique Saavedra destacarían la universalidad del drama fantástico en cuatro actos *El desengaño en un sueño* del Duque de Rivas. El 3 de febrero de 1876 tendría lugar su estreno en el Teatro Apolo, ante la presencia de Alfonso XII y la princesa de Asturias, "con amplia y esplendorosa representación de las aristocracias de la belleza, de la cuna, del saber y del ingenio", gracias a los esfuerzos "del sr. Vico con la alianza de la Academia Española"<sup>56</sup>.

Tres meses antes, el 4 de noviembre de 1875, *La Iberia* se refería a la reunión en el Teatro Apolo, promovida por el empresario Vico, para anunciar la representación de la obra nunca vista hasta entonces, debido a las exigencias de su puesta en escena. Se procedería a leer el drama por Manuel Cañete ante los allí reunidos, el Conde de Morphy, Escobar, Augusto de Cueto, Carlos Coello, Manuel Tamayo y Baus, Aureliano Fernández Guerra y el Marqués de Bogaraya<sup>57</sup>. Encontramos aquí a Cueto y Tamayo, amigos de Morphy, quien junto a Cañete comparten su admiración por la obra del Duque de Rivas. Para Tamayo el drama *Don Álvaro* es un drama cristiano que ensalza junto a *Los amantes de Teruel de Teruel* de Hartzzenbusch<sup>58</sup>.

La presencia de Cañete se explica porque justamente fue a él a quien el Duque de Rivas le hizo partícipe de su malestar por no haberse representado esta obra, que califica como "hijo predilecto"<sup>59</sup>, por este motivo en 1849 le pediría a su amigo Cañete hacerse cargo de esta obra, aún no representada<sup>60</sup>. Cañete era consciente del valor de la obra del Duque de Rivas que asimilaba al mismo drama de Calderón de la Barca. Cañete ensalzaba la que a su juicio constituía "la más original y encumbrada obra poética de nuestro autor"<sup>61</sup>, coincidiendo con la admiración de Cueto quien la equiparaba en calidad a obras de Goethe o Lord Byron<sup>62</sup>.

En 1876 Morphy solicita a Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, información sobre la obra *El desengaño en un sueño* escrita por el Duque de Rivas<sup>63</sup>, debido a su interés por el

<sup>55</sup> La obra fue puesta en escena en Rusia en 1862, a continuación se estrenó en Roma y en España. En Sobre el particular puede consultarse Víctor Sánchez: *Verdi y España*, Madrid, ediciones Akal, 2014.

<sup>56</sup> "Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria", *El Constitucional*, año XI, nº 2357, 11-02-1876, p. 1.

<sup>57</sup> *La Iberia*, año XXII, nº 5843, 4 de noviembre de 1875, p. 3.

<sup>58</sup> Manuel Tamayo y Baus: *Discurso leído ante la Real Academia Española por Don Manuel Tamayo y Baus, en su recepción pública, el día 12 de junio de 1859*. Edición digital a partir de *Obras Completas*, Madrid, Fax, 1947, pp. 1133-1164.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/discurso-leido-ante-la-real-academia-espanola-por-don-manuel-tamayo-y-baus-en-su-recepcion-publica-el-dia-12-de-junio-de-1859--0/>. Consultado el 5-03-2019.

<sup>59</sup> E. Allison Peers: "Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical Study", *Revue Hispanique*, vol. 58, 1923, pp. 379-472.

<sup>60</sup> Donald Allen Randolph, *Don Manuel Cañete. Cronista literario...*, p. 214.

<sup>61</sup> Manuel Cañete: *Escritores españoles e hispano-americanos. El Duque de Rivas. El Dr. José Joaquín de Olmedo*, Madrid, M. Tello, 1884, pp. 71-72. La cita es recogida en Sigmund Méndez: "Sueño y destino en El desengaño en un sueño del duque de Rivas", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 19, 2013, pp. 303-323.

<sup>62</sup> Leopoldo Augusto del Cueto, *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas*, Madrid, Rivadeneyra, 1866.

<sup>63</sup> Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar (1815-1901). Individuo de número de la Academia española desde 1858 hasta 1901. Fue mayordomo de Palacio. Asimismo cultivó el teatro y realizó un *Estudio histórico crítico y filológico sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio*, publicado en 1897. Fue crítico literario en diversas revistas de la época, como *El Artista*, *El Orbe*, *El Piloto*. *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1868. Asimismo *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, director de la Real*

asunto para la ópera española. Entre sus producciones literarias, despierta singular interés en Morphy este drama fantástico en línea con el Romanticismo espiritualista y transcendental. La clave para entender este interés lo tenemos en las respuestas dadas por Cueto sobre el mismo, a lo largo de varias publicaciones en *El Constitucional*<sup>64</sup>.

Cueto inicia su carta dirigiéndose a Morphy como "Mi estimable y antiguo amigo". Reconoce su interés por la literatura, en general, y por el drama *El desengaño en un sueño*, en particular, ya que "ha vivido U. largo tiempo entre alemanes, y que estos le han infundido la noble afición, que ellos han demostrado siempre, a desentrañar los móviles que han dado impulso, forma y pábulo a la inspiración de los escritores insignes". Comenta Cueto los años pasados en Sevilla, durante los cuales compuso el Duque de Rivas su obra. Rememora las veladas en las que se reunían aquellos amantes de las artes y literatura, alejados de los eventos políticos de entonces, entre ellos a Zorrilla, Campoamor y Rubí. El Duque leía entonces sus magníficos versos, verdadero "cuadro de las pasiones sin freno y de sus funestas consecuencias"<sup>65</sup>.

El 8 de febrero Cueto continúa relatando las dificultades para el estreno del drama, que pese a la admiración que despertaba, y los esfuerzos de sus amigos "quedó sin embargo como desterrado para siempre de la escena". Pero finalmente se han vencido estas, y se ha podido representar una obra que "respira cierto espíritu de generalidad y de grandeza que pertenece a todos los tiempos y a todas las naciones", además señala que con ser su "entonación calderoniana" no está lejos de la inspiración septentrional, y "no desdeciría entre las mejores producciones de Goethe o de Lord Byron"<sup>66</sup>. Cueto da cuenta del argumento de la obra, poniéndola en relación con otras anteriores, destacando su carácter de "universalidad humana, por la briosa entonación y lozana forma de sus versos, por la fuerza, delicadeza y la gallardía de mucho de los pensamientos poéticos", de lo que califica como un magnífico poema que "vivirá gloriosamente en las letras castellanas"<sup>67</sup>.

El artículo aporta una información inédita sobre Morphy, quien al parecer se hallaba trabajando en la elaboración de una ópera inspirada en la obra del Duque de Rivas, lo que explicaría su interés hacia esa obra en particular. Así afirma Cueto:

Usted está escribiendo una ópera sobre un *libretto* sacado de *El desengaño en un sueño*. Felicito a

---

*Academia Española, leído en la Junta Pública celebrada para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, Académico de número*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866, pp. 41-42. Para Cueto es evidente la decadencia que hacia mediados del s. XIX se provoca en el teatro, debido a la pérdida de los valores tradicionales, debilitada en su fe y llevada por el materialismo. La decadencia en el teatro viene causado, a su entender, por el escepticismo, el racionalismo y la indiferencia de la que hace culpable en gran parte a la prensa, ya que su deber es educar al público y no propagar los males del materialismo. Ensalza la obra del Duque de Rivas por no seguir los preceptos de la escuela francesa de principios de siglo, "rotas las cadenas de escuela" escribe obras magistrales producto de "los impulsos nativos". "El Duque de Rivas leía continuamente a Calderón y los autores del Siglo de Oro, hasta le parecían bellos los gongoristas, de ahí que haya superado a sus modelos franceses, que adoró en ciertos momentos, como Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Mérimée y Alfred de Vigny, incluyendo en sus dramas el espíritu colectivo del pueblo español, de su historia y de su moralidad, según, claro está Leopoldo Augusto de Cueto". Véase José Luis Canet en "Las prácticas escénicas en la segunda mitad del s. XIX a través de los discursos crítico dominantes de la Real Academia Española", *Schomythia*, 2011, pp. 215-254.

<sup>64</sup> Aparecen números en *El Constitucional*, los días 5, 8, 9 y 10 de febrero de 1876.

<sup>65</sup> "Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria", *El Constitucional*, 5-02-1876, año XI, n<sup>o</sup> 2352, p. 1.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>67</sup> "Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria". *El Constitucional*, año XI, n<sup>o</sup> 2356, 10-02-1876, p. 1.

V. por la honrosa y ardua empresa, y le deseo logre realzar en ella, con la magia poderosa de la música, la alta inspiración del poeta. La obra del Duque de Rivas se presta a maravillas para el objeto. Cuadros dramáticos, claros, vivos y concentrados; carácter ideal; ilusión y grandeza escénica: estas circunstancias se hallan todas en el drama, y son, en mi sentir, las que mejor cuadran con la índole peculiar de un *libretto* destinado a la ópera seria y elevada<sup>68</sup>.

En el siguiente artículo, Cueto habla sobre la similitud de esta obra con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Finaliza la serie de sus artículos, dando testimonio de su amistad y aprecio hacia el Conde de Morphy<sup>69</sup>.

### IX-3.5. La polémica del estreno de *Los amantes de Teruel* en la prensa

El 12 de febrero de 1889 tiene lugar el estreno de la obra de Tomás Bretón en el Teatro Real, con éxito clamoroso, tras años de polémica por su puesta en escena. Como no pudo ser menos el estreno se vio envuelto en la polémica y acaparó durante semanas el noticiero de la prensa habitual y especializada<sup>70</sup>. Los años de lucha por el estreno de la obra habían creado en la sociedad una gran expectación por el evento. Se esperaba la reacción de algunos críticos ante el arrollador éxito de la obra. Así, un día después de su puesta en escena encontramos la primera crítica de Peña y Goñi publicada en *La Época*<sup>71</sup>. El autor emplea su habitual tono satírico para describir los contratiempos pasados por el autor, y afirma no pronunciar juicio alguno sobre la obra, hasta no haber escuchado varias representaciones de la misma, de manera que entonces pueda emitir "un juicio razonado y definitivo de la obra de *Los amantes Teruel*" y finaliza el artículo reconociendo que "del triunfo alcanzado por el Sr. Bretón no hay memoria en el regio coliseo".

De manera muy diferente se pronuncia el crítico Isidoro Fernández Flores, que firma con el seudónimo Fernanflor. En su artículo publicado el 23 de febrero en *La ilustración Ibérica*, ensalza el estreno de *Los amantes*<sup>72</sup>. Este crítico musical de gran actividad en la década de los ochenta, antiwagneriano, que escribe en *El Liberal* sobre los estrenos de Wagner, narra ahora las vicisitudes pasadas por Bretón hasta lograr "¡Justa recompensa de tantos años de estudio, de pobreza y de tristeza!". En clara referencia a Peña y Goñi, quien consideraba parte del éxito de Bretón a la protección de Morphy, por su parte Fernanflor señala que es imposible negar el "mérito excepcional" de la obra:

Por fortuna en la noche del 12 se dio la primera representación de este drama musical, y el entusiasmo delirante del público recompensó a Bretón de todos los sinsabores y amarguras experimentados. Como en estas columnas falta espacio para detalles, debo manifestar, desde luego, que el triunfo de Bretón no es, como suelen serlo otros, un éxito de amistad, de espíritu patriótico, de la necesidad de crear celebridades nacionales: el público aplaudió porque se apasionó por la obra, admiró la ciencia del maestro y la creyó digna de aquella escena, donde se han ejecutado las más portentosas creaciones de los maestros. Este juicio de la primera

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>69</sup> L. Augusto de Cueto: "Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria", *El Constitucional*, año XI, nº 2357, 11 de febrero de 1876, pp. 1-2.

<sup>70</sup> Se representa en siete ocasiones durante la temporada, concretamente los días 15, 17, 19, 24, 26 y 28 de febrero, José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. 3, Tesis de doctorado. Universidad de Oviedo, 2002, p. 1723.

<sup>71</sup> Peña y Goñi: "Los amantes de Teruel", *La Época*, 13 de febrero de 1889, p. 1.

<sup>72</sup> Fernanflor contesta al artículo de Tomás Bretón sobre la ópera española, publicada en *El Liberal* en febrero de 1885, en una polémica en la que interviene Peña y Goñi desde *Madrid Cómico*.

representación ha sido confirmado en la segunda con mayor delicia. Anoche el Teatro Real estaba lleno como en las noches de Gayarre o de la Patti<sup>73</sup>.

Sin embargo, el autor considera la obra alejada del carácter español:

Un cargo se ha hecho contra el que debía estar previsto. Su música está inspirada en las creaciones de los grandes maestros modernos, pero no tiene carácter español. Bretón es un genio musical europeo: ni aparece en su ópera el pianista con tostada del café del Vapor, ni el lector asiduo de *La Correspondencia de España*. La ópera *nacional*, en su genuino sentido, no adelantará gran cosa con él: Bretón no se contenta menos que con mirar de hito en hito á Wagner.

Por su parte, Morphy dedica tres artículos en *El Imparcial* y *La Época* a la obra de Bretón. Tras el estreno de *Los amantes*, su primer artículo es publicado el 3 de marzo en *Los lunes de El Imparcial*<sup>74</sup>, por invitación de su director José Ortega Munilla<sup>75</sup>. El texto reproducido en *La Época* el 8 de marzo comienza así:

Se apagó el eco de los aplausos entusiastas y se acabaron los banquetes y los brindis con que en Madrid y en Salamanca se ha querido honrar al insigne maestro Bretón. Ya la crítica de *Los amantes de Teruel* no puede perjudicar al éxito de la obra. El poema lírico, sin imprimir aún, no ha podido ser juzgado con el perfecto conocimiento que merece toda obra en que los contradictores de la misma y sus panegiristas parecen imbuidos por afectos y pasiones que rompen el nivel natural. El Sr. Peña y Goñi, tenido injustamente por adversario del maestro Bretón, ha dicho en un folleto lo que pensaba de la obra aludida. El Sr. Conde de Morphy, a quien se adjudica el lisonjero papel de ser protector decidido y amigo cariñoso del Sr. Bretón, dice en *El Imparcial* lo que piensa de esa ópera. Nuestros lectores ven con gusto el juicio del distinguido académico, que, en puntos esenciales, coincide con el del Sr. Peña y Goñi.

Morphy responde expresando sus dudas ante la proposición que le han hecho de escribir un artículo en referencia al tema, debido a la gran polémica generada por el estreno:

Los antecedentes del asunto, las pasiones que ha suscitado y la exageración de la censura y del aplauso, me hacían comprender que en esta ocasión, como siempre sucede entre nosotros, cada cual había de juzgar con arreglo á sus compromisos de amistad o de amor propio, y que la voz de la verdad sería *vox clamantis in deserto*. El apasionamiento y la violencia de nuestras costumbres políticas trascienden a los asuntos literarios y artísticos, y todos los juicios se extreman y se sacan de quicio, hasta suponer unos que tal obra es una maravilla sin defecto, y los otros que es un *mamarracho* sin cualidades que merezcan la atención. En estas condiciones, y con la seguridad de no persuadir sino a muy pocos, la crítica no sólo resulta difícil y enojosa, sino inútil, y por esta razón he vacilado en aceptar tan ardua y espinosa misión.

En referencia a Peña y Goñi, dice no comprender el que algunos muestren su asombro ante el éxito de la obra, y persisten en atribuirlo a su amistad y a "una intriga hábilmente combinada", ya que consideran de inmediato toda ópera española fracasada en el Real. Morphy lo atribuye a una falta de educación, particularmente en lo musical y a la "necedad antipatriótica". Compara la situación a los sucedido en pintura, donde tras los primeros pintores de la escuela moderna de

---

<sup>73</sup> Fernanflor, *La Ilustración Ibérica*, año VII, nº 321, p. 114.

<sup>74</sup> G. Morphy: "Los amantes de Teruel", *Los lunes de El Imparcial*, 3 de marzo de 1889.

<sup>75</sup> José Ortega y Munilla (1856-1922) periodista y escritor de novelas se adscribe a la novela realista. Colaborador de *La Iberia*, *La Patria*, *El Debate*, *El Conservador* y *El Imparcial*.

pintura, surgen otros alentados por la actividad de aquellos, como Rosales, Pradilla o Fortuny, entre otros.

Para Morphy el éxito obtenido ha sido superior al que se podía imaginar. Se dirige a quienes critican la manera de escribir de Bretón el libreto de la ópera, destaca el esfuerzo que suponía semejante labor, destacando la unidad y fuerza dramática del texto:

Conviene ante todo hacer un poco de historia para descargar, como dije antes, al maestro salmantino de responsabilidades que no puede ni debe aceptar. No necesito encarecer la dificultad de encontrar un buen libro, ni insistir en que si es difícil empresa para compositores ilustres, cuánto más no ha de serlo para un pobre pensionado que vive en el extranjero, que no puede obtenerlo gratis, ni disponer de los medios para pagarlo, y a quien sólo le queda el recurso de escribir a los amigos que dejó en la patria rogándoles que encuentren el ave fénix del compositor, el poeta que le mande un buen libro de ópera y gratis. Este fue el caso de Bretón cuando debía presentar a la Academia su ópera como trabajo obligatorio y cumpliendo los reglamentos y leyes establecidos. El tiempo pasaba, el poema no venía y el pobre compositor, obligado por las circunstancias, trazó su *scenario* tratando de acomodar la obra de Hartzenbusch a las exigencias del drama lírico tal como él lo comprendía, y a las de la ejecución musical; pero para hacer música vocal hacen falta palabras, y Bretón no tuvo más remedio que dejarse llevar de su instinto y componer al mismo tiempo letra y música, y digo al mismo tiempo, porque al escribir la letra debió sentir la música que exigía, resultando de este modo un conjunto que si puede ofrecer motivo de censura en su parte literaria traducido el libreto al italiano y viniendo a quedar poco más o menos en las mismas condiciones de esta clase de trabajos, presenta en cambio cualidades de unidad, espontánea expresión y vigor dramático que caracterizan algunos de los más importantes trozos de la ópera.

Se refiere de manera satírica al "campo de batalla artístico-musical", desatado en Madrid entre defensores y detractores de la obra de Bretón. Sale al encuentro de quienes acusan a Bretón de pasarse por el Wagner español al presentar su trabajo literario al lado del musical. Argumenta que "los hechos le han obligado a ello". A continuación, pasa a criticar los textos utilizados por el insigne compositor alemán que tacha de pueriles y de ser menospreciados incluso por los inteligentes alemanes:

y en cuanto al ilustre compositor alemán, yo debo aprovechar esta ocasión para decir que si sus escritos filosóficos-estéticos gozan de gran reputación entre los doctos alemanes, en cambio son muy pocos los que toman en serio sus poemas de ópera, que se juzgan, y a mi juicio con razón, como pueriles y sin las condiciones que exige la representación escénica con música o sin ella.

El primer intento de la dramática mitológica fue iniciado en Alemania por Keopatoock, y con tan poco éxito, que ya Hegel en su *Estética* la ridiculizó, y puede decirse que la enterró relegándola al olvido.

No se comprende que un artista del valor y de la inteligencia de Wagner haya querido recitar este cadáver, como no sea en la falsa creencia de que el patriotismo germánico había de tener más fuerza que las leyes que rigen la estética del teatro, basadas en la razón y en la experiencia. En cuanto a la parte literaria del texto, si hubiera de citar las extravagancias y hasta las frases obscenas de los *Nibelungen*, fácilmente probaría que en España nadie puede llegar a tener autoridad bastante para atreverse a tanto.

Continuando con quienes ponen en duda la valía de Tomás Bretón dice: "no hay, pues, que cerrar los ojos y los oídos a la luz de la verdad y de la razón". Muestra la falta de juicio de sus detractores ante el éxito de la obra de Bretón:

El triunfo ha llegado, y sus consecuencias se imponen a las preocupaciones de todo género con tan incontrastable fuerza que, aun suponiendo que la obra no merezca el éxito alcanzado, no es posible negar la verdad de esta afirmación. La ópera *Los amantes de Teruel* es el punto de partida decisivo en la historia del drama lírico nacional.

Los hechos se imponen, y negar, su existencia a los que los presencian es querer pasar por ciego o por demente. Mucho puede el talento, pero no tanto como hacer que lo negro sea blanco.

Ve en la obra de Bretón "ni una maravilla perfecta" ni "una obra de poco valor", en un juicio que no quiere parecer apasionado:

... la ópera del insigne compositor salmantino es lo que debe ser, dado las ideas de su autor y su naturaleza musical; es la primera muestra de un genio vigoroso, exuberante, romántico, tendiendo siempre a lo grande y a veces a lo exagerado, por más que su instinto poético y musical le haga encontrar la delicadeza del *Eterno femenino*.

Defiende Morphy el temperamento, la individualidad artística, el trabajo y el dominio de los medios de Tomás Bretón y censura a quienes opinan que "el árbol se secó" con estas palabras: "Los profetas que auguran que el árbol se secó con este fruto primero pueden guardar sus vaticinios para más propicia ocasión, porque la ópera está escrita é instrumentada en menos de un año; de modo que si el árbol muere, no será por falta de savia".

La respuesta al artículo por parte de Peña y Goñi no se hace esperar. Al día siguiente, *El Imparcial* publica el suelto de Peña y Goñi que ya anuncia una respuesta al artículo publicado en *Los lunes de El Imparcial*, con el título "Los amantes de Teruel y el señor Conde de Morphy". Peña y Goñi se centra en contestar a las polémicas líneas emitidas por Morphy respecto a Wagner, sin entrar a considerar la impresión producida por el reciente estreno de la obra de Bretón<sup>76</sup>. Sobre este asunto, su autor que parece haberse quedado sin argumentos se limita a recordar, en tono irónico, la "filiación paternal" de Morphy hacia Tomás Bretón, y vincular el clamoroso éxito de la obra en el regio coliseo a la influencia de aquel y de los medios de prensa, con estas palabras:

El autor de *Los amantes de Teruel* es hijo artístico, no cabe dudarlo, del Sr. Conde de Morphy, porque sólo una fe y un entusiasmo paternales pueden justificar la protección constante, entusiasta y digna de todo encomio en estos tiempos antiproteccionistas que el señor Conde de Morphy ha dispensado al maestro Bretón. Hijos de éste *Los amantes de Teruel*, resultan naturalmente nietos del Sr. Conde de Morphy, y ya se sabe que los abuelos tienen por los nietos debilidades mayores aún que las de los mismos padres.

La actitud de Morphy es de no entrar en el debate en los artículos publicados por Peña y Goñi en fechas próximas, aunque años más tarde, con motivo de su respuesta al *Discurso* de recepción de Tomás Bretón en la Academia de Bellas Artes en 1896, Morphy hace alusión a las palabras de Peña y Goñi de esta manera:

¿Ha podido servirle en algo mi sincera y cariñosa amistad en el principio de su carrera, según afirman los que creen ridiculizarme, llamándome padre de Bretón y abuelo de sus obras? ¡Qué mayor satisfacción para mí el más olvidado y oscuro de los españoles. Pues ahí es nada, llamarme padre del genio y abuelo de la Gloria. Confieso que no lo sabía, ni nunca creí que estaba

---

<sup>76</sup> Peña y Goñi: "Los amantes de Teruel" y el señor Conde de Morphy, *El Lunes de El Imparcial*, 5 de marzo de 1889.

tan bien emparentado!<sup>77</sup>.

Peña y Goñi continua en el mismo tono, desaprobando los juicios de Morphy al equiparar a Bretón a Mozart, Beethoven y Meyerbeer:

No me ha sorprendido, por lo tanto, ni podía sorprenderme, que el Sr. Conde de Morphy mime y acaricie a sus nietos con amorosa solicitud y no pueda pronunciar el nombre del Sr. Bretón sin colocarlo al lado de los de Mozart, Beethoven y Meyerbeer.

Asimismo, destaca su postura ideológica enfrentada a Morphy: "no es posible que estemos jamás de acuerdo, tratándose de una cuestión para cuyo examen y estudio nos colocamos en terrenos de estética diametralmente opuestos". De esta manera, Peña y Goñi hace alusión a las dos posturas ante la creación de una ópera nacional, los que como él mismo y Barbieri la veían surgir de la zarzuela española y quienes como Morphy defendían el camino del drama lírico europeo.

Sin embargo, en el *Diario* de Bretón descubrimos la impresión favorable que *Los amantes* causaría en el crítico después del estreno de la obra:

Durante los ensayos ocurrió una escena curiosa que me contó mi queridísimo amigo Leandro Plá, genial apuntador del Teatro. Habíamos pasado el prólogo de la ópera; dando por terminado el ensayo de aquella tarde, muchos de los artistas, los empresarios o amigos de Michelena, Pla y otros, se retiraron adonde tenían costumbre de hacerlo para charlar, fumar, ... y comentando, según la impresión de cada uno, apareció Peña y Goñi muy descompuesto, tiró sombrero a un lado y dejóse caer sobre una silla; alguno o algunos le preguntaron que le pasaba y él contestó: "pues una friolera; que he estado en el ensayo y me ha entusiasmado el prólogo..." ¡Compasión general!<sup>78</sup>

Motivo de estas impresiones, debió de ser la proposición que Federico Naranjo, amigo de Peña y Goñi le hace a Tomás Bretón, sobre la conveniencia de un acercamiento hacia el crítico musical, cuya fuerte presencia en los medios de la época lo hacía recomendable. Sin embargo, Bretón no aceptó el consejo al reconocer que "no podía olvidar la conducta que había observado conmigo por halagar a mis contrarios y terminé diciéndole que era inútil su empeño, que nunca saludaría a Peña, a Arrieta, ni a Barbieri, que me jugaba todo a una carta". Esta actitud acrecentará la actitud visceral del crítico hacia el compositor en los años posteriores.

El 11 de marzo de 1889, Morphy escribe un segundo artículo en *El Imparcial*<sup>79</sup>. Defiende el planteamiento de la ópera como drama lírico, distanciándose de la ópera-concierto italiana, en la que el interés principal está en las habilidades de los cantantes y no en el asunto o la música que se interpreta. Considera que el carácter del drama es conforme a nuestro público y a nuestro carácter meridional: melodías sin excesos de adornos que siguen al drama y al diálogo sin caer en el abuso de escalas, arpegios o trinos propios de la antigua ópera italiana, ya en desuso. Aplaude el conocimiento que Bretón tiene de las nuevas técnicas de instrumentación, dando importancia a la orquesta, dominando el uso del contrapunto e instrumentación. Asimismo,

---

<sup>77</sup> Tomás Bretón: "Barbieri. La ópera nacional", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Sr. D. Tomás Breton, 14 de mayo de 1896*, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896, p. 64.

<sup>78</sup> Tomás Bretón: *Diario*, Tomo II, p. 769.

<sup>79</sup> G. Morphy: "Los amantes de Teruel. II. la música y la ejecución", *El Imparcial (Los lunes de El Imparcial)*, año XXII, nº 7833, 11 de marzo de 1889.

señala el uso que hace de melodías características de personajes, sentimientos o situaciones, un recurso que aunque quiere pasar por moderno, Morphy sostiene que se remonta al siglo XVII. Califica la obra de trabajo "espontáneo y genial", en la que aparecen motivos populares en ternario, alejados de la vulgaridad e inspiradas escenas vigorosas.

Respecto a la influencia de Wagner, encuentra ciertos procedimientos wagnerianos, fruto del estudio de la obra del compositor, en el preludio del primer acto, donde señala la existencia de efectos similares del ritmo, sonoridad e instrumentación. Asimismo, reconoce la influencia del compositor francés Félicien David en ciertas frases. Lamenta que no se haga valer la escena del primer acto, "dándole el color oriental" como los cuadros sobre mujeres de oriente pintados por Delacroix, Decamps u otros. Reprocha el excesivo desarrollo de la escena de Zulima y asimismo el dúo de Marsilla, por el abuso de instrumentos de metal. Destaca el color local del episodio con el uso de la escala descendente sobre un pedal de re. Para Morphy, todo ello revela la buena escuela contrapuntística de Bretón y su conocimiento de los modernos trabajos de instrumentación. Admite los efectos wagnerianos con el uso de disonancias y metales, pero critica que estos efectos musicales no representan bien el asunto en determinadas escenas de la obra:

Empieza el segundo cuadro de este acto por un preludio instrumental, en el que muchas personas han visto una imitación de Wagner y que tiene por objeto expresar la desesperación de Marsilla, a quien vamos a ver atado a un árbol y oyendo el toque de la campana que anuncia la pérdida de todas sus esperanzas. Por esto el autor nos lo hacer oír antes de levantarse el telón de cuadro y nos recuerda la plegaria del prólogo como punto de partida del plazo que espira en aquel momento.

No es la imitación de Wagner lo que yo creo que hay que criticar en este preludio; más bien me parece que el autor ha mirado el asunto desde un punto de vista equivocado. Siendo muy hermoso el preludio, la sonoridad de los instrumentos de metal, las disonancias y todo el carácter general de él mejor parecen expresar una tempestad, un combate o una lucha material que no la tempestad moral del alma de Marsilla y parece que se echa de menos uno de esos temas agitados, dramáticos, poderosos que el Sr. Bretón ha encontrado en otros pasajes de la ópera.

Después de estos actos que considera, en general, bien resueltos, llega el tercer acto, donde para Morphy se mide al artista, por ser el punto culminante de la obra en que aparecen Marsilla y D. Diego, donde la situación dramática exige toda la atención del artista. Detalla el acto y le da el más alto calificativo de "sublime", demostrando el genio del autor en la belleza de las ideas que producen la conmoción del público:

Llegamos al punto culminante de la obra: al que pone a prueba al compositor dramático ante una situación en la cual hay que pagar, como suele decirse, en oro puro y son insuficientes los recursos que no nacen de la inspiración. El recitado de Marsilla, bien sentido y propio de la situación, prepara el ánimo al admirable dúo que sigue. La belleza de las ideas, su vigorosa expresión, el colorido instrumental, todo contribuye a producir eléctrica conmoción en el auditorio, que arrebatado por el soplo de una inspiración dramática que recuerda las grandes escenas de Shakespeare, ni aun se atreve a aplaudir por no perder ni un detalle de tan sublimes acentos.

Todo un discurso inmerso en la estética romántica espiritualista donde se vuelve a citar lo sublime, la idea de la belleza, la música que conmueve el alma del oyente. Morphy señala que está ante una obra, que aún admitiendo ciertas carencias, puede considerarse como el punto de partida del drama lírico español. A su juicio, Bretón se confirma como artista al ser capaz de



surgir "la emoción profunda" en el auditorio, "como consagrando el genio del compositor". Para Morphy es un "poeta en su manera de ser y de sentir", lo que le legitima como ejemplo y estímulo para otros compositores. Expresa su entusiasmo ante este hecho con estas palabras: "¡Bendito el arte que tales goces puede proporcionar, y dichoso el artista a quien la Providencia favoreció con tan elevada inspiración! Esta página quedará como una de las más notables de la música dramática contemporánea".

El cuarto acto de *Los amantes* es para Morphy el más original y personal del autor, aunque llega ya cuando la atención y los nervios del público ya fatigados no pueden apreciar su verdadero valor. A este respecto señala la extensión de la obra como uno de sus defectos:

La ópera es larga, no porque le sobre mucha música, pues las modificaciones que pudieran hacerse son poco importantes; pero es larga como lo son *Los Hugonotes*, *Roberto el Diablo*, *Mefistófeles* y todas las que tienen cinco actos, sobre todo las de Meyerbeer, en las cuales, si se ejecutara todo lo escrito por el compositor, habría música para dos noches. La importancia de una obra musical no depende de su extensión, y nadie se atreverá a rebajar el *Don Juan* de Mozart por no tener las dimensiones impuestas a la grande ópera francesa. Esta ha sido cuestión de moda, como la de intercalar bailes, vengan o no a propósito, y el buen gusto y la educación exigen ya la proporción conveniente para que, conservando agrado el espectáculo toda su importancia artística, sea un medio de levantar el espíritu a la región de lo ideal y de lo bello, y no una fatiga moral e intelectual para el compositor y para el público.

Destaca el episodio de los funerales de Marsilla que considera en línea con el romanticismo español:

... no ha podido ser apreciado en su verdadero carácter e importancia; pero es, a mi juicio, aunque en distinto género, creación tan importante como el dúo del acto anterior. Por el colorido general y por el vigor de expresión constituye un conjunto propio del romanticismo español, y donde la obra se ponga en escena como exige su importancia obtendrá grande y merecido éxito.

Morphy encuentra normales algunas deficiencias de la obra propias de un compositor que aún debe alcanzar un grado mayor de madurez, pero que con la obra habría manifestado su valía como maestro, con un trabajo "superior a casi todo lo que se ha escrito actualmente en Europa". Así, señala la

Inspiración melódica, armonía clara y distinguida, conocimiento del contrapunto para enriquecer la obra con cincelados dibujos y detalles, huyendo de las formas y acompañamientos vulgares, y profundo instinto y práctica del colorido instrumental y del mecanismo y empleo de las voces, tales son las cualidades que dominan en la obra de Bretón. A ellas hay que agregar otra tendencia personal y que avalora en alto grado el trabajo de nuestro compatriota.

Su afición y su conocimiento de la música instrumental lo han enseñado el arte de sacar de una idea, un dibujo, de un ritmo, todo el partido posible y al mismo tiempo el secreto de dar a la música de ópera la regularidad y la belleza de la forma y de proporción de ideas y episodios que son propios de la música pura, de la música sin palabras.

Y contra quienes opinan que Bretón "ha llegado al término de su carrera" replica considerando que la obra sería el punto de partida de su producción. También en *La España moderna*<sup>80</sup>, Morphy escribe refiriéndose al éxito de Bretón, señalando que "la reacción en favor del verdadero Arte ha empezado ya" y considera que ha llegado el momento de que "los

<sup>80</sup> G. Morphy: *La España moderna*, año II, n<sup>o</sup> XIII, enero 1890, pp. 62-81.

elementos acumulados por tantos años den su resultado". Considera que existen artistas capaces de establecer la ópera española. También menciona la zarzuela u ópera cómica que ve en decadencia a causa de la proliferación de las funciones por horas y piezas en un acto, que para Morphy "han acostumbrado a nuestro público a disfrutar del teatro por muy poco dinero, y a divertirse un rato, prescindiendo del valor artístico de la obra representada". Señala que el éxito de Bretón más allá de nuestras fronteras "impondrá al público, y no sólo tendremos compositores de óperas, sino que la Zarzuela se transformará y vendrá a ser el campo de ensayo para los jóvenes". Cita a Arrieta, Barbieri, Caballero, Bretón, Chapí, Serrano, Brull y otros tantos como compositores de valía, quienes contribuirían al movimiento artístico en favor del Arte nacional, como ha sucedido en Italia, Francia y Alemania.

Por último defiende la ópera en idioma castellano:

Creado este espíritu y dispuesto el auditorio a oír sin hostilidad preconcebida las producciones musicales, cantadas en el idioma nativo e inspiradas en la propia tradición en aquello que llaman los franceses *le gout du terroir*, lo que haya de ser el Arte lírico musical español es una incógnita que no hay para qué adivinar, puesto que el genio y la inspiración dependen de la voluntad de Dios, no de la de los hombres<sup>81</sup>.

En mayo del mismo año, Peña y Goñi vuelve a publicar un texto contra el autor de *Los amantes de Teruel*<sup>82</sup>, en ocasión del banquete en el Hotel Inglés en homenaje a Bretón, tras el clamoroso éxito de la obra en Praga. Peña repite las palabras pronunciadas por Morphy en el evento:

Todos ustedes saben que cuando se estrenó la obra de Bretón dijeron por ahí que él era mi hijo y *Los Amantes* mis nietos. Brindo, pues, como abuelo cariñoso, por mi hijo y por mis nietos y solo pido a Dios que me permita ver muchos años *Los Amantes de Teruel*.

En tono burlón Peña comenta que la noticia le ha halagado extraordinariamente, y añade: "Por lo demás, Dios concederá al Sr. Conde ¡no ha de concedérselo! la dicha de ver muchos años *Los Amantes de Teruel*, y así hará el Supremo Hacedor una carambola por tabla, puesto que todos participaremos de la ventura que solicita el cariñoso abuelo. Amén". También hace referencia a las quintillas ofrecidas en el banquete en honor a Bretón, que recogemos seguidamente, ridiculizando su contenido y al autor de las mismas que duda si era Ricardo o Enrique Sepúlveda:

Tomás, contento estarás.  
Tomás, del triunfo alcanzado:  
Tomás, ya no cabe más.  
de un salto te has colocado  
en la cúspide. Tomás.  
Carrasclás, carrasclás, carrasclás.

Ya tus *Amantes* triunfantes  
logran éxitos brillantes  
y coronas de laurel:  
ya tienen miles de amantes

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>82</sup> Peña y Goñi: "Un banquete con quintillas", *Madrid Cómico*, año XI, nº 428, 2 de mayo de 1891, pp. 3 y 6.

tus *Amantes de Teruel*.

Por eso al coger la copa,  
brindo con gozo profundo  
por tu obra que viento en popa,  
va dando la vuelta á Europa  
y dará la vuelta al mundo.

Y si tal consagración,  
si tan continua ovación,  
alguien en negar se empeña,  
o no tendrá corazón  
o será de bronce o... peña.

Sin abandonar el mismo tono burlón, Peña y Goñi recrimina la alusión que aparece en los últimos versos del escrito, y añade: "¿Pero han visto ustedes qué Hotel Inglés de mis pecados? ¡Maldita sea su estampa y que me parta nuevamente un rayo si vuelvo a comer con músicos allí!..."

### IX-3.6. *La Dolores*. Segundo drama lírico de Tomás Bretón

El segundo artículo que Morphy dedica a Bretón se produce con ocasión del estreno en 1895 de su drama lírico en tres actos, *La Dolores*, inspirado en la obra de José Feliú y Codina, en el Teatro Real<sup>83</sup>. En el texto publicado en *La Correspondencia de España*, califica la ópera de obra maestra:

Creo un deber de conciencia manifestar, con toda imparcialidad, que la última obra de Bretón es la realización de un ideal perseguido, desde hace mucho tiempo, por los compositores españoles. *La Dolores* es una ópera española por los cuatro costados, todo lo reúne: argumento, cuadros pintorescos y populares y cuantos elementos pueden contribuir a darle vida propia y color local. Esta es para mi la importancia capital de esta ópera, que el tiempo y las futuras generaciones calificaran de obra maestra.

Como defensor de la tradición, destaca el hecho de que en Bretón la inspiración estuviera apoyada por una "sólida y clásica educación musical". Respecto al drama señala la importancia de la cuerda que lleva la melodía "ya con frases apasionadas y de gran vuelo lírico, ya con parlantes o punteados (*pizzicati*) elegantes, que contribuyen al interés y viveza del efecto musical". Asimismo, considera favorablemente el efecto poético de la copla de la jota del arriero y "el perfume encantador de música popular". Comenta la similitud del aria "al noble pueblo de Calatayud" con la forma de la ópera bufa italiana del gran periodo clásico, lo que le hace afirmar que Bretón aunque conoce las tendencias modernas de la música del porvenir, mantiene igualmente su interés por la música del pasado, que para otros compositores sería "letra muerta". Sigue destacando el "genuino color español" de la melodía y cómo algunas recuerdan a las melodías de Mozart. Valora la presencia de escenas típicas españolas que según Morphy son capaces de competir con Barbieri, Gaztambide y Oudrid. Subraya que se trata de música conmovedora, con acertados efectos dramáticos. Valora la jota: "el fiero canto aragonés, cuyas

<sup>83</sup> G. Morphy: "La Dolores de Bretón en el Teatro de la zarzuela", *La Correspondencia de España*, año XLVI, nº. 13.555, 18 de marzo de 1895, p. 1.

variadas coplas rivalizan en distinción y elegancia (...) como prueba de la riqueza de nuestros cantos populares con la oriental y lánguida Soleá que canta el sargento andaluz".

Para Morphy es la más completa de sus obras, el ideal realizado. Alude a la ópera *Carmen* que ha dado la vuelta al mundo, "debido al supuesto colorido español del autor". Sin embargo, la considera falsa en la parte literaria e impropia de un asunto popular español. Considera mediocre la ejecución de *La Dolores* por parte de los cantantes, el coro y la orquesta, aprobando la decoración, así como los trajes "muy en carácter". Para concluir da la enhorabuena al arte español y al maestro. En cuanto al público señala que aunque aplaude la sonoridad material de la jota, sin embargo, no sabe apreciar "las finuras artísticas de la obra". Menciona a los críticos capaces de juzgar, "que son muy pocos, y enemigos de Bretón", y deplora que no apreciaran la valía del maestro; en cuanto al resto de críticos "los aficionados a crítica musical, *que se meten a hablar del ángulo*, es decir, de lo que no entienden" Morphy prefiere callarse "para no excitar sus iras, porque tal vez sean tan numerosos que pudieran caer sobre mí y dejarme como a D. Quijote después de la aventura de los yangüeses".

Por otra parte, aprovecha la oportunidad para criticar el Teatro por horas y llamar la atención sobre la necesidad de construir teatros y orquestas en los pueblos más importantes de España, interpretándose las obras dramáticas de autores españoles en Europa y América española, consiguiendo de esta manera grandes beneficios. De aquí la importancia de que existan tratados de propiedad literaria con aquellos países, ya que según Morphy, su ausencia producía pérdidas millonarias a España, sin que los gobiernos hicieran nada al respecto.

El 29 de marzo de 1895, Peña y Goñi escribe en *La Época* un artículo sobre *La Dolores*<sup>84</sup>. Todo el escrito está dirigido contra el Conde de Morphy. Inicia el mismo anunciando que: "antes necesito hacerme cargo de un cúmulo de alusiones poco embozadas y de finísimas reticencias que me ha dirigido en público el señor conde de Morphy"<sup>85</sup>. Peña, que se siente aludido cuando Morphy desapueba a quienes sin estudiar la obra de Bretón aparecen como detractores y enemigos, responde que a Bretón se le presenta como un mártir. Intenta contradecir las palabras de Morphy, mostrando la imagen de un Bretón aclamado y protegido, con las puertas abiertas de los teatros, mientras que él aparece como su único enemigo: "de ahí que el único detractor, el único enemigo encarnizado, el único iluso o apasionado, el único antibretonista y antimorphysta de España e islas adyacentes sea este humilde servidor". Cita al crítico musical Hanslick, quien escribió un artículo en contra de *Los amantes de Teruel* de Bretón. Todo el artículo de Peña y Goñi aparece escrito en el mismo tono en el que acusa al conde de arrogancia:

Quien no retrocede, en buen hora lo diga, soy yo, que me doy por aludido y me coloco resueltamente entre esos contados críticos, enemigos del Sr. Breton, que se dejarán cortar la cabeza -según el señor conde- antes de dar su brazo a torcer "confesando que se equivocaron".

Aunque no sea más que por el gusto de complacer al ilustre e *inequívocable* crítico, lumbrera de la arqueología musical y quinta esencia de la cultura hispana, quiero darle la razón y negar que me haya equivocado.

Hasta ahora creí que el dogma de la infalibilidad residía solamente en el Vicario de Cristo; pero, desde el momento en que poseemos en Madrid Papas como el señor conde de Morphy, me llamo a la parte en pequeñísima ídem y siento plaza de sacristán.

---

<sup>84</sup> Peña y Goñi: "Crónica musical. La Dolores", *La Época*, año XLVII, nº 16110, 29 de marzo de 1895, p. 1.

<sup>85</sup> Se refiere al artículo publicado por Morphy en *La Correspondencia de España* el 18 de marzo de 1895.

En un segundo artículo publicado en *La Época*<sup>86</sup> arremete contra la ópera *La Dolores*, calificando su escritura de "un crimen de lesa poesía". En cuanto a la música considera muchas de sus escenas vulgares, salvo la jota. Al contrario que Morphy, no cree que el segundo acto sea maestro, calificándolo de "lánguido, difícil, soporífero, y triste". Critica a los personajes y los califica de "fantoques". Las palabras de Peña y Goñi suscitaron una fuerte polémica. Así, Ricardo de la Vega en *El Liberal*<sup>87</sup>, en el mismo tono satírico, trata de ridiculizar la actitud desmesurada de Peña y Goñi y sus reacciones en la prensa en contra de Bretón ante cualquier triunfo del mismo. Sobre ciertas alusiones que Peña y Goñi habría realizado a su sainete la *Verbena de la paloma*, Ricardo de la Vega le contesta:

Antonio: hace tiempo ya  
que no leo, por desidia:  
pero ayer compré La Lidia  
y leí tu China-na-ná.  
¡Pero hombre, qué revolcones  
nos das a Bretón y a mí!  
Pero, Antonio, ¿estás en ti?  
¡Pero hombre, cómo nos pones!...  
Aunque me llames ridículo,  
ignorantón y pedante,  
con tu artículo delante  
voy á comentar tu artículo.

En el último párrafo le invita a no ocuparse ya de tales asuntos:

(Pero, dime, picarón)  
(perdona que te hablo así.)  
¿Qué daño te hacen a ti  
los trimestres de Bretón?  
¿Ni por que te enfadas ya  
con la Matilde Pretel  
Los amantes de Teruel,  
el Garín y el China-na  
Deja ya, querido Antonio,  
deja a mi pobre Verbena  
que siga sobre la escena  
o se la lleve el demonio.

Por su parte, Artagnan publica una crítica en *El Cardo*<sup>88</sup> el 4 de abril de 1895, reconociendo el éxito de la obra de Tomás Bretón, y arremetiendo contra quienes caen en la envidia, en una clara alusión a Peña y Goñi:

... porque lo creamos justo y merecido, sino porque es español, y porque, si abundan por esta tierra los envidiosos y los ignorantes que cubrir suelen su estulticia criticando lo que ellos no son capaces de hacer, faltan talentos creadores, personas estudiosas y aplicadas; y es tonto y es de

<sup>86</sup>Peña y Goñi: "Crónica musical. La Dolores" II, *La Época*, año XLVII, nº 26111, 31 de marzo de 1895, p. 2.

<sup>87</sup>Ricardo de la Vega: "Revistas cómicas. Al reputado crítico Don Antonio Peña y Goñi", *El Liberal*, 4 de noviembre de 1894, año XVI, nº 3511, p. 3.

<sup>88</sup>Artagnan: "La Dolores de Peña y Goñi, o miserias mal reprimidas", *El Cardo*, 4 de abril de 1895, año II, nº 59, p. 3.

mal gusto hacer pedazos cuanto a nuestros ojos despunta, creyendo que el mundo ha de apreciar más los desplantes del crítico que los rasgos del talento creador, el cual interesa a todos, mientras que la opinión de esos fiscalillos grotescos no importan a nadie ni arrancan a la gente más sonrisa que la del desprecio.

Artagnan acusa a Peña y Goñi de falta de honor, de talento y de respeto hacia quienes si lo tienen, por ello cree que debería estarse callado y le reprocha sus continuos ataques al Conde de Morphy, a quien considera muy por encima de él:

Pero cuando no se tienen estas condiciones, ni se puede escribir con independencia ni con desenfado, ni sin poner *sordina* a su temperamento, que recibió de Dios o de su mala *Naturaleza*, no se escribe criticando a los demás, ni se puede hacer alarde inútil o mujeril de una convicción que no se tiene o que no puede sostenerse con las armas en la mano. En su trabajo, el Sr. Peña y Goñi intenta en vano molestar al Conde de Morphy, que, por su talento, su instrucción y su cordura, está muy por encima del famoso revistero *imparcial* de toros y cantantes.

Sin embargo, Peña y Goñi no va a deponer su actitud respecto a Bretón y Morphy, continuando con las críticas hacia *La Dolores* en sueltos posteriores. Así sucede el 14 de abril de 1895 en *La Época*<sup>89</sup>, en que arremete contra Feliú y Codina por haber considerado a Bretón como "padre de la ópera española". Haciendo uso de su habitual tono burlón escribe:

Día 16 de Marzo de 1895 nace en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la ópera española. Fue su padre D. José Feliú y Codina, poeta; fue su madre D. Tomás Bretón, poeta y músico. El primero la engendró, el segundo la dio á luz [...] ¡Adiós los amantes turolenses! ¡Adiós el porcuno Garín! Nos habían roto el tímpano, asegurándonos que eran el ideal de la ópera española.

### IX-3.7. La nueva ópera de Isaac Albéniz, *Henri Clifford*

El 24 de mayo de 1895, Morphy dedica su artículo "Una ópera nueva en Barcelona", publicado en *La Correspondencia de España*, al estreno de la ópera *Henry Clifford* de Isaac Albéniz<sup>90</sup>. Para la ocasión, utiliza las noticias publicadas por el *Diario de Barcelona*, *La Dinastía*, *La Publicidad* y el *Correo catalán*, transcribiendo sus comentarios, donde se compara al compositor español con el músico noruego Grieg, y se elogia su inspiración, riqueza melódica y personal instrumentación moderna. Morphy transmite su satisfacción ante estos juicios y rememora sus anteriores intenciones de crear la ópera nacional, y su ayuda posterior a artistas capaces de hacerlo, como Chapí (a través del maestro Arrieta), Serrano, Bretón, Albéniz, Arbós, Rubio, entre otros.

Reconoce su apoyo a Bretón, al que consideró desde sus primeras obras un gran artista, llegando "hasta coger la pluma de crítico musical abandonada por mi durante veinte años". Para Morphy

la idea de haber contribuido en algo al legítimo triunfo de Bretón, hoy sancionado por España entera y por Europa, es para mi profunda satisfacción que mitiga la crudeza de tantos y tan amargos tragos que el amor al arte y a los artistas me ha proporcionado esta hidalga tierra de los toros y de los garbanzos.

---

<sup>89</sup> Peña y Goñi: "Ópera y Toros", *La Época*, año XLVII, nº 16124, 14 de abril de 1895, p. 1.

<sup>90</sup> G. Morphy: "Una ópera nueva en Barcelona", *La Correspondencia de España*, nº 13.622, 24 de mayo de 1895, p. 1.

Reconoce el talento de Albéniz, a quien vaticina que llegará a la meta, y considera sus fracasos en Madrid con *La sortija* y *San Antonio de la Florida* "una de las mayores iniquidades cometidas por los reventadores de oficio, o sea la partida de la porra del caciquismo literario musical. Las dos obras fueron juzgadas por los críticos como música sabia con tendencia wagneriana".

Respecto a *Henry Clifford*, reconoce conocer solamente unos fragmentos interpretados por su autor al piano. No obstante, opina que con lo visto la obra de Albéniz le parece

mucho más interesante de oír, no solo para un público español, sino que para cualquier otro medianamente instruido, que las obras en nuestro Teatro Real, tales como *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz* y *I Pagliacci*, y otras varias sin excluir el mismo *Mefistófele* ni la *Gioconda*, obras cuyo éxito sólo puede justificar la riqueza de trajes y decoraciones o la maestría de los artistas que las desempeñan.

La valoración positiva del compositor conduce a la proposición de su puesta en escena en el Teatro Real para la próxima temporada. Morphy reitera su idea de que

se acerca para el arte músico español el periodo de florecimiento y desarrollo, en el cual, y viviendo y actuando con elementos propios se han de cultivar todos los géneros, desde el sainete, hasta la ópera y el oratorio, llegando así al completo apogeo que la música alcanza en otros países, no sólo en el concepto artístico intelectual, sino en el material e industrial.

Vuelve a incidir en un tema que le preocupa, la falta de oficios y carreras relacionados con el arte en España, donde denuncia el abuso del número de cargos con destino al Estado como único medio de proporcionar subsistencia. La insistencia en la responsabilidad del gobierno en estos asuntos lleva a Morphy a subrayar la gran oportunidad que ofrece la ópera nacional, debido a que mueve, entre otros oficios, a literatos, críticos, compositores, pero también a copistas, editores, grabadores, impresores, libreros, fabricantes de instrumentos o almacenistas. Claro que este desarrollo material necesitaría, para Morphy, de la creación de otros teatros importantes, con elementos propios en Madrid y otras poblaciones españolas como Barcelona, Sevilla, Bilbao o Valencia. Además habría que realizar el tratado de propiedad literaria con la América española, de manera que la riqueza llegaría a España. La indiferencia hacia estas cuestiones por parte del gobierno se convierte de nuevo en una censura dentro del discurso de Morphy. Los políticos no son considerados en este sentido hombres capaces, pues "en cuestión musical no ven más allá de la rutina de la moda, ni creen que se puede hacer cosa de provecho como no sea ir al Teatro Real a oír mal cantadas las óperas del antiguo repertorio italiano". De este modo, considera la ignorancia y el desconocimiento como causa de su inoperancia, y concluye dejando una pregunta sin respuesta: "¿No llegará jamás al ministerio de Fomento un hombre capaz de comprender ideas tan sencillas puestas en práctica en toda Europa?".

### **IX-3.8. Realismo en la *María del Carmen* de Granados**

En 1898 Morphy realiza la crítica del estreno de la *María del Carmen* de Granados en la *Ilustración Española y Americana*. Al comienzo del artículo vuelve a insistir en la necesidad de que se levanten teatros nacionales en toda España y considera que se acerca el día de tener el Teatro Nacional de Ópera<sup>91</sup>. Deplora que la situación musical esté marcada por el Género chico

<sup>91</sup> G. Morphy: "La María del Carmen de Granados", *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1898.

como único mercado posible a los compositores españoles, si bien lo considera útil para teatros pequeños y compositores principiantes. Señala que los artistas deben guiar el gusto por sendas propios de nuestra raza y de nuestra tradición y que, por tanto, el sentimiento patriótico es más necesario que nunca. Menciona de nuevo a los artistas capaces de renovar el repertorio nacional: Albéniz, Bretón, Brull, Caballero, Casas, Chapí, Casals, Espino, Giner, los hermanos Guervós, Granados, los hermanos Guervós, Jiménez, Nieto, Pedrell, Saco del Valle, Serrano, Taboada, Vives y Zurrón, junto a los Sres Millet, Arnau, Bordas y Morera, residentes en Barcelona. Compara la música con la pintura donde ya hay una escuela admirada universalmente, a pesar de que no hay mercado dentro de España.

A partir de aquí comienza su crítica musical. Primero se centra en las condiciones literarias del drama de Feliú. En su opinión este "episodio de costumbres dramático y realista" reúne menos cualidades para drama musical que *La Dolores* del mismo autor. Señala que el argumento no es muy plausible y se dirige a la resolución del último acto, la huida. Habla del carácter realista de la obra en el lenguaje de los huertanos de Murcia y los trajes modernos que han sustituido a los antiguos. Morphy defiende que la música no es un arte realista, "porque es la expresión del sentimiento por medio del sonido y por consiguiente en ella son inmateriales el fondo y la forma". Se muestra positivo ante la música que acompaña las palabras, ya que por su estructura, por su armonización y acompañamiento de la orquesta, pertenece a un estilo elevado y artístico como el del maestro Granados. Una opinión que Morphy dice ser compartida por otros. Por lo tanto, para que vaya al Teatro Real "como lo merece por las muchas bellezas que atesora" habría que modificar el texto, suprimir personajes innecesarios y rescatar en escena los antiguos trajes murcianos". Desaprueba de esta manera el uso de los trajes de paño sucios a los que califica de "falta de gusto" y "amor a lo feo".

Por otra parte, aunque reconoce el uso de ideas musicales con la ciencia y el arte necesarios, recrimina a Granados su falta de inspiración, que tapa con recetas (aunque vengan con aspecto filosófico). Intenta influir en Granados para que corrija "los lunares o defectos hijos de la falta de experiencia", ya que es un "maestro de verdad". Morphy cree que de manera equivocada Granados estaría influido de ciertas teorías aún de crédito en el mundo artístico, en referencia a la forma musical y al *leit motiv*, que a su juicio serían "disparatadas". Morphy hace un recorrido por la historia de la ópera, y reconoce que la conquista de la forma es destruida por Wagner, a quien considera pueril en su reforma.

#### **IX-4. Ópera italiana**

Uno de los propósitos de Morphy es ejercer su influencia a través de la prensa para emancipar al público español de la influencia de la ópera italiana, refiriéndose con ello a la ópera-concierto que representaba el antiguo estilo italiano, según la tradición belcantista, poniendo de manifiesto la habilidad de los cantantes, en detrimento del asunto. Se muestra crítico con un género al que considera agotado y que acapara en el género lírico teatral toda la atención del público español. Por esta razón, Morphy considera necesario dar a conocer el repertorio contemporáneo más o menos aplaudido en el extranjero, para que el público y los artistas puedan de esta manera conocer las tendencias que sigue el arte lírico-dramático. Con el fin de orientar al público aficionado y a los artistas sobre el buen gusto, sigue con especial interés estas representaciones en el extranjero y recapacita sobre los aspectos que a su juicio

---



son positivos y negativos al desarrollo del género. Son objeto de su interés las creaciones de la escuela moderna italiana, por compositores como Verdi, Puccini, Mascagni y Mancinelli.

Su crítica hacia el género hay que verla dentro de la confrontación entre pueblos latinos y pueblos del Norte. En opinión de Morphy era necesaria una sólida formación escolástica en los artistas, en la que entrara el estudio de los grandes compositores del pasado. De esta manera el compositor partiría en sus creaciones de la tradición para ir incorporando los recursos expresivos modernos. El sostenimiento de la melodía de acuerdo a la tradición será una constante en sus escritos, por considerarla un elemento latino, fundamental en su defensa de la doctrina espiritualista, mostrándose en desacuerdo con los procedimientos wagnerianos al dotar de una mayor importancia a la armonía e introducir el *leit-motiv*. Se muestra muy crítico con la manera en que la influencia de Wagner es asumida por los nuevos compositores, quienes llevados por el deseo de novedad caen en la imitación del genio alemán. Para Morphy estos artistas son considerados "falsos reformadores del arte".

**Tabla 14.** Valoración de la ópera Italiana

Año	Título	Compositor	Crítica
1892	<i>Pagliacci</i>	Leoncavallo	obra notable desaprueba el asunto realista
1894	<i>Falstaff</i>	Verdi	muy favorable
1894	<i>Manon Lescaut</i>	Puccini	desfavorable no respeta la melodía efectos brocha gorda ópera mediana
1895	<i>L'amico Fritz</i>	Mascagni	muy desfavorable pobreza influencia de Wagner retroceso
1896	<i>Don Pasquale y Cavallería rusticana</i>	Donizetti y Mascagni	poco favorable pobreza conserva la melodía
1897	<i>Hero y Leandro</i>	Mancinelli	favorable conserva melodía arte latino moderna escuela que sigue a Verdi instrumentación acorde al asunto
1898	<i>Bohème</i>	Puccini	Muy desfavorable

Otro punto de interés que aparece en su crítica sobre la escuela italiana verista, como veremos a continuación, es la polémica entre espiritualismo y realismo. En sus textos se reafirma el enfoque historicista en la defensa del drama histórico como una de las propuestas firmes para la ópera nacional. Considera que en personajes como *Norma* se encuentran representadas las emociones universales, con las que fácilmente se identifica el público, y arremete contra quienes consideran desfasado el género. De hecho el género histórico seguirá ocupando un lugar primordial en la segunda mitad del s. XIX. Ideológicamente se identificará con

la Restauración y la construcción de la identidad nacional, un proceso en el que intervendrán artistas e intelectuales, sirviendo de freno a las nuevas tendencias realistas de la época.

Por último, veremos cómo Morphy muestra su admiración hacia la obra de Verdi, quien a su juicio ha sido capaz de asimilar los procedimientos modernos de una manera original, continuando fiel a la escuela italiana. De manera similar, aplaude las creaciones de Mancinelli, mientras que por el contrario desapruueba el camino seguido por otros compositores, al imitar a Wagner. Morphy se mostrará especialmente crítico con la obra de Puccini y Mascagni.

#### **IX-4.1. La nueva escuela italiana. El verismo**

En el último cuarto de siglo, asistimos al auge del realismo y naturalismo literarios y su propagación a los géneros lírico dramáticos. En 1890 la ópera en un acto *Cavalleria Rusticana* de Mascagni irrumpe en escena, obteniendo un gran éxito, manteniéndose en cartel de manera habitual. Dos años más tarde se representará la ópera de Leoncavallo *Pagliacci*. Estas dos obras marcan la tendencia realista de la escuela italiana, también conocida como verismo, término usado para designar dramas centrados en las condiciones de vida de las familias pobres en sus detalles más sórdidos.

Morphy se refiere a la escuela realista de gran influencia en el mundo de la literatura, que califica de modernismo, es decir "el propósito de dar a los asuntos un carácter realista" y que ve representada en la literatura de Zola o la pintura de Juanes. En referencia al surgimiento de las nuevas creaciones italianas, señala que en Italia no se aclimata la ópera de Wagner por lo que aquellos que apostaban por el fin de la ópera italiana debido a la fuerte influencia del compositor alemán se habrían equivocado.

En Italia los artistas buscan restaurar la ópera italiana, fiel a la tradición de su estilo. Apoyando esta labor, señala Morphy, estaría el rico y célebre editor Sonzogno con su respaldo a artistas como Mascagni<sup>92</sup> y su *Cavalleria rusticana*, llevándolo junto a Leoncavallo y otros jóvenes compositores a la Exposición de música de Viena. Morphy desapruueba las tendencias realistas presentes en *Pagliacci* y la *Cavalleria rusticana*, al apartarse de los asuntos convencionales de la ópera por falsos, ya que las emociones verdaderas las ven en "la chaqueta del campesino, o la abigarrada vestimenta del payaso". Considera equivocada la censura hacia la utilización de personajes antiguos en las óperas, ya que en personajes como Norma "la expresión del sentimiento llega al grado de realidad", por tanto cree más sensato considerar que "la verdad y la belleza de expresión depende más del trabajo del poeta y del músico que de teorías reformadoras más o menos acertadas". Con ello insiste en que la obra debe buscar la belleza y mostrar el realismo en la representación de sentimientos o pensamientos, que son universales y quedan a salvo del devenir de las modas. Este realismo se aparta de una concepción de la vida que consideran sórdida y que no debe ser objeto del arte.

Encontramos opiniones similares en Peña y Goñi, quien expresa su rechazo a la obra *Cavalleria rusticana* por representar las "terribles convulsiones neurasténicas del verismo musical". Por el contrario, el crítico conservador Esperanza y Sola recibe con entusiasmo la obra

---

<sup>92</sup> La obra de Mascagni con libreto de G. Targioni Tozzetti y S. Menasci se estrenó en Roma en 1890. Solo 7 meses después se estrena en el Teatro Real y se mantiene en cartel durante la década de los noventa. Pedraza lo considera como el punto de partida del drama rural español. Véanse Pilar Espín Templado: "El texto dramático y literario fuente de inspiración del teatro musical", *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Coords.: Pilar Espín Templado, De Vega Martínez, Manuel Lagos Gismero (Coords.). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2016, pp. 10-53; F. B. Pedraza Jiménez: *El drama rural, metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

de Mascagni, ensalzando la inventiva de sus melodías y la profundidad dramática de la obra, dentro de una concepción italiana<sup>93</sup>.

A pesar de las críticas, Morphy señala de manera positiva los beneficios que las tendencias de la nueva escuela italiana pueden reportar a los países latinos, ya que la "influencia de Wagner hubiera sido aún más desastrosa que en los del Norte"<sup>94</sup>, debido a que su música y estilo "no admiten imitación ni pueden formar escuela, porque Wagner es un fenómeno único en la historia de la Música, que no se volverá a repetir probablemente". Para Morphy el que intente seguir su ejemplo está abocado a la creación de "obras oscuras, sin personalidad ni vida propia y antipáticas al público"<sup>95</sup>. De este modo, aplaude que los jóvenes compositores continúen la tradición, concediendo importancia a la melodía, aunque recrimina el abuso de procedimientos armónicos y contrapuntísticos alejados de la buena escuela:

Esta se separa por completo del reformador alemán, estableciendo la melodía italiana con auxilio del ritmo y de la prosodia, como elemento primordial de expresión, rechazando por consiguiente el principio de la *melodía eterna* y la supremacía de los instrumentos sobre la voz. En el trabajo harmónico, tiende al abuso de la modulación y de la enarmonía, no siempre con buen resultado y en la parte técnica de trabajo musical, en el contrapunto; es decir, en la combinación de las voces unas con otras o de los instrumentos, o de unos y otros reunidos, afecta una sencillez que pudiera interpretarse como falta de educación escolástica.

La forma de los acompañamientos, con frecuencia al unísono u octava de la voz, la repetición de una fórmula rítmica sin más elementos de variedad que bruscas transiciones armónicas, toda la índole del trabajo artístico tan importante en una obra musical, presenta cierto carácter de pobreza sin tener el encanto y la espontaneidad melódica de la antigua escuela italiana, lo cual no impide que haya momentos de feliz inspiración y vigorosa expresión dramática.

En cuanto a la instrumentación, tanto Mascagni como Leoncavallo tratan de seguir el movimiento de la escuela moderna por temor, sin duda, de que el retroceso en este punto pudiera hacer aparecer pobre su trabajo instrumental; pero esta idea los lleva con frecuencia a acompañar las voces al unísono o a la octava con los instrumentos de la orquesta, lo cual fatiga al cantante y perjudica también la expresión.

Morphy muestra su aprobación hacia el uso de melodías expresivas y dramáticas, de acuerdo a la situación y de ciertas escenas inspiradas que hablan de un "compositor que dará obras notables si trabaja y estudia los grandes modelos del teatro italiano, que no están tan muertos como parece". Para finalizar juzga la obra de *Pagliacci* de notable "como primer ensayo de un literato compositor que podrá llegar a ser un compositor literato" y alaba la perfección en la ejecución de la obra. Sin embargo, constata "la decadencia de la tradición y del estilo del gran arte melódico italiano" representado en Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Así, rechaza los nuevos gustos que incluyen personajes contrastados poco propios de una ópera seria, importados del género bufo, que atañe a la influencia del realismo, según sus palabras: "síntoma

<sup>93</sup> Manuel Sancho García: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la restauración: José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario Musical*, n<sup>o</sup> 70, 2015, pp. 117-130, p. 124.

<sup>94</sup> La división en razas latinas (España, Francia e Italia) y razas del norte (en referencia sobre todo a la raza alemana) se encuentra en Cánovas del Castillo y otros escritores de la época.

<sup>95</sup> G. Morphy: "*Pagliacci*. ópera en dos actos. Letra y música de Leoncavallo, *La Correspondencia de España*, n<sup>o</sup> 12.665, 9 de diciembre de 1892, p. 1.

de la corriente materialista y del violento afán de contrastes que infecta todas las producciones del arte contemporáneo".

#### IX-4.2. Verdi y el estreno de *Falstaff*

En 1893, ya octogenario, Verdi compone su última ópera, *Falstaff*, fruto de su admiración por la obra de Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor* (*Las alegres comadres de Windsor*), estrenada en Milán con enorme éxito. En la temporada 1893-94 Ramón Michelena anuncia el estreno de *Falstaff* en España, durante su última temporada como empresario del Teatro Real<sup>96</sup>. Morphy, que recibe peticiones por parte de sus lectores para cubrir la crítica del estreno, no pudiendo llevarla a cabo, lo hará en ocasión de su interpretación en el Príncipe Alfonso, publicando un extenso artículo en *La Correspondencia de España* el 3 de abril de 1894<sup>97</sup>.

Considera a Verdi como el único compositor latino que ha sido capaz de entender la obra wagneriana desde dos aspectos diferentes: el alemán y el universal. La obra de Verdi es deudora de este último aspecto, o sea, de los progresos musicales logrados por Wagner en su reforma. De esta manera, Verdi habría logrado realizar en su obra lo que Morphy aconsejaba a los artistas españoles, es decir, estudiar y asimilar los procedimientos expresivos modernos en armonía e instrumentación, pero sin imitar lo que había de local en el compositor, ya que como alemán su obra se alejaba del temperamento meridional y latino. Según sus palabras:

Yo doy grandísima importancia a *Falstaff*, como a todas las obras escritas por Verdi, desde *Aida*, porque estas obras revelan un fenómeno singularísimo y digno de atención y de estudio. *La savia de la reforma wagneriana solo ha rejuvenecido y fructificado en el más antiguo tronco de la selva musical italiana*. Verdi es el único de los maestros contemporáneos latinos que ha comprendido que en la obra del gran reformador hay dos elementos esencialmente distintos: el uno puramente germánico y que responde al deseo de emancipar el arte alemán de la influencia francesa o italiana: el otro universal y que representa los progresos o novedades traídas al arte musical por la reforma wagneriana [...].

Del primero [se refiere al elemento germánico] ha prescindido, porque no quería perder su personalidad; el segundo se lo ha asimilado fundiéndolo con las tradiciones de su escuela y dando así nuevos atractivos a su música, que siendo completamente moderna, continúa siendo italiana en el fondo y en la forma.

Vemos que Morphy concilia lo contemporáneo con lo tradicional de manera que el compositor puede realizar una obra universal al asimilar los recursos expresivos modernos en la armonía e instrumentación, sin renunciar por ello al carácter local que se manifiesta en el fondo y en la forma de la obra, donde el artista sigue la tradición.

Admite su sorpresa al ver cómo artistas jóvenes italianos, en vez de continuar el camino señalado por Verdi, aprovechando su "fecunda influencia", habrían "caído bajo la garra del león", convirtiéndose en "plagiarios del gran maestro alemán", de manera que para Morphy "voluntaria o involuntariamente han perdido su personalidad musical", utilizando "fórmulas" presentes en la música de Wagner. En este sentido Morphy recuerda cómo los propios críticos

---

<sup>96</sup> El 9 de febrero de 1893 se estrena la ópera italiana *Falstaff* en la Scala de Milán con libreto de Arrigo Boito y música de Giuseppe Verdi, obteniendo un éxito extraordinario por parte del público. La noticia del estreno es recogida en España por el crítico francés Louis de Forcaud y publicada en la revista dirigida por Pedrell, la *Ilustración Musical Hispano-Americana*. Forcaud: "Falstaff". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 123, 28-II-1893, p. 27.

<sup>97</sup> G. Morphy: "Revista musical. Más sobre *Falstaff*", *La Correspondencia de España*, año XLV, nº 13.146, 3 de abril de 1894, p. 1.

alemanes encuentran en la obra de Wagner el uso de "recetas". También deplora aquellos otros que "escriben música de una manera incorrecta en la armonía y en el contrapunto, unida a la grosería de las ideas, del ritmo y de la instrumentación, los coloca fuera de la tradición de toda buena escuela musical, sea o no italiana".

Insiste en que quienes toman este camino acaban siendo burla de los mismos alemanes. Según sus palabras, estos artistas "excitan hoy la risa de los inteligentes alemanes" por sus "incolores y difusas lucubraciones" al utilizar "ciertas melodías cromáticas, ciertos grupetos o ciertos efectos de crescendo" que se alejarían de los efectos sublimes alcanzados por Wagner. En contraposición, Verdi habría extraído "las esencias que le convenían" de la música de Wagner. Una tendencia que, según Morphy, aparece ya en *Aida*, para intensificarse en sus dos últimas óperas, *Otello* y *Falstaff*. Esta capacidad asombra a Morphy, quien señala que el maestro italiano demuestra una gran flexibilidad de estilo, difícil en artistas de tan grandes talentos. Considera su obra *Falstaff* de gran interés para el público, ejemplo de "finura, de buen gusto" a pesar de que en la parte literaria, ya existiesen *Las alegres comadres de Windsor* de Otto Nicolai, muy popular en Austria y Alemania, y que por esta razón restaba novedad a la obra de Verdi.

Constata la influencia de los *Maestros Cantores de Wagner* sobre la obra de Verdi, como "influencia fecunda, benéfica, en que cada compositor piensa y siente en su propia atmósfera, sin abdicar las condiciones de su esencia" que Morphy encuentra en

la claridad de las ideas, de la armonía, del ritmo en la obra italiana, donde por todas partes circula la luz, donde la elegancia y ligereza del contrapunto instrumental, reducido a voces a dos partes, íntima y sabiamente enlazadas con la parte vocal, constituyen un conjunto encantador digno de la pluma de Mozart en *Così fan tutte*.

Para que la obra pueda escucharse de manera provechosa, Morphy señala que requiere gran atención del público, lo que no constituiría una cualidad del público español. Critica las "pésimas condiciones" en que se ha puesto en escena, a causa de que pocos cantantes cumplirían con las características de voz necesarias para su correcta interpretación. Considera a la empresa responsable de tan "absurda organización".

La ópera *Falstaff* de Verdi también fue ensalzada por otros críticos como el joven Mitjana, quien señala cómo el "genio italiano" habría sabido adaptarse a los progresos del arte moderno<sup>98</sup>. Por el contrario, el wagnerista Manrique de Lara la considera peor que obras anteriores, aunque reconoce su valía respecto a compositores como Puccini.<sup>99</sup> Donde Morphy ve un tratamiento elegante de la orquesta de acuerdo a la raza latina, Lara encuentra pobreza e incapacidad del compositor de absorber los recursos contrapuntísticos al modo de Wagner. Por su parte, Esperanza y Sola, en una actitud más conservadora, reprocha a Verdi el haber renegado de su pasado artístico, al considerar que el compositor italiano habría abrazado el "credo wagneriano" al igual que otros compositores como Massenet, Boito o Puccini. Estos autores habrían introducido un lenguaje acorde a la moderna música europea, que el crítico reprobaba<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, Vol. 1, Universidad de Barcelona, 2013, pp. 410-411.

<sup>99</sup> Diana González Díaz: *Manuel Manrique de Lara...*, p. 146.

<sup>100</sup> Véase Manuel Sancho García: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario musical*, n.º 70, enero-diciembre 2015, 117-130, p. 122.

### IX-4.3. Puccini. *Manon Lescaut*

En diciembre de 1894, Morphy comenta la puesta en escena de *Manon Lescaut* de Puccini<sup>101</sup>, con la que el compositor italiano había obtenido su primer gran triunfo. La obra estaba basada en la novela del abate Prevost al igual que la ópera de Massenet titulada *Manon* (1884). *El Día* señala que a los ocho meses de su representación en Turín, era presentada en Madrid el 4 de noviembre de 1893<sup>102</sup>, asimismo afirma que este favoritismo hacia el compositor se debía a la influencia de la casa editorial de Ricordi. En 1896 también Tomás Bretón se referirá al poder ejercido por la editorial italiana, criticando la fuerte influencia de las editoriales de Milán, de manera que en el Teatro Real se pondrían "no las obras que el público prefiere, sino aquellas que los artistas quieren que se pongan". Bretón se lamentaría igualmente de que los editores italianos se convirtieran "en los verdaderos directores artísticos de nuestros teatros italianos"<sup>103</sup>. Muchos años más tarde, hacia 1916, todavía el crítico Manrique de Lara criticaría la enorme influencia de las editoriales italianas, especialmente la ejercida por la casa Ricordi de Milán<sup>104</sup>.

El estreno de *Manon Lescaut* obtuvo gran atención de la crítica, atenta a la manera en que Puccini resolvería la lucha entre tradición y modernidad en sus creaciones artísticas. En general, la crítica fue unánime en señalar la buena ejecución de la obra y en destacar una templada acogida del público, que algunos atribuyeron a lo inadecuado del asunto. En relación a la modernidad de la joven escuela italiana, las críticas aparecidas en los diversos periódicos de la época, tras el estreno de la obra, constataron opiniones diferentes. Señalamos a continuación las más relevantes:

Uno de los críticos más entusiastas fue Peña y Goñi, para quien la obra suponía un paso hacia adelante en el drama lírico, desde el estreno de *Edgar* en España. Así, la obra respondía a una acertada visión de la ópera cómica, siguiendo el estilo meridional de la "grande ópera cómica" de tradición francesa. Peña y Goñi se muestra entusiasta hacia el uso de la melodía "a la moderna" por Puccini, que según sus palabras estaría dividida en porciones, de acuerdo a la psicología de los personajes y a las diferentes situaciones. No obstante, se muestra menos favorable hacia la instrumentación y armonía de la obra, que critica por sus excesos. Si bien reconoce la frialdad e indiferencia del público en los dos primeros actos, alaba la buena acogida del tercero en el "sombrio cuadro de las prostitutas" y el coro final<sup>105</sup>, que a su juicio demostraría el éxito obtenido por la obra.

Por el contrario, desde *El Liberal* se señala la "extremada frialdad" con la que el numeroso público habría acogido la obra de Puccini, atacando el tratamiento de la melodía, un "trabajo deslucido" motivado por el empleo de "dos motivos" que aparecerían reiteradamente a lo largo de la obra. Aunque Puccini se mostraría como hombre de talento sobre todo en el uso de la instrumentación, no alcanzaría en esta obra la categoría de "hombre de genio"<sup>106</sup>. Desde *El País* las críticas adoptan una postura conservadora al reprobar el uso de procedimientos wagnerianos y la excesiva instrumentación utilizada por el compositor, si bien admite algunos momentos inspirados del compositor, reconociendo que finalmente la obra habría sido del gusto

---

<sup>101</sup> G. Morphy: "Revista Musical. Manon Lescaut" de Puccini. Nuevos cuartetistas", *La Correspondencia de España*, año XLV, nº 13399, 12 de diciembre de 1894.

<sup>102</sup> *El Día*, nº 4864, 5 de noviembre de 1893, p. 3.

<sup>103</sup> Tomás Bretón: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 1896, p. 39.

<sup>104</sup> Véase Diana González Díaz: *Manuel Manrique de Lara ...*, p. 138.

<sup>105</sup> Antonio Peña y Goñi: "Manon Lescaut". *La Época*, año XLV, nº 14778, 5 de noviembre de 1893, pp. 2-3.

<sup>106</sup> J. A. : "Manon Lescaut", *El Liberal*, año XV, nº 5147,5 de noviembre de 1893, p. 3.

del público<sup>107</sup>. Por su parte, el crítico Ricardo González, desde *La Correspondencia de España*, aprueba el asunto, mientras que, se distancia de la crítica de *El País*, al considerar favorablemente el uso de una instrumentación realizada con "mano maestra", de acuerdo al "estilo musical más modernista"<sup>108</sup>. Bien diferente es la crítica desde *El Día*, que se muestra disconforme ante el uso de unos procedimientos y la elección de un asunto que buscarían el progreso en el mal gusto<sup>109</sup>.

También hemos localizado las opiniones de Tomás Bretón, quien conceptúa de notable la obra, pese a que no despertaría el entusiasmo del público, a su juicio, por la índole de un asunto propio de la ópera cómica que califica como "verde", obteniendo una mala acogida entre el público español. Sin embargo, señala la expresión del tercer acto, que lograría interesar al público. Califica el madrigal y minueto de elegantes, critica la influencia francesa en el estilo, porque a su juicio el compositor debería haber guardado la tradición italiana. De esta manera Bretón juzga "equivocados emplear estilos y procedimientos ajenos, teniéndolos tan ricos y gloriosos en casa"<sup>110</sup>. Es interesante constatar cómo años más tarde Bretón vuelve a referirse a la obra en su discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, endureciendo sus juicios hacia una obra que había calificado de notable y de la que ahora juzga que "la música no era buena y el asunto de un verde que rayaba en obsceno", considerando a Puccini "un compositor italiano de segunda fila"<sup>111</sup>. Por su parte, Mitjana en 1893 también consideraría inadecuado el asunto para una ópera, rechazando el verismo y mostrando su inclinación hacia el drama musical romántico e idealista. Para Mitjana la tendencia naturalista o verista de la escuela moderna italiana intentaría reformar el arte eligiendo un camino equivocado "entre la tendencia de Bizet y el ideal de Wagner"<sup>112</sup>. Advertiría del cansancio del oyente ante una "música neurótica y exaltada y enferma" y al igual que Morphy ensalzaría la *Manon* de Massenet, donde la música estaría integrada perfectamente con el libreto. Por último, Manrique de Lara en 1916 consideraría la música de Puccini de "una decadencia repugnante".

Respecto a la crítica de Morphy sobre la obra de Puccini, este se muestra muy negativo ante los procedimientos utilizados por el compositor italiano. Principia el artículo recordando cuáles son los propósitos que le mueven al escribir en la prensa: "señalar, no sólo sus defectos o calidades, sino aun más principalmente la influencia que pueden tener sobre la educación, y por consiguiente, sobre la futura marcha del arte". Acusa al autor de "fomentar el mal gusto y los efectos de brocha gorda" en la obra. Se muestra en desacuerdo con el asunto, ya que no se presta al carácter "trágico y romántico" que desea darle el compositor. Morphy reprueba los procedimientos empleados por Puccini al dar solamente interés a la orquesta, en detrimento de la melodía, en una obra donde los cantantes "luchan por hacerse oír". Considera que el abuso de la instrumentación no está causado por la falta de conocimiento del autor, sino por su pretensión de llegar a un "efecto dramático extraordinario" para lo que "acumula timbre sobre timbre, sonoridad sobre sonoridad, siempre fuerte y en lo más alto diapasón".

Morphy se muestra sarcástico al decir que "no es la música de la pasión" sino de la "hidrofobia". Solamente ve un respiro cuando suena una "melodía clara, discreta y elegantemente acompañada". Critica las escenas del segundo acto como "lo más débil e incoloro"

<sup>107</sup> Allegro: "Manon Lescaut", *El País*, año VII, 5 de noviembre, nº 2337, p. 2.

<sup>108</sup> Ricardo González: "Manon Lescaut", *La Correspondencia de España*, año XLIV, nº 12998, 6 de noviembre de 1893, p. 1.

<sup>109</sup> *El Día*, 5 de noviembre de 1893, p. 3.

<sup>110</sup> Tomás Bretón: "Manon Lescaut", *Boletín musical*, 10 de noviembre de 1893, pp. 38-40.

<sup>111</sup> T. Bretón *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 1896, p. 39

<sup>112</sup> Mitjana, *Ensayos* (primera serie), p. 184. En Tesis Antonio A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo...*, Vol. I, p. 414.

de la obra, en las que Puccini mostraría su falta de formación en el repertorio clásico de la ópera cómica francesa. Aunque reconoce momentos de mérito en la obra, con el uso de una hábil instrumentación y sonoridad en determinadas escenas, sin embargo lamenta que estos desaparecerían en el "torbellino de sonoridad que llega a fatigar moral y físicamente" al público. Todo ello lleva a que este sea incapaz de apreciar el mérito del compositor en el "verdaderamente inspirado" último acto de la obra.

Por tanto Morphy califica *Manon Lescaut* de "ópera mediana", aunque reconoce irónicamente que por su interés podría agradar al público de Madrid, "contribuyendo más y más a extraviar el gusto y la educación musical y perpetuando una escuela de efectos de brocha gorda y de gritos que concluyan con el arte del canto y con la voz de los cantantes". Así, señala que a esta obra puede aplicársele aquello de "matar moscas a cañonazos". Pide a la empresa que se retire del cartel y que se vuelva a la versión de Massenet, quien al contrario de Puccini sería capaz de sentir el asunto adecuadamente. Probablemente la recomendación de Morphy tuvo su efecto, pues poco tiempo después el Real programaría la obra de Massenet, aunque esta, según nos comenta Bretón, a pesar de su estilo gracioso y delicado, no sería comprendida por un público demasiado acostumbrado a las representaciones efectistas italianas. Años más tarde el Real volvería a programar la obra de Puccini, pese a ser calificada unánimemente de "pesada y obscena" por el público y la prensa según señala Tomás Bretón<sup>113</sup>.

También nos interesa señalar que Morphy menciona la posible influencia de sus artículos en el mejor comportamiento del público ya que "no dio aquel rugido de fiera satisfecha" y se pregunta "¿podrá hacerme la ilusión de que mis predicaciones han hecho comprender que aquello es de muy mal gusto?".

En suma, Morphy se muestra de acuerdo con la crítica musical que en líneas generales como hemos podido constatar, se expresaría de manera desfavorable hacia Puccini<sup>114</sup>. En línea con los criterios del romanticismo espiritualista o idealismo, donde la melodía es la expresión del alma y el propósito de la música elevar al público hacia la belleza y la emoción, la obra de Puccini no podía menos de carecer de inspiración para muchos de estos críticos, con el manejo de unos recursos melódicos, armónicos e instrumentales inadecuados a la expresión de un asunto inadecuado.

#### **IX-4.3. *L'amico Fritz* de Mascagni**

Aproximadamente un año antes, Morphy había expresado su desacuerdo hacia los asuntos de la ópera realista de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni que consideraba por debajo en calidad a la de *Henry Clifford* de Albéniz, pese a sus grandes éxitos en Madrid. Respecto a la segunda obra del compositor italiano, *L'amico Fritz*, la crítica de Morphy va a coincidir en muchos aspectos con la de otros autores coetáneos que juzgaban negativamente esta nueva creación del autor. En esta ocasión Peña y Goñi, desde *La Época*, trataba el asunto de inadecuado, calificándolo de gris, causa de su fracaso, a lo que también contribuiría el uso inapropiado de los recursos musicales por el autor<sup>115</sup>. También Esperanza y Sola, quien había acogido favorablemente la primera obra del autor, se mostraba ahora en desacuerdo ante una obra que consideraba ausente de

---

<sup>113</sup> Tomás Bretón: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 1896, p. 39.

<sup>114</sup> Posteriormente, hacia 1916 el crítico Manrique de Lara consideraría la música de Puccini de "una decadencia repugnante". Véase Diana González Díaz: *Manuel Manrique de Lara...*, p. 141.

<sup>115</sup> Antonio Peña y Goñi: "Teatro Real. *L'amico Fritz*, de Mascagni", *La Época*, año XLVII, nº 16101, p. 1



inspiración y que imitaba a Wagner<sup>116</sup>. Del mismo modo, se pronunciaba el crítico Mitjana quien conocía personalmente al compositor italiano, al considerar que este creaba sus obras "sin orden ni concierto, buscando en vano su camino, y produciendo obras ni pensadas ni estudiadas". En opinión de Mitjana todo ello indicaba la decadencia que vivía la escuela italiana, al apartarse del camino señalado por Verdi<sup>117</sup>.

En cuanto a Morphy, en su artículo publicado en *La Correspondencia de España*<sup>118</sup> comenta que, pese a que *L'Amico Fritz* había generado grandes expectativas entre el público, la obra obtendría menos éxito del esperado, siendo poco representada en Madrid. Las causas las atribuye al menor interés del libreto, al estar caracterizado por "sus colores violentos y sus contrastes de claro oscuro" y su preferencia por "dramas pasionales, fuertes y violentos" que identificaba con la raza latina<sup>119</sup>. Aunque desde una postura siempre positiva Morphy no niega intuición y talento al compositor, califica la producción de desigual, debido a sus "invenciones y novedades tan estrafalarias", con lo que a su juicio se saldría "por los cerros de Ubeda".

Para Morphy los jóvenes compositores italianos demostrarían con sus creaciones "el extraviado y funesto camino que sigue la moderna escuela italiana" que pese a los esfuerzos regeneracionistas de su patrocinador Leuzegns por liberarlo de la influencia italiana o francesa no obtendría los resultados apetecidos. De este modo, se reafirma en su valoración negativa sobre los artistas "que necesitan reformarlo todo, desde la gramática y la escritura musical, hasta la estética". Morphy se muestra abierto hacia una innovación progresiva de la música, al utilizar los modernos medios de expresión. Una renovación progresiva que siempre se había dado en la música, arremetiendo contra los extremos de una ideología orientada a la ruptura con la tradición.

En referencia a *L'Amico Fritz* considera una equivocación el abuso de las falsas relaciones por parte de Mascagni, especialmente en el preludio. Comenta con ironía que "todos los acordes de sexta que los constituyen están escritos para los instrumentos de madera, bastaría para ahuyentar a todos los gatos de un barrio", asimismo, califica el recurso de "cacofonía harmónica" que para Morphy vendría dulcificado si fuera tocado por las cuerdas. En el mismo tono añade que "el genio innovador y regenerador necesita persuadirnos de que lo que suena mal es bueno y nuevo, y por eso nos pone los puntos sobre las íes, para que disfrutemos de aquellas armonías perrunas".

No obstante, valora positivamente algunos momentos de la obra como el famoso "dúo de las cerezas", aunque en general denuncia la pobreza en el tratamiento melódico y armónico, así como la innecesaria complejidad rítmica de la obra, con compases que dificultan la medida. En suma, ve un retroceso en la nueva composición y señala la manera infructuosa de "la moderna escuela italiana" al seguir equivocadamente el ejemplo de Wagner. Morphy concluye con un juicio desfavorable hacia la obra que considera inferior a la *Rusticana*, y que resume con estas palabras:

Resumiendo el juicio sobre la obra, puede decirse que, por la carencia o vulgaridad de las ideas, por la extravagancia grosería de la armonía, por la falta de belleza y de plan en la estructura de las

<sup>116</sup> Manuel Sancho García: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la restauración: José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola (1834-1905)". *Anuario Musical*, n<sup>o</sup> 70, 2015, pp. 117-130, p. 124.

<sup>117</sup> R. Mitjana, *Ensayos* (primera serie), pp. 173-174. En A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo...*, Vol. I, p. 413.

<sup>118</sup> G. Morphy: "Teatro Real. *L'Amico Fritz*, de Mascagni", *La Correspondencia de España*, año XLVI, n<sup>o</sup> 13559, 22 de marzo de 1895, p. 1.

<sup>119</sup> R. Mitjana, *Ensayos* (primera serie), p. 165. A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo...*, Vol. I, p. 412

escenas musicales, *L' amico Fritz* es inferior a la primera obra de su autor, que desvanecido por su primero y extraordinario éxito, ha debido escribir muy deprisa, en la firme persuasión de que de su pluma no podían salir más que maravillas.

Podrá encontrarse alguna que otra melodía feliz y expresiva, porque el compositor no carece de talento y en su obra abundan los efectos de orquesta originales y curiosos; pero en su esencia y tendencias generales, esta ópera acusa una marcada tendencia de retroceso que, exagerada, pudiera conducir la escuela italiana a un período de barbarie indigno de su gloriosa historia. Respecto a la alteración constante de la sensible, al empleo de falsas relaciones como novedad armónica y a la introducción de nuevos compases innecesarios, repito lo que antes dije: hay que encogerse de hombros y reír de la candidez de los que tales medios emplean para abrir nuevos senderos artísticos.

Respecto a la interpretación, aplaude la labor de su director el maestro Mugnone y da la enhorabuena a la empresa del Teatro Real por contribuir al conocimiento de la obra y por su acertada puesta en escena. Finaliza Morphy comparando la obra con *La Dolores* de Bretón que considera superior y critica a aquellos que "aún ciegos y sordos que ante la luz del sol que nace se empeñan en taparse los ojos y los oídos, condenando a eterna noche el arte lírico español", ya que para Morphy "entre el exceso de patriotismo que se forja ilusiones y la terquedad pesimista, que se niega a ver la luz, hay un término medio donde reside la verdad y la justicia".

#### **IX-4.4. Mancinelli. *Hero y Leandro***

En 1897 Morphy publica en *La Correspondencia de España* sobre el estreno en el Teatro Real de la obra *Hero y Leandro* de Mancinelli<sup>120</sup>. Se dirige a quienes movidos por "un ciego entusiasmo" consideran que Wagner ha implantado una reforma universal de la música. Señala que el tiempo se ha encargado de desmentir esta actitud, tal y como demuestran las obras de Saint-Saëns y la obra de Mancinelli, *Hero y Leandro*. Este último, aunque admirador de Wagner, compone al igual que Verdi, Saint-Saëns o Massenet, aprovechando los elementos nuevos, pero "conservando en la forma, en el dibujo melódico, en el ritmo y claridad de la construcción musical los caracteres propios del arte latino". De manera que Mancinelli no renunciaría en ningún momento a "las condiciones de raza y escuela que constituyen su estilo personal". Morphy alaba su obra que pertenecería a la moderna escuela italiana, representada por Verdi. Asimismo, se refiere al juicio que Chapí ha dejado publicado en *El Liberal*, con el que se siente compenetrado.

Para Morphy, Mancinelli se distanciaría de Wagner por varios motivos. El primero, al concebir la obra como drama lírico, es decir, el autor habría encomendado la expresión de los afectos a la voz y no a la orquesta. Y es que Morphy considera que la obra de Wagner debe de ser calificada de cantata u oratorio sinfónico, por la primacía que otorga a la orquesta sobre la voz. En este sentido insiste en que "el Júpiter de Bayreuth" confunde los medios de expresión de la ópera y de la sinfonía, "respondiendo en esto a la índole del arte y del espíritu germánico que considera la música desde un punto de vista subjetivo, propio de la música puramente instrumental". De este modo, dice Morphy, se explicaría el que genios como Beethoven, Schubert, Mendelssohn y tantos otros, no hubieran alcanzado en el teatro las glorias obtenidas en otros géneros.

*Hero y Leandro* de Mancinelli es considerada por Morphy una obra italiana, caracterizada por el protagonismo de la melodía clara y bella, acompañada de una orquesta sobria y

---

<sup>120</sup> G. Morphy: "Teatro Real. *Hero y Leandro* de Mancinelli", *La Correspondencia de España*, año XLVIII, nº 14547, 4 de diciembre de 1897, nº 1.

"elegantemente armonizada" que realzaría y daría color a la anterior. A diferencia de muchas obras de Wagner, Mancinelli incluiría coros y conjuntos vocales, con dos o más personajes, utilizando la instrumentación acorde con el asunto, con el uso de *los timbre puros*. A juicio de Morphy, la obra sería superior como arte y como ciencia musical a todas las obras anteriormente escuchadas en Madrid de compositores jóvenes italianos. Admira sus páginas bellísimas y su conclusión brillante. Por último, lamenta que los cantantes actuales no sientan necesidad de una buena formación técnica, "requisito que hoy no se considera tan necesario, puesto que teniendo buena voz, la orquesta se encarga de lo demás". Finaliza su artículo en tono irónico, diciendo que se ocuparía de otras cosas estupendas dichas en la prensa pero que al igual que Quevedo:

Santo silencio profeso;  
o quiero, amigos, hablar,  
pues vemos que por callar;  
a nadie se hizo proceso.

## IX-5. Ópera alemana

En 1874 Barbieri se preguntaba si las obras de Wagner eran las de un hombre con talento o las de un genio y prudentemente dejaba ese juicio para las generaciones futuras. Barbieri considera

que el talento no basta a dar celebridad legítima y sólida a un compositor de música, si no va acompañado de esa inspiración divina que llamamos *genio*, y que ni es ni puede ser discutible, porque las obras del *genio* al fin se impone por su propia virtud y están por encima de toda discusión<sup>121</sup>.

Una década más tarde la figura de Wagner ocuparía las páginas principales de la crítica musical. El 13 de febrero de 1883 su fallecimiento no deja indiferente a nadie y es buen momento para tomar pulso a las opiniones que despierta en la crítica<sup>122</sup>. Así por ejemplo para Arrieta es indudable la enorme influencia del músico y su aportación al desarrollo y progreso de la música del porvenir<sup>123</sup>. Otros como Salvador Armet Ricart, Anselmo Barba, Tomas Campano y Touzet alaban la obra del maestro y sus revolucionarias aportaciones a la música. Desde la revista *Notas Musicales y Literarias*, dirigida por Pedrell, se concentran un buen número de opiniones sobre Wagner. José de Letamendi señala que Wagner es "la figura más completa, grandiosa y trascendente que para la verdadera cultura de los pueblos ha producido el siglo XIX<sup>124</sup>. En el mismo tono se pronuncian Joaquín Marsillach y Martí y Navarrete, quienes lamentan la pérdida del genio alemán. Por su parte, Peña y Goñi elogia la labor del genio alemán y hace uso de su peculiar estilo al dedicarle un Credo wagneriano.

En este contexto, Morphy es invitado por Pedrell a dar su opinión sobre el gran músico. Su postura prudente a la hora de pronunciarse sobre el compositor nos recuerda a la adoptada por

<sup>121</sup> F. Asenjo Barbieri: "Cartas musicales. Primera sobre la música de Wagner", *La España Musical*, IX, 424, 29 de agosto de 1874, p. 4.

<sup>122</sup> Los testimonios recogidos de *La Ilustración Española y Americana*, *La Correspondencia Musical*, *La Propaganda Musical*, *Ilustración Artística* o *Notas Musicales y Literarias* se pueden consultar en José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Vol. 2, Tesis de doctorado. Universidad de Oviedo, 2002.

<sup>123</sup> Emilio Arrieta: "Opinión sobre Wagner", *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1-III-1883, p. 4.

<sup>124</sup> J. de Letamendi: "Juicio Póstumo de Ricardo Wagner", *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1 de marzo de 1883, pp. 11-12.

Barbieri. De manera similar declara no ser wagnerista, pero tampoco se considera enemigo o detractor de sus obras, asimismo, reconoce la labor enorme realizada por el compositor alemán, aunque considera que muchas de las ideas que le son atribuidas ya existían anteriormente. Pese a que comparte con muchos otros críticos su admiración por Wagner, no llega a considerarle un genio. Así lo expresa Morphy:

Como poeta y como crítico, es un idealista reformador, por más que sus ideas no sean completamente nuevas. Como compositor, sus obras llenas de páginas admirables, carecen, sin embargo, de la belleza intrínseca, independiente de las condiciones de tiempo y lugar, que son el sello característico de los grandes genios.

Su capacidad intelectual y su fuerza de voluntad para realizar su propósito, son extraordinarias y admirables. El hombre ha perjudicado al artista. La influencia de sus obras en el arte musical, es grande e indiscutible. Entre los juicios innumerables que he oído sobre este compositor en Alemania, en Francia y en España, el más profundo me parece el siguiente, emitido por uno de los más célebres compositores contemporáneos: *Wagner, es un gran talento, que trabaja para un hombre de genio del porvenir.*

Morphy cuenta que conoció personalmente al autor, causándole una desfavorable impresión:

Dos veces he visto al gran compositor alemán: la primera vez en Viena en 1873; la segunda en Bayreuth en 1882. En ambas ocasiones lo oí pronunciar discursos impropios de un hombre de su altura y de su reputación. Más que un apóstol lleno de fe, me pareció un actor lleno de presunción. La muerte ha venido a poner término a su infatigable y gloriosa actividad.

Respecto a las teorías propugnadas por el compositor alemán les resta valor al no considerarlas serias. Como Barbieri, señala que "solamente algunos años después de su muerte, empezará el fallo imparcial y severo de la crítica, a dar su verdadero valor a las obras del compositor más extraordinario del siglo XIX". Se dirige hacia el círculo de admiradores de Wagner en España, deplorando el "elogio desmedido para quienes no perciben la belleza de sus obras". Por eso reconoce que nada hay tan difícil como juzgar las cosas sin pasión, sin dejarse cautivar por teorías, que no siempre llegan a materializarse en la obra musical. Finaliza el artículo rechazando la idea de que Wagner sea el fundador de una escuela<sup>125</sup>.

### **IX-5.1. *Los maestros cantores de Núremberg* (1893)**

En 1891 Mancinelli al frente de la Sociedad de Conciertos interpreta en Madrid, la obertura de *Los maestros cantores*, obteniendo, según dice Peña y Goñi clamorosos aplausos por el público presente, gracias en parte a su ejecución magistral<sup>126</sup>. Posteriormente el director italiano va acostumbrando al público a las obras de Wagner, con la interpretación de fragmentos de *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, *El oro del Rin*, *La Valkiria*, *Sigfrido*, *El Ocaso de los dioses* y también de *Los maestros cantores*. Asimismo, programa la obra de Beethoven, que vincula a la obra de Wagner, en detrimento de las obras de Mozart, Haydn o Schubert.<sup>127</sup>

El 18 de marzo de 1893 tiene lugar el estreno de *Los maestros cantores* en el Teatro Real dirigido por Mancinelli. Esperanza y Sola dedica un extenso artículo a la obra de Wagner en *La*

---

<sup>125</sup> G. Morphy: "Carta del Excmo. Sr. Conde de Morphy al director de esta Revista", *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 1 de marzo de 1883, p. 14.

<sup>126</sup> Peña y Goñi: "Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid". *Revista contemporánea*, t. LXXII, 30 de marzo de 1891, pp. 611-612.

<sup>127</sup> Véase José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. 3, p. 1257.

*Ilustración española y americana* en la que deja constancia de sus impresiones sobre el autor, y refiriéndose a los diferentes estilos por los que ha pasado Wagner, dice estar de acuerdo con las opiniones de Saint-Saëns, que parafrasea con estas palabras<sup>128</sup>:

... encuentra en ella tres estilos, a medida que su autor fue realizando, o aún más, extremando el ideal que en su mente acariciaba y había consignado en los escritos que de él se conocen: el primero, poco elevado y a gran distancia, por tanto, de las concepciones de Wagner; el segundo, de mayor corrección y pureza; y el tercero, complicado cada vez más, en el que se multiplican sin necesidad las notas, se abusa de los recursos del arte hasta hacer de ellos un verdadero derroche, se exige, tanto a las voces como a los instrumentos, cosas que exceden de los límites de lo posible, y donde, por último, el desdén que a las formas conocidas y aceptadas por todos no aparecía en las primera obras, y más tarde se presentó como una emancipación del genio, se muestra en toda su fuerza, convirtiéndose en una licencia destructora de todo equilibrio<sup>129</sup>.

Asimismo admite no ser de la opinión de "los fervientes admiradores del semidiós de Bayreuth". Aún admitiendo muchas de sus bellezas, el crítico muestra su desacuerdo con "la excesiva variación de tonalidad y ritmo y la escasez de puntos de reposo en el discurso musical"; de la misma manera, se muestra desfavorable ante la importancia que Wagner acaba dando a la orquesta, en perjuicio de las voces, lo cual "no cabe se acepte como modelo, ni menos como procedimiento adecuado para toda obra lírico-dramática, sea cual fuere el nombre como quiera designarse".

En 1893 Morphy escribe en *La Correspondencia de España* sobre *Los maestros cantores de Nuremberg*, representada en el Teatro Real, dedicando varios artículos a la obra que constituyen un auténtico estudio de la misma, desde sus aspectos históricos, literarios y también estéticos. Considera conveniente que el público conozca de antemano no sólo el asunto, sino también las fuentes históricas de donde brota. Para ello aporta al lector numerosos datos, resultado de sus investigaciones realizadas en las bibliotecas de París y de Viena:

¿Quiénes eran esos *Maestros cantores*, y cómo nació la corporación que formaban? Los primeros cuyos nombres son conocidos, fueron doce y son considerados como fundadores. Bajo el pontificado de León VIII, siendo emperador de Alemania Otón I, hacia el año novecientos sesenta y dos, se reunieron Heinrich Franenich, Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, llamado también Wolfran Rohn, Regenbogen der Semied (El herrero) y Conrard von Würzburg.

De este modo, antes de conocerse, tenían su estilo propio, poético y musical, y según se afirma fueron los iniciadores de las famosas *Leges Tabulaturae*, sirviendo de Código músico y literario a las corporaciones posteriores.

Prosigue relatando minuciosamente la historia de los mismos y sus peripecias, señalando que los *Maestros cantores* se reunían en secreto, eligiendo tabernas o lugares de poca reputación. Por este motivo

En la corte del Papa fueron considerados como sospechosos y hasta como herejes, y el emperador, deseando conocer el fundamento de tales acusaciones, les mandó que se presentasen juntos en Pavía para que cada uno de los doce que ya formaban la corporación, cantara según su ritmo y metro. Ante escogida concurrencia de legados del Pontífice, magistrados y nobles, tuvo lugar la solemnidad artística y, no sólo desmintió los rumores calumniosos, sino que valió a los

<sup>128</sup> Las notas son tomadas de la obra de Saint-Saëns: *Harmonie et Melodie*, Paris, Calmann Lévy, 1885.

<sup>129</sup> J. M. Esperanza y Sola: "Revista Musical", *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVII, nº 21, 8 de junio de 1893, pp. 378-379.

maestros un breve pontificio aprobando su arte y exhortando a los alemanes a sus cultivo y desarrollo. No hizo menos el emperador, concediéndoles privilegios que confirmó más tarde en Maguncia [Mainz] y que aumentaron sus sucesores.

Morphy describe las fuentes localizadas en su búsqueda de información:

El más antiguo que se conserva en Nuremberg, data de 1377 y es una carta del emperador Carlos IV concediéndoles las armas de la corporación, un escudo dividido en cuatro cuarteles con el águila imperial sobre fondo negro en dos de ellos y en los otros dos el león de Bohemia cornado en plata, con corona de oro y encima un escudo azul con corona real de oro. Asimismo se conservan canciones en curioso manuscrito existente hoy en la Biblioteca Nacional de París por el fundador de aquella escuela, Heinrich Franenlo. En el mismo vienen representados en la tribuna de canto con una mano levantada y en la otra un palo; debajo de él hay siete músicos con instrumentos de viento y cuerda y dos que parecen cantores.

Continúa describiendo cómo a fines del siglo XVII habían llegado a reunir 222 tonos. Transcribe la reseña hecha por Augusto Hagen de su libro *Norica* en la que describe la fiesta a que asistió el emperador Maximiliano, "en la cual figuran algunos de los maestros que entonces eran jóvenes y Wagner nos presenta ya viejos". El libro en cuestión, según afirma Morphy, sirvió a Wagner para el desarrollo del argumento. Finaliza reconstruyendo la historia de los *Maestros cantores* hasta la fecha de su disolución en 1839. Por último, cuenta que los tesoros fueron donados por los últimos cuatro cantores aún supervivientes, siendo uno de ellos un curioso bastón de boda que se encontraría en el Museo Germánico de Nuremberg.

A continuación Morphy muestra su interés en dar su opinión sobre las reglas musicales que regían la escuela de los *Maestros cantores*. En línea con el romanticismo califica de ridículas unas normas que impedían la creación de obras inspiradas:

Si examinamos imparcialmente la importancia musical de estas corporaciones en la historia del arte músico, hay que conocer que fue nula, porque las ridículas reglas a que se sujetaron, quitaron toda inspiración personal, petrificando, por decirlo así, los cantos y giros que habían recibido de los fundadores de la Edad Media.

Los buenos maestros eran ciertamente más artistas cuando cincelaban o fundían o esculpían, que cuando subían al púlpito cubierto de grana, ante el emperador Maximiliano.

Respecto a la parte musical de la obra de Wagner, reconoce momentos en los que el compositor alemán expresa de modo admirable los sentimientos y las ideas, indicando que estos se producen cuando es capaz de "olvidar sus libros de filosofía y estética, sus predicciones pesimistas inspiradas en Schopenhauer". Morphy critica las ideas filosóficas de Wagner al considerar que perjudican su propia creación artística, y llama la atención sobre el hecho de que a veces su propia música contradice sus preceptos estéticos.

Por otra parte, ensalza las escenas poéticas entre la doncella y el viejo zapatero, donde Wagner habría sido capaz de penetrar en el fondo del corazón humano. Considera como puntos culminantes de la obra la escena en que Eva se aproxima a la tienda de Sachs para conocer la noticia de si Walter habría triunfado en el certamen, pudiendo de esta manera solicitar su mano. Asimismo, destaca la escena del sereno y la fiesta de los cantores. La obra, según Morphy, es concebida por Wagner de manera muy diferente a las anteriores, quien habría buscado el descanso en "una obra pintoresca con cuadros de la vieja Alemania". Reprocha al autor las exageradas dimensiones de la obra que dificultan su comprensión, lamentando que "el genio de

Wagner, formado en la adversidad y en la desgracia, tendió desde luego a lo excesivo en todo, moral, intelectual y físicamente".

Sobre el asunto remite a la crítica de Peña y Goñi en *La Época*, y a un pequeño libro publicado por este crítico<sup>130</sup>. Pese a la enemistad que les separa, Morphy se muestra de acuerdo con sus opiniones sobre la obra: "encontrarán en todos los periódicos, y en detalle y artísticamente analizado en un folleto, por el crítico musical de *La Época*". Peña y Goñi muestra su paralelismo con las ideas de Morphy, al elogiar la poesía de la obra y el tratamiento que Wagner hace de las emociones, de manera que "el espectador más prevenido en contra de Wagner, tiene que sentirse arrastrado por el genio del poeta y del compositor". Para el crítico es innegable el valor de "esas páginas que aturden a la crítica y quedan como monumento de gloria en la historia del arte musical"<sup>131</sup>.

Morphy advierte del error de cortar las escenas de la obra, con el deseo de abreviar las fastidiosa y larguísimas escenas, ya que aún es más difícil hacerse una idea completa de la obra. Aprovecha para recordar que

El estilo del gran maestro no se acomoda al gusto ni a las costumbres de nuestro público. A Wagner hay que rechazarlo en absoluto o tomarlo como es; porque dada la unión de la palabra con la música, según él la entiende y la importancia y la supremacía del efecto escénico sobre el puramente musical, los cortes no son posibles sin destruir el conjunto.

En referencia a la traducción, recomienda la publicada por Ricordi, en la parte literaria, entre otros motivos, por estar libre de obscenidades, que por entonces reprobaba la sociedad española. Finalmente se queja de que no se pueda apreciar la obra si no se entiende a los artistas "con la misma claridad que el drama hablado, cualidad que exigía siempre a sus artistas predilectos de Bayreuth"<sup>132</sup>.

En su tercer artículo publicado el dos de abril<sup>133</sup>, vuelve a referirse al argumento de *Los maestros Cantores de Nuremberg* con el propósito de llamar la atención sobre algunos errores en los que incurre Wagner. Así informa sobre detalles biográficos de la figura de Hans Sachs, zapatero del s. XVI, que llegó a ser discípulo del maestro cantor en Nuremberg, después de haber adquirido formación en sus viajes por Alemania donde aprendió latín. Morphy cuenta que esta singular figura sobresalió por su cuantiosa obra musical y poética, mucha de ella dedicada a Lutero, de quien era gran entusiasta. De este modo el personaje representa el último cultivador de la poesía alemana de aquel tiempo. Contradice a Wagner al afirmar que la escuela de música no tenía el carácter que le atribuye, ni sería partidaria de la nueva escuela representada por Walter, sino que más bien al contrario, pondría "trabas y dificultades al desarrollo de la música popular". Disculpa al compositor por su error, que califica de "licencia poética permitida a los autores en beneficio de su fábula". Y es que Morphy alude una vez más a las licencias en que incurre Wagner en sus escritos, restando valor a algunas de sus aseveraciones. El mensaje va sin duda dirigido a los wagneristas que tratan al compositor como un ser infalible capaz de realizar una música del porvenir, basada en propuestas teóricas y filosóficas, con las que suele mostrar

<sup>130</sup> Peña y Goñi publicó un libro o folleto sobre la obra: *Los Maestros Cantores de Núremberg de Ricardo Wagner*, Madrid, Impr. José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1893.

<sup>131</sup> Antonio Peña y Goñi: "Teatro Real. *Los maestros Cantores de Nuremberg*", *La Época*, 19 de marzo de 1893.

<sup>132</sup> G. Morphy: "*Los Maestros Cantores de Nuremberg de Wagner*", *La Correspondencia de España*, 3 de marzo de 1893.

<sup>133</sup> G. Morphy: "*Los maestros cantores de Nuremberg de Wagner*", *La Correspondencia de España*. III, 2 de abril de 1893.

su desacuerdo, levantando en numerosas ocasiones las protestas de su principal detractor Peña y Goñi.

No obstante, en esta obra Morphy, en línea con sus planteamientos historicistas aprecia positivamente que el compositor alemán se hubiera alejado de la leyenda para centrar su argumento en un asunto histórico. Asimismo aplaude su decisión de incluir coros, a diferencia de sus últimos trabajos.

Morphy analiza también "su famoso dogma el *Leitmotiv*", que define como "melodía, motivo conductor o característico". Se esfuerza por mostrar que la idea "no es tan completamente nueva como se ha querido suponer" ya que tiene su precedente en los primitivos maestros florentinos, que buscaban recursos similares para el carácter del personaje y de su situación. De manera similar, continúa Morphy, la escuela italiana ofrecería ejemplos de repetición de un motivo original en situaciones diversas de dolor o alegría y pone de ejemplo la *Sonámbula*, *I Puritani*, *Lucia* o *Linda*. Incluso Meyerbeer, según Morphy, caracterizaría a sus personajes con un uso admirable de las ideas e instrumentación, en este caso, aplicado a personajes que representarían "un tipo fatal" invariable durante la acción. Señala Morphy lo lógico de este planteamiento si pensamos que, por el carácter de otros personajes, no puede una misma idea musical adaptarse a situaciones variables de su temperamento. Por lo tanto, insiste en que en la estética del drama lírico "la misión de la música no es retratar al personaje por medio de una idea o de un timbre instrumental", al contrario, lo que el público pide al compositor es que "las palabras estén en armonía con la situación y que la música lo esté con las palabras". Como vemos Morphy expone ideas que ya encontramos en su análisis de la obra de Gluck. La aplicación del *Leitmotiv* es para Morphy consecuencia "del afán de originalidad" de Wagner, quien rechaza el canto "como medio natural de expresión de los efectos dramáticos", confiando el papel que antes tenía la voz humana a los instrumentos por sus características de colorido tímbrico. En línea con los planteamientos estéticos de la doctrina espiritualista, Morphy rechaza la ruptura realizada por Wagner, con la línea melódica tradicional como expresión de sentimientos.

Asimismo, considera como otros críticos, entre ellos Esperanza y Sola, que los escritos de Wagner no se ajustan a la realidad del teatro musical. Se muestra crítico con la aseveración del compositor alemán al afirmar que el drama musical "no tenía condiciones muy diferentes del drama hablado". Señala además dos errores en el compositor alemán que se convertirían "en funestos con el tiempo a las obras creadas por su inteligencia colosal como músico y poeta". El primer error haría referencia a la extensión que como poeta, Wagner imprimiría a sus obras, produciendo el cansancio del público y llevando a la indeseada mutilación de la obra por muchos directores de orquesta. El segundo error sería que "confunde las leyes de música puramente instrumental, con la dramática vocal", ya que el *Leitmotiv* al no representar realmente lo que pasa en escena "perjudica la inspiración y fantasía del compositor". Califica estos procedimientos de "receta", término que dice ser utilizado en Alemania. Sin embargo aprovecha para exponer que Wagner, en contra de sus presupuestos teóricos, es capaz del uso magistral de la voz humana que adquiere importancia con melodías que no son italianas, y que sin embargo "expresan perfectamente, por medio del canto y de la voz, lo que el autor propuso".

Para finalizar, Morphy cree que el trabajo instrumental, bajo el criterio estético de Wagner, no se convierte en algo prodigioso para el oyente, aún menos para el público meridional, acostumbrado a la música italiana, a no ser al cabo de "gran número de audiciones, o tal vez nunca". A pesar de todo, considera justo y conveniente su puesta en escena en el Teatro Real, al igual que las anteriores obras del autor, *Tannhauser* y *Lohengrin*, destacando lo notable e interesante de su naturaleza.



Su cuarto artículo sobre *Los maestros cantores de Nuremberg* aparece publicado con fecha del 27 de abril de 1893<sup>134</sup>. Comienza el artículo aplaudiendo a la empresa por programar las obras de Wagner, una iniciativa que califica de "provechosa" para la educación musical del público madrileño. De este modo el público, acostumbrado a las representaciones de ópera italiana, se acostumbraría, a no juzgar sólo la obra por la habilidad de un cantante:

Desde luego empezaré por elogiar cuanto de merece la iniciativa de la empresa, como sumamente provechosa a la educación musical del público madrileño. Todo cuanto sea salir del repertorio italiano, compuesto de una decena de óperas, siempre las mismas, dará vida e interés a las representaciones, y acostumbrará a los aficionados a fijarse más en la perfección del conjunto propio del drama lírico moderno, que no la habilidad del tenor o de la prima donna, prescindiendo del asunto y del trabajo musical.

No obstante, Morphy duda que el público sea capa de apreciar la obra ya que, acostumbrado a otro género, y sin los conocimientos musicales necesarios, percibirá la obra como "pálida y monótona":

La obra es tan interesante, que sería de lamentar que el público no tuviese paciencia para estudiarla. Acostumbrado a otro género enteramente distinto y careciendo en general de los conocimientos musicales necesarios para poder apreciar la ciencia y el trabajo del compositor, es natural que encuentre aquella música pálida y monótona. Wagner ha escrito su comedia para un público que vaya siguiendo la acción al entender cuanto dicen los personajes, y que al mismo tiempo vaya apreciando y saboreando las combinaciones del trabajo instrumental. La mayoría del nuestro, si sabe lo que pasa en la escena, será leyendo el libreto; y en cuanto a la instrumentación, no oye más que el conjunto y la variedad de timbres.

Advierte de las características propias del público español, recordando que estamos ante un público latino, acostumbrado a apreciar la melodía, motivo por el cual, continúa Morphy, forzosamente habría de aburrirse en un trabajo donde faltaría la melodía, y el valor del trabajo instrumental, no sería apreciado:

¿como se han de aburrir estos tales con el sistema de Wagner, basado sobre un punto de vista diametralmente opuesto al arte latino y a los instintos de raza. Pero el que esto sea verdad, no es una razón para que pueblos separados material e intelectualmente, no comprendan mutuamente las obras de sus artistas.

Y es que una de las ideas a la que frecuentemente alude Morphy en sus artículos es la necesidad de que el compositor español tenga presentes las características de su raza latina, siendo esta una de las razones esgrimidas para que no imitasen al genio alemán. En el presente artículo vuelve a advertir sobre lo funesto de su influencia para nuestro porvenir artístico. Recuerda que el propio "Wagner ha hecho su reforma para emancipar el arte alemán de la influencia latina de Francia e Italia".

Otra parte de su artículo lo dedica a mostrar su desacuerdo ante la decisión de Mancinelli de suprimir casi 2000 compases, lo cual sería "dorarles la píldora a los antiwagneristas furibundos". La costumbre de llevar a cabo cortes de la obra del compositor alemán, muy criticada en la prensa, se extendía a los teatros de Italia y de la misma Alemania, salvo en el de Bayreuth. Para Morphy los cortes ponían en evidencia sobre lo que a su juicio y "los hechos

---

<sup>134</sup> G. Morphy: "Los maestros cantores de Nuremberg", *La Correspondencia de España*, 27 de abril de 1893.

demuestran" era un defecto del compositor, el "cansar al público" con un desarrollo que perjudicaba la belleza y éxito de la misma. Las mutilaciones ofrecían al público una obra que no se ajustaba a lo que realmente Wagner había compuesto, alterando la forma y contradiciendo sus deseos "de que nada se modificara en su comedia". Considera que al presentarse completa tendría la ventaja de dar la oportunidad de su estudio a quienes de verdad estuvieran interesados en juzgarla en sus bellezas y defectos, aunque fuera a coste de unos minutos más "de fastidio" para un público aburrido. Advierte de que

Las obras de Wagner no serán nunca, verdadera y sinceramente, populares en los países latinos; pero la afición a ellas y la moda de ser wagnerista, serán elementos de progreso musical. No se puede formar completa idea de *Los maestros cantores* por la representación del Teatro Real, a pesar de haber sido superior a lo que podía esperarse. Hubiera sido preciso, para seguir la idea del poeta y del compositor, no quitar nada y cantar la obra en español, para que él público la entendiera según su deseo.

Para finalizar, Morphy muestra su admiración hacia la buena interpretación de los artistas, pese a la escasez de ensayos, alabando la pericia de su director Mancinelli por su "profundo conocimiento de la partitura".

El artículo de Morphy es respondido por el crítico que firma con el pseudónimo Juan de la Cosa desde *El Heraldo de Madrid* que se lamenta de algunos de los juicios de valor emitidos por Morphy hacia la obra de Wagner:

El bellissimo y, seguramente, bien inspirado artículo que con su epígrafe que el presente ha publicado en *La Correspondencia de España*, del 27 del actual, el reputado crítico Sr Morphy, me ha causado indecible espanto, y temiendo que el halago del correcto estilo y el profundo conocimiento del arte, que es forzoso reconocer a aquel señor articulista, arrastren a la multitud a una catástrofe, haciéndola caer en peligrosa tentación, quiero yo por mi íntima parte, esforzarme, en la corta medida que me es posible, para librarla de este mal. Amen<sup>135</sup>.

Juan de la Cosa ataca la obra con frases como esta: "aquella oleada de acordes y más acordes, y siempre acordes que quieren formar melodías, las cuales ex profeso, no llevan pies ni cabeza, enlazándose a otras sucesivas que siguen igual sistema, y así, continuamente sin variar de ritmo ni de compás por espacio de muchas horas. ¡Que angustia!". El autor rechaza abiertamente los recursos utilizados por Wagner, enfrentándose a quienes en el fin de siglo ensalzan su obra:

¿Y eso es música, y música selecta? ¿Esto es lo que quiere imponerse en el lugar de aquella otra música que tiene acentos que hablan al corazón, y que se identifican con nosotros hasta el punto de grabarla en nuestra memoria y ahuyentar con ella nuestros dolores o evocar recuerdos? Lo digo con toda mi alma, y sin intención descortés: vaya al diablo la innovación, reforma o revolución del arte que aquello signifique; y si para decirlo es preciso salirse del círculo de las gentes de moda o de fin de siglo, me salgo tan contento y me declaro bárbaro de solemnidad, y a mucha honra.

En 1894 Morphy escribe acerca de la casa de Ricardo Wagner, en un artículo publicado en la revista *El bosque*<sup>136</sup>. Asimismo relata cómo Wagner forma en 1870 un círculo de simpatizantes para realizar un teatro en el que se representaran sus obras. Da detalles del proyecto de construir uno de los teatros más grandes conocidos hasta entonces, superando al de Berlín y

---

<sup>135</sup> Juan de la Cosa: "Los maestros cantores de Nuremberg", *El Heraldo de Madrid*, 28 de abril de 1893.

<sup>136</sup> G. Morphy: "Ricardo Wagner", *El bosque*, pp. 14-15.

Múnich. Destaca su disposición similar al antiguo anfiteatro, donde la orquesta es invisible, asimismo, la elaboración de decoraciones y de trajes de manera tan pormenorizada que indican "el entusiasmo con que han colaborado todas estas fuerzas artísticas, de manera que estas obras serán las más perfectas que puedan escribirse en los anales del Arte". Además, en su artículo aporta información sobre la casa de Wagner, describiendo su disposición, adornos, mobiliario, y detalles del cuarto donde Wagner trabajaba y recibía a sus amigos, así como del jardín y de la tumba donde reposaban sus restos. Señala que "quien lea esto y vea la casa por fuera, puede figurarse el interior, porque no se permite la entrada a nadie", de lo que puede deducirse fácilmente que Morphy habría visitado en persona el lugar.

Por último, se refiere en el artículo a la representación de *Parsifal*, acontecida en Bayreuth el 26 de julio de 1882, recogiendo textualmente los comentarios que en su momento hizo en Alemania la *Revista general de la Música alemana*, encargada de transmitir la impresión causada por el larguísimo estreno que, según señala Morphy, comenzaría a las 3 de la tarde y no finalizaría antes de las 10 y 35 minutos de la noche.

### **IX-5.2. *Tannhäuser***

La representación de *Tannhäuser* el 15 de noviembre de 1894 en el Teatro Real, dirigida por el director italiano Leopoldo Mugnone, es motivo para otro extenso artículo de Morphy<sup>137</sup>. En esta ocasión ataca con mayor dureza a los wagneristas por su ciego entusiasmo por la obra del genio alemán y su desprecio hacia cualquier representación de autores consagrados.

Lo cierto es que en España una parte de la crítica vive a finales de la década de los 90 un exaltado seguimiento del compositor alemán, que predispone a Morphy en contra de Wagner al considerar que España debía crear una obra que respondiera a los imperativos de la raza latina. Aunque se convierte en uno de los principales divulgadores de su obra, defendiendo su representación en España y el estudio de su obra, sin embargo, insiste en que los artistas españoles deberían de producir obras dentro de las características de su raza, pudiendo tomar los procedimientos modernos del autor, pero sin caer en su imitación. Son frecuentes los comentarios dirigidos en contra de los wagneristas ante su creciente influencia a finales del siglo XIX. Morphy reprocha que a España llegasen las modas con retraso, recibéndose con humor desmedido: "Por razones de todos conocidas, la corriente wagneriana ha llegado muy tarde a Francia, y a remolque o a la zaga de ella ya se sabe que van los españoles, sobre todo en materias artísticas y literarias". Aunque reconoce haber estado fascinado por la obra de Wagner, en una primera etapa en la que se califica como wagneriano, dice que en el presente se siente capaz de juzgar sus obras con imparcialidad. Según sus palabras:

Los que hemos sido wagnerianos hace veinte ó treinta años, los que tuvimos la honra de recibir aquellas famosas circulares para la subscripción de acciones destinadas a pagar la construcción del teatro de Bayreuth, tenemos la suerte de haber recobrado nuestro buen juicio y muestra imparcialidad, y no podemos menos de considerar con lástima a la falange de fanáticos franceses y españoles que, unos por ignorancia y otros por pedantería, quieren suponer que el reformador alemán ha borrado el pasado, presente y porvenir de la historia musical qué muchos de sus adeptos desconocen, siendo lo más curioso que hay algunos, sobre todo entre las mujeres, que carecen de la educación musical necesaria para poder leer medianamente una partitura de piano y canto de su ídolo.

---

<sup>137</sup> G. Morphy: "A propósito de *Tannhäuser*", *La Correspondencia de España*, año XLV, nº 13384, 27 de noviembre de 1894, p. 1.

Critica la enorme influencia de Wagner en España, donde existe el temor de expresarse en contra del maestro alemán por no ser calificado de retrógrado:

Es moda ser wagneriano, y en Francia como en España, no hay quien se atreva a ir contra la corriente, temeroso de incurrir en la nota de inepto o de retrógrado, mientras que en Alemania, desaparecida la influencia personal del gran maestro, empieza a juzgarse con recto y justo criterio las bellezas y defectos de sus obras. ¿Cómo es probable que personas para quienes la música instrumental de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, continúa siendo *música sabia*, calificativo equivalente al de logogrifo, puedan apreciar la polifonía instrumental o vocal del ciclo wagneriano.

De hecho, según señala Ignacio Suárez García, desde 1876 comienza a implantarse la idea en España que ser wagneriano equivale a ser una persona entendida en música, conocedora de las nuevas tendencias europeas, mientras que aquellos que emiten juicios en contra del autor alemán son calificados de ignorantes<sup>138</sup>.

Morphy lamenta que muchos críticos desnaturalicen la idea de Wagner al darle carácter universal o cosmopolita, cuando su objetivo claramente expresado en sus escritos sería el de liberar el arte alemán de la influencia latina, francesa o italiana, tal como él mismo dejaría escrito al rey de Baviera en 1865, donde defendería la idea de cantar sus obras en alemán. Por este motivo, Morphy insiste en que su obra "no tiene ese carácter universal" que le atribuyen sus admiradores, sino que "nació en su cerebro con el carácter local alemán y con un fin patriótico". Como vemos esta idea aparece ya en sus artículos sobre *Los maestros cantores de Nuremberg*, de los que hemos hablado anteriormente.

Por otra parte, Morphy se refiere al discurso de Wagner en 1873, en el que según pudo escucharle

se comparó con Jesucristo y nos dijo que así como el cristianismo había conducido la humanidad a través de las tinieblas de la Edad Media, del mismo modo el arte del porvenir fundado por él, bastaría para resolver en el siglo XX todos los pavorosos problemas sociales que nos amenazan. ¿Se burlaba del público ó estaba chiflado, como decimos por aquí? Yo creo que ambas cosas.

A propósito de *Tannhäuser*, reprueba su traducción al italiano que califica como de lamentable error: "La traducción italiana de las obras de Wagner resulta insuficiente, y a veces ridícula, y cuanto mejores sean los cantores italianos, más desnaturalizarán la índole de aquella música". Comenta que la interpretación de la obra no satisfizo al público del Teatro Real. Finalmente, vuelve a arremeter contra el público del paraíso, al considera que este se deja llevar por las habilidades de los cantantes, mientras que el público de los palcos y butacas "asiste al evento por vanidad y ni aplaude, ni censura".

### **IX-5.3 El buque fantasma**

El 30 de octubre de 1896, comienza el artículo publicado en *La Correspondencia de España*<sup>139</sup> sobre *El buque fantasma* de Wagner, dando la enhorabuena a la empresa del Teatro Real por la manera de abordar el repertorio de Wagner, y destacando sus progresos en el conjunto

---

<sup>138</sup> Véase José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. 1, p. 570.

<sup>139</sup> G. Morphy: "El buque fantasma de Wagner", *La Correspondencia de España*, año XLVII, nº 14147, 30 de octubre de 1896, p. 1.

instrumental y vocal, desde que treinta años antes se interpretara *Los Hugonotes*. Sin embargo, señala que a pesar de estos avances, obras como *Tannhäuser* o *Lohengrin* no habrían permanecido en el repertorio, lamentándose de que no pudieran ser objeto de estudio, más que para un reducido número de artistas.

Considera *El buque fantasma* como la ópera que más se aproximaría a la francesa o italiana. Califica de trasnochado su argumento, ya que "los personajes sobrenaturales víctimas del destino, no interesan en el teatro a nuestro público". Cree que Wagner, al mostrar su interés por un mar encrespado, hace uso de una excesiva sonoridad de la orquesta, que ahoga las voces de la sombría figura del holandés, engendrando la monotonía y causando el aburrimiento del público. No obstante, aprecia la grandiosa obertura donde el compositor habría "pintado el fondo del cuadro". Muestra su desaprobación respecto al primer acto que califica de ridículo y falta de verosimilitud en las maniobras de los buques. Asimismo, reconoce la influencia de Meyerbeer y de los maestros italianos en todo el primer acto.

Respecto al segundo acto, Morphy lo considera el mejor de la ópera, a pesar de reprochar el cansancio producido por los dúos. Para concluir lamenta que "la plana mayor del wagnerismo" rechace esta obra, junto a *Las Hadas*, *Rienzi*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, mientras que defienden el resto como "la biblia de la escuela reformadora moderna, y que indudablemente contienen fragmentos asombrosos que justifican la reputación del autor". Justamente por esta razón, Morphy afirma que Wagner no ha formado escuela y los que le han seguido, con ello sólo han conseguido perder su propia personalidad artística al imitar "los defectos y extravagancias del modelo, y no sus bellezas".

Por otra parte, comenta que el Teatro Real debe pedir al gobierno la reforma del escenario, que considera anticuado e insuficiente, y llama la atención sobre la necesidad de adquirir más instrumentos, recomendando consultar el *Tratado de Instrumentación* de Gevaert. Deplora que "cuando la corriente del wagnerismo decrece en Alemania, Austria y demás pueblos del Norte, en Francia y en España empieza el entusiasmo por aquellas doctrinas". Por último plantea al gobierno y a la empresa la necesidad de poner en escena las obras de compositores españoles:

Yo supongo que dentro de cinco años se han dado en el teatro Real todas las obras de Wagner, y pregunto: ¿si damos como muerto el repertorio italiano y francés antiguos, vamos a estar condenados a Wagner *per omnia secula*, o es que vamos a contentarnos con oír la *Gioconda*, *Mefistófele*, *Gavalleria Rusticana*, *Amico Fritz*, etcétera, etcétera? Y si hemos de hacer representar las óperas nuevas de extranjeros, ¿qué razón hay para que se rechacen las de los españoles, cuando cada país puede vivir de sus propios recursos, sin perjuicio de aprovechar los extraños?

El 4 de diciembre en 1897<sup>140</sup>, se defiende con estas palabras de quienes le consideran enemigo de Wagner, calificándole de retrógrado y oscurantista: "admiro lo bueno y lo bello de las obras del gran compositor como el que más; pero no por eso llego en mi entusiasmo y ceguera a creer que el wagnerismo sea una reforma universal de la música, ni que haya borrado su historia, ni que sea siquiera una escuela".

Señala que ya se admiten con imparcialidad las obras de Wagner en muchos países, señalando sus logros pero también sus defectos. Acusa de intransigentes y fanáticos a quienes no dudan en censurar la obra de los grandes maestros, Beethoven, Bach, Mozart y otros, poniendo el grito en el cielo en cuanto escuchan cualquier crítica sobre Wagner. Insiste en que es por moda y vanidad el que países como España y Francia que han conocido tarde la obra de

<sup>140</sup> G. Morphy: "Teatro Real. *Hero y Leandro* de Mancinelli", *La Correspondencia de España*, año XLVIII, nº 14547, 4 de diciembre de 1897, nº 1.

Wagner, pasen ahora por "un ciego entusiasmo". Y recuerda que mientras que el propio Wagner señaló que su reforma se encaminaba a emancipar el arte alemán de la influencia italiana y francesa, sus seguidores lo convierten en "un sistema nuevo y universal".

#### 5.4. *La Walkyria*

En 1899 Morphy aplaude en su artículo publicado en esta ocasión en *La Ilustración española y americana* la decisión del Teatro Real de poner en escena *La Walkyria* de Wagner y vuelve a recordar que el escenario, adecuado a la ópera italiana, no reuniría las condiciones para la puesta en escena de un espectáculo moderno como el de Wagner<sup>141</sup>. También aprovecha la ocasión para pedir la puesta en escena de otras obras que aún no habían sido estrenadas en Madrid, como *El oro del Rin*, *Sigfrido*, *El crepúsculo de los dioses* o *Parsifal*. Como en otras ocasiones insiste en el interés de conocer la producción del genio alemán para poder "juzgar con sensatez de lo bueno y de lo malo", convirtiéndose en uno de sus principales divulgadores, e influyendo para que su obra sea representada en España.

Sin embargo, ante el furor desatado en España por la obra de Wagner, de nuevo no duda en calificar a sus defensores como "wagneristas rabiosos que no admiten censura, ni observación para nada que tenga relación con su ídolo". Insiste en que esta fascinación ha ido en aumento especialmente en los países latinos, convirtiéndose en un asunto de moda, a diferencia de la propia Alemania. Según las noticias publicadas en los periódicos alemanes, comenta Morphy, la obra de Wagner sería representada en la temporada de verano, mientras que la ópera francesa de Meyerbeer, Auber, Bizet, Gounod y Saint-Saëns tendría lugar durante la temporada de invierno. Además la prensa alemana, subraya Morphy, se haría eco de los éxitos de la ópera francesa, considerándola como "ópera europea" escrita por autores de diferentes nacionalidades que serían los "proveedores de la ópera francesa".

Vuelve a mencionar la idea del cosmopolitismo y del arte universal, a la que Wagner hace referencia por primera vez en el prólogo del libro *Quatre poèmes d'opéras*<sup>142</sup>. Al contrario de la opinión de muchos escritores inteligentes que los consideran sublimes, él considera sus escritos pueriles, como leemos a continuación:

Antes de hablar de *La Walkiria*, y en la previsión de que mi juicio sea tachado de reaccionario, debo decir que no cedo a nadie en admiración de todo aquello que hay de hermoso y admirable en la música de Wagner, especialmente en su armonía y en su instrumentación. En cuanto a su estética y su dramática, siempre he creído que tienen bastante de falsa y pueril, y con el más profundo asombro leo juicios, artículos y libros enteros de escritores e inteligentes, considerando como sublime lo que a mi me parece tonto y ridículo.

Desaprueba utilizar el mito de la antigüedad como asunto para el drama, ya que considera que este no está en línea con nuestro modo de pensar. Morphy coincide con Hegel en las ideas expresadas en su *Estética* cuando dice: "La vida espiritual ha roto con aquel remoto pasado y aquellos dioses que pertenecen a una raza desaparecida. Diferente sería la historia de Jesucristo, la de Roma por pertenecer a nuestro costumbres o vida íntima". Reprocha que Wagner trate de "crear una Biblia popular con estos asuntos". De esta manera recuerda que el asunto de que la ópera debe estar en sintonía con nuestra vida interior y con nuestra esencia, sería acorde a

---

<sup>141</sup> G. Morphy: *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº 111, 22 de enero de 1899, pp. 43-46.

<sup>142</sup> Se refiere al libro publicado Richard Wagner: *Quatre poèmes d'opéras*. Paris, Ed. Librairie nouvelle A. Bourdilliat et C éditeurs, 1861.

nuestra civilización heredera del pensamiento espiritualista cristiano. Todo ello no quita para que afirme que su admiración hacia Wagner se remonte a 1858, año en que adquirió la partitura de *Lohengrin*. Pero esta admiración va dirigida a lo que hay de hermoso en su música, que encuentra en la armonía y en la instrumentación.

Para finalizar se dirige de nuevo a los wagneristas reprochándoles su ciego entusiasmo por el autor alemán y recuerda que el arte musical debe concebirse como un museo donde estén representadas todas las obras maestras:

... comprenderán los wagneristas rabiosos que el wagnerismo es un hombre y no una escuela, que no basta sostener un teatro más que en Bayreuth y por corta temporada, y que, teniendo Wagner un puesto eminente en la historia de la música del siglo XIX, no ha destruido, sin embargo, ni las glorias, ni las obras de los diferentes maestros y escuelas que han escrito con arreglo a las ideas y al gusto de su tiempo, como podrá decirse de Wagner dentro de cincuenta años; pero no por eso sus obras han perdido su mérito, so pena de convertir el arte musical en cuestión de moda, y no considerarla un templo o museo donde deben tener representación las obras maestras de todos los tiempos y de todos los países.

## IX-6. Ópera francesa

### IX-6.1. Saint-Saëns, el amigo y maestro

La correspondencia de Morphy a Saint-Saëns conservada en el museo de Dieppe, recogida en el Anexo I, muestra la estrecha relación de amistad que mantuvieron y la sintonía de sus opiniones. Ya hemos comentado en el Capítulo V la confianza que Morphy depositó en el maestro francés, a quien le enviaría sus trabajos teóricos sobre el *Ensayo sobre la estética del arte español*, que desgraciadamente permanecen en paradero desconocido. Morphy se convertirá en un promotor de su figura en España, presentando, junto a Bretón y Zubiaurre, la candidatura de Saint Saëns como miembro correspondiente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>143</sup>, asimismo, planeando la puesta en escena de algunas de sus obras en Madrid. Lo cierto es que siente admiración hacia su drama, y como compositor latino, considera que su obra puede servir de ejemplo a los compositores españoles. Para Morphy, Saint-Saëns es un músico que no ha roto con la tradición, da importancia a la forma, conoce en profundidad a los clásicos y, sin embargo, esto no le habría impedido hacer uso de los recursos modernos en su obra.

En 1898 planea junto a Saint Saëns el estreno de sus óperas, *Sansón y Dalila* y *Enrique VIII* en el Teatro Real para la temporada de primavera, así como la programación de un concierto en el Conservatorio de Música de Madrid, con obras de Mozart y Haydn, dirigidas por el maestro francés.

En *La Ilustración Española y Americana*, Morphy publica en 1897 el catálogo de las obras de Saint-Saëns, que este le habría enviado previamente<sup>144</sup>. Hay que decir que no fue Morphy la primera persona interesada en dar a conocer una semblanza del compositor, también Pedrell le pedirá a Rafael Mitjana en 1892, una lista de obras y el retrato de Saint-Saëns, a lo que Mitjana le contesta su deseo de "no sólo complacer a persona a quien tanto aprecio y quiero como Vd., sino que también deseo vehementemente tributar tal homenaje a mi admirado y venerado

<sup>143</sup> Carta de Morphy a Saint-Saëns, 7 de diciembre de 1897. Véase Anexo 1.

<sup>144</sup> G. Morphy: "Saint-Saëns y el público de su tiempo", *La Ilustración Española y Americana*, año XLI, nº XLIV, 30 de noviembre de 1897, pp. 323-327.

maestro"<sup>145</sup>. Asimismo, Mitjana escribiría una crítica musical sobre *Sansón y Dalila*, con juicios sobre el compositor francés en los que coincidiría con Morphy, al considerarle un compositor modélico, creador de una obra revolucionaria, en la que veía la influencia de Wagner, Berlioz y Liszt, "temperadas y dulcificadas por la severa grandiosidad de Bach, Haendel y Gluck"<sup>146</sup>. Por su parte Esperanza y Sola consideraría favorablemente la obra de Saint-Saëns por su vinculación con la tradición<sup>147</sup>.

No obstante, hay que señalar aquí los infructuosos esfuerzos de Mitjana por encontrar en el compositor francés apoyos a la ópera española de Pedrell. El propio Mitjana se lo expresaba a Pedrell con estas palabras: "Tengo correspondencia, pero no sirve para nada; está loco de atar y sólo produce de cuando en cuando. De crítica sólo divaga. Ya hablé con él de *Los Pirineos* y no contestó ni poco ni mucho"<sup>148</sup>. Probablemente el compositor francés se sintiera más compenetrado con la obra de Tomás Bretón, en quien Morphy veía el punto de partida para el drama lírico español.

En una carta dirigida a Saint-Saëns en 1898, Morphy expresa su admiración hacia el maestro francés con quien comparte ideas similares:

Je ne pourrais vous dire quelle joie j'ai éprouvée à lire vos affirmations si claires et si élégamment écrites répondant à mon sentiment et à mes idées. Merci cher ami, vous avez lu n'est qu'une partie minime du travail prépare pour un *Essai sur l'esthétique de l'Art espagnol*, auquel j'ai travaillé depuis ma jeunesse et que je ne verra jamais la lumière par manque des lecteurs, d'éditeurs et d'intérêt pour des pareil sujets<sup>149</sup>.

Saint-Saëns compartía con Morphy la necesidad de liberar el arte nacional de la influencia de Wagner. Ya hemos visto cómo Morphy criticaba a los jóvenes compositores italianos por su afán de novedad y su ruptura con la tradición de los maestros consagrados. El compositor francés representaba además la individualidad del genio, creando obras originales de acuerdo a las características de su raza, manteniéndose ajeno a las modas pasajeras. Además en línea con el sentir romántico, Saint-Saëns, como músico universal, cultivaba todos los géneros y todas las formas. Morphy admiraba la claridad en sus composiciones, que consideraba propia de los pueblos latinos. Claridad en el uso de voces y timbres, que alcanza el goce espiritual, la belleza, tal y como se entendía en el sentido de arte transcendental y espiritualista<sup>150</sup>.

---

<sup>145</sup> R. Mitjana: *trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista* (v. II) carta a Felipe Pedrell (3 de abril de 1892), p. 266. Mitjana había conocido ya a Saint-Saëns al finalizar su estudios musicales, de quien recibió "placemes". Le dedicó su *Trío en sol m para piano, violín y violoncello*. Según afirmaba el mismo mantendría un fluido contacto con el compositor francés hasta al menos 1895.

<sup>146</sup> Mitjana, *Ensayos de crítica musical* (primera serie), p. 224. R. Mitjana: *trayectoria...*, vol. I, p. 408.

<sup>147</sup> M. Sancho García: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la restauración: José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario Musical*, nº 70, 2015, pp. 117-130, p. 125.

<sup>148</sup> La carta a Felipe Pedrell (3-4-1892) se encuentra en R. Mitjana: *trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista* (v. II) ..., vol. I, p. 147.

<sup>149</sup> Carta de Morphy a Saint-Saëns, Madrid, février 1898. Trad. "No podría expresarle la alegría que he experimentado al leer sus afirmaciones tan claras y tan elegantemente escritas acordes a mi sentimiento y a mis ideas. Gracias querido amigo, U. me ha dado una alegría que ningún placer de la tierra me habría podido procurar. Lo que usted leyó es sólo una parte mínima del trabajo preparado para un *Ensayo sobre la estética del Arte español*, en el cual llevo trabajando desde mi juventud y que jamás verá la luz por falta de lectores, de editores y de interés de semejantes individuos. Véase Anexo I.

<sup>150</sup> Véase el homenaje entusiasta que se le tributa a este representante de la escuela francesa, cumplidos 50 años de su presentación en 1846 ante el público. C. Saint-Saëns *et son cinquantenaire artistique*, Paris A. Durand et fils, editeurs, 1896, p. 17.



Otro punto de encuentro con Saint-Saëns sería su adhesión al movimiento "el arte para el arte", que en Francia incluía a Madame de Staël, Victor Cousin y Théophile Gautier, quienes defendían un arte desinteresado cuyo propósito era la belleza<sup>151</sup>. Saint-Saëns consideraba que el compositor debía seguir su propia inspiración, sin obedecer a reglas establecidas. También Saint-Saëns se sentía atraído por la música del siglo XVI, y al igual que Morphy consideraba que en esta etapa de la historia comenzaba la moderna música<sup>152</sup>. Saint-Saëns dió especial importancia al acorde de séptima de dominante que veía en Palestrina y que daba inicio a la armonía moderna<sup>153</sup>.

Saint-Saëns manifestó su interés en la obra de Morphy sobre la música profana del siglo XVI y le prestó su ayuda en la búsqueda de un editor para su obra y la corrección de sus transcripciones<sup>154</sup>. En agradecimiento, Morphy le dedicó algunos de sus trabajos de música antigua y le pidió su opinión<sup>155</sup>. Morphy coincide con Saint-Saëns en sus "gustos católicos"<sup>156</sup> y en la idea de que el compositor debe seguir su propia inspiración y no las reglas establecidas por los críticos. Por último hay que señalar que el compositor francés admiraba la música de Meyerbeer en la que se daban la mezcla de los estilos francés, alemán e italiano<sup>157</sup>, un planteamiento de drama lírico cercano al que Morphy habría propuesto junto a Castro y Serrano en 1871. Respecto a Wagner, los dos coinciden al afirmar que el compositor alemán se habría ido alejando cada vez más de la forma del drama, entrando en serias contradicciones con su estética. En este sentido Saint-Saëns no dudaría en aseverar, al igual que Morphy, que Wagner no habría comprendido el drama alemán<sup>158</sup>. Ambos se mostrarían igualmente críticos con el culto hacia Wagner, y el deseo de imitarle por parte de los jóvenes artistas, rompiendo con la tradición, dando lugar a extrañas maneras.

Por otra parte, hay que decir que la crítica de Morphy hacia la obra de Saint-Saëns comparte la misma admiración hacia el maestro francés que la del compositor y crítico musical Charles Gounod en *La Nouvelle revue*<sup>159</sup>.

### IX-6.2. *Sansón y Dalila*

El 20 de enero de 1897 Morphy publica un artículo sobre la ópera *Sansón y Dalila*, de Saint-Saëns. La obra sería estrenada en Barcelona el 10 de enero, el 14 se daría la cuarta representación en el Liceo con éxito y el día 16 se programaría para ser escuchada en Madrid. Morphy comenta que la obra fue estrenada en 1877 en Weimar; quince años más tarde, en 1892, su autor lograría estrenarla en la Opera o Academia Nacional de Música. Sus escasas representaciones serían un testimonio de que también el Teatro francés cerraría sus puertas a quien Morphy califica como "el primer compositor de su patria". Considera que por el asunto la

<sup>151</sup> Scott Fruehwald : "Saint-Saëns's views on music and musician", *IRASM*, 15 2, 1984, pp. 159-174.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>154</sup> Carta de Morphy a Saint-Saëns, 9 de marzo de 1898. Véase Anexo I.

<sup>155</sup> Algunos de estos trabajos manuscritos conservados en el museo Dieppe, han sido recogidos en este trabajo: *Le psaume 148*, inv 904, CSS.2156, dédicacé à Saint-Saëns; *Fantaisie pour vihuela*, Copie datée de 1897, Madrid, d' une pièce de Milán, ou Luys Milán, 1536, 904.CSS.2161.1; *Tiento pour luth*. Copie d' une pièce de Milan, ou Luys Mila, 1536. 904.CSS.2161.2 .

<sup>156</sup> Scott Fruehwald: "Saint-Saëns's views...", p. 166. "While reading these essays, one discovers that he had catholic tastes, liking somethink in almost all the composers he mentioned, but that he was also not afraid to criticize any aspect of a composer, even a composer he dearly loved".

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>159</sup> Charles Gounod: "M. Camille Saint-Saëns. L'opera *Henri VIII*", *La nouvelle Revue*, pp. 487-496.

obra de Saint-Saëns se aproximaría más al género del oratorio de Haendel que al de la ópera. Lemaire habría tratado de manera admirable el asunto bíblico, sacándole el máximo interés, de manera que la puesta en música por el compositor francés habría dado a una obra "de las más notables y generalmente aplaudidas del repertorio moderno". Para Morphy esto probaría que los asuntos cualesquiera que sea su condición pueden usarse siempre "que la acción y los personajes inspiren el interés necesario y de que la música responda a la fábula dramática". Critica a quienes por moda consideran los asuntos bíblicos o históricos desfasados. Según sus palabras:

porque la teoría de que las óperas pasan de moda para no volver, es un absurdo que no tiene más base que la puerilidad o ignorancia del público, sostenidas ambas por la autoridad de literatos aficionados á la música.

También alude a la analogía con la pintura para comentar que igual que en un museo se asiste a temáticas diferentes, en un teatro lírico debe haber variedad. Por esta razón insiste en que:

mientras que no se consiga derribar las rutinarias barreras de la ignorancia y de la superficialidad, abriendo los ojos y el entendimiento al público, a los empresarios, a los artistas, estaremos condenados en España a perpetuar ópera italiana o al repertorio wagneriano y en Francia al de la Grande Opéra, que es tal vez el más reducido de todos.

Considera la obra de *Sansón y Dalila* "como una de las obras más perfectas de nuestro tiempo y prueba además que Saint-Saëns es el primer compositor de Francia, y tal vez de la Europa contemporánea". Destaca que se trata de un "músico de verdad", al estudiar la música dentro de los principios de la gran escuela clásica a que pertenecen Schumann, Mendelssohn, Spohr, Cherubini y tantos otros de diferentes países y escuelas. Destaca sobre todo

la belleza y claridad de dibujo musical de la melodía, la elegancia y sobriedad de la armonización, la sencillez y riqueza del acompañamiento instrumental que no sale de su verdadera misión, combinadas con la variedad del estilo, constituyen una poderosa personalidad musical, tanto más notable cuanto que es la única que ha resistido a la influencia funesta de Wagner que ha agostado tantos talentos en flor ...

y a continuación alaba su destreza en la utilización de los procedimientos expresivos modernos de Wagner en la armonía e instrumentación, manteniéndose dentro de la tradición latina al otorgar un papel principal a la melodía. Idea frecuentemente repetida en sus escritos, con las que trata de guiar a los compositores españoles y que de nuevo expresa con estas palabras:

Saint-Saëns no ha seguido la teoría ni los procedimientos wagnerianos que aplicados al teatro son en mi concepto completamente falsos; como hombre de su tiempo ha aprovechado todo lo que ha encontrado bueno en la armonía y en la instrumentación del coloso de Bayreuth; pero Saint-Saëns es un latino y como tal no podía ni sentir ni creer que el drama está en la orquesta y no en los personajes que lo representan; por eso a pesar de su ciencia, de su habilidad técnica da a la melodía y a la voz la importancia y el papel que les corresponde en el magnífico dúo de amor entre *Sansón y Dalila*.

Aclara que la melodía utilizada no es italiana, criticando a los "furibundos wagneristas" que así piensan de cualquier idea musical, siendo claras y agradables las melodías alemanas, que por

otra parte son diferentes de las italianas en su contextura. Pone de ejemplo las melodías desde Haydn a Schumann, nombra a Schubert y las óperas de Weber, que demostrarían "la índole clara, fresca y poética del dibujo musical, de la melodía propia del genio germánico". Arremete de nuevo contra Wagner por el abuso del sistema cromático y del grupetto [italiano] cuando escribe un frase expresiva, lo que demostraría que sus sistemas "no responden a la realidad de las cosas". Morphy considera que a Wagner le habría faltado "la intuición y el instinto para el drama musical". Desaprueba el que la voz humana sea concebida por Wagner como un instrumento, tratando la ópera como una sinfonía con solos y coros, en contraposición a Saint-Saëns para quien la voz humana expresaría, matizada por la orquesta, los sentimientos y su "variedad infinita". En cuanto al público felicita su acierto al aplaudir a Saint-Saëns, comprendiendo el mérito de "una obra moderna que se separa del sistema reformista a la moda".

### IX-6.3. Camilo Saint-Saëns y el público de su tiempo. *La Ilustración Española y Americana*

Unos meses más tarde, aparece otro artículo de Morphy dedicado en esta ocasión al éxito obtenido por Saint-Saëns en el Teatro Príncipe Alfonso. Vuelve a incidir en aspectos de la obra de Saint-Saëns que se apartan de los artificios de "la brocha gorda", y cuyas sutilezas son apreciadas por el público. Por esta razón elogia los avances que en educación va mostrando el público español. Destaca sus facultades creadoras que abarcan todos los campos de la música: "la música instrumental de cámara en sus diversas manifestaciones, el oratorio, la cantata, la ópera, la música de órgano, la canción ó lied, todo lo ha hecho y lo ha hecho bien". Se refiere sobre todo a su uso de la melodía como medio de expresión, con la importancia que merece. Hace una analogía con la pintura: "la melodía o dibujo musical, de la armonía que corresponde al claroscuro de la pintura y de la instrumentación que puede compararse al colorido, asuntos que parecen impropios de la música instrumental". Y pone de ejemplo sus poemas sinfónicos. Destaca en su obra "la perfección y belleza de la forma", unidas a una vigorosa expresión y "colorido extraordinario".

Por tanto la obra del compositor francés es ejemplo de los criterios que siempre ha defendido Morphy; en este caso, la obra se basa en el tecnicismo clásico de la escuela alemana en que ve superado a Mendelssohn y Schumann. Compara la figura de Saint-Saëns con la de Wagner, destacando su personalidad sencilla, alejado de las extravagancias del compositor alemán, siempre rodeado de un círculo de admiradores. Relata como los viajes son fuente de inspiración para Saint-Saëns, alejándose de las envidias, "intrigas y miserias de la vida moderna", donde encuentra la inspiración en la luz, el calor y el contacto con la Naturaleza<sup>160</sup>. Subraya su modestia ante los elogios, su constante trabajo para la posteridad ya que "vive por el Arte y para el Arte"<sup>161</sup>. Señala su sinceridad como hombre y artista, ya que

no ha buscado su inspiración en abstracciones filosóficas, ni en sistemas preconcebidos, contentándose con escribir buena música, tan notable por la expresión y elegancia de la melodía, como por la ciencia que revela la forma y plan de sus obras, y la riqueza y novedad de su armonía y de su instrumentación, el contrapunto y la manera de escribir las voces, probando así que el que

<sup>160</sup> Puede ponerse en relación con las alusiones en el epistolario a *Le Figaro*, donde p. e. el 25 de diciembre alude a estos viajes de incógnito del compositor francés en busca de la luz.

<sup>161</sup> Sobre esta aseveración frecuentemente repetida por Morphy puede verse en C. Saint-Saëns: *Musical Memories*, Boston, Small, Maynard & Company, 1919, pp. 76-82, cómo este dedica todo un capítulo a la expresión. Saint-Saëns defiende la tesis de que el arte no está al servicio de la moral, sino que esta se encuentra en su camino. Se refiere a la polémica de esta frase entre Théophile Gautier y Víctor Hugo.

nace con genio músico y aprende a tiempo los preceptos del Arte, familiarizándose con ellos hasta manejarlos como maneja el lenguaje el literato, si además posee imaginación y buen gusto, tiene con esto bastante para crear obras que pasen a la posteridad.

Morphy admira a Saint-Saëns, quien a diferencia que Wagner, no renunciaría a utilizar libremente todos los procedimientos con los que poder alcanzar la expresión de la música, sin sujetarse a un sistema determinado. Encontramos en esta defensa del compositor francés el propio credo artístico de Morphy, que refleja en estas palabras escritas al maestro francés en relación a su idea de poner música a los Autos sacramentales de Calderón de la Barca: "Creo que en esta vasta composición se debe emplear todos los sistemas y todas las Formas musicales a condición de que siempre se escuche música"<sup>162</sup>.

Resulta interesante constatar que encontraremos ideas similares y el mismo fervor por la figura de Saint-Saëns en el crítico Cecilio de Roda en un discurso pronunciado en 1922 en el conservatorio de Madrid para rendir un homenaje a su figura. Basta citar estas frases que el crítico expone en referencia a Saint-Saëns:

Criterio de artista, sin preocupaciones de sistema ni prejuicios que sirvan de barreras a la libre aceptación de todos los medios, recursos y elementos que sirvan para intensificar la expresión. Criterio, en fin, de músico sano y optimista que no renuncia a ningún procedimiento sobre el cual crea posible la realización de una obra bella, que este es, a la postre, y siempre ha sido y será eternamente, el deber a cumplir de todo verdadero artista<sup>163</sup>.

Morphy continúa lamentándose de las nuevas tendencias de las artes, aludiendo a la confusión que a su entender existe en mezclar la ciencia con el arte:

En los revueltos tiempos que alcanzamos, y cuando el espíritu de destrucción tiende a minar las bases en que descansa el templo construido por tantos hombres de genio; cuando se quiere confundir los límites de la Ciencia con los del Arte, creyendo dar más importancia a éste; cuando pasa como autoridad de cosa juzgada, aprobada por hombres de gran talento, que los asuntos mitológicos de una época semibárbara son los más propios para el drama lírico, proscribiendo los históricos (el teatro, como si Shakespeare y Schiller no hubiesen probado lo contrario; cuando el entusiasmo de los wagneristas llega hasta no conocer que, cualquiera que sea la magnitud, importancia y trascendencia de la obra wagneriana, el principio sobre que descansa es falso, porque en el teatro la expresión de los afectos pertenece esencial y principalmente a los personajes que aparecen en la escena, y no a la orquesta que acompaña, pues de otro modo no sería música dramática, sino sinfónica, causa sorpresa y veneración ver a un artista independiente que, alejándose de tanto desorden, de tanta ficción y de tanto extravío, sigue impávido su camino sin oír más inspiraciones que la de su conciencia artística.

Considera a Saint-Saëns el primero de los compositores franceses "representante de varias generaciones de compositores que en todas las escuelas y géneros han seguido el mismo camino, obedeciendo a los mismos principios, sin necesidad de elementos extraños a su profesión para

---

<sup>162</sup> Carta de Morphy a Saint-Saëns, 22 de enero de 1899. Véase Anexo I.

<sup>163</sup> Conrado del Campo: "Breve estudio crítico de la obra del maestro compositor Camile Saint-Saëns, leído en el Real Conservatorio de Música y Declamación por el profesor de armonía de dicho centro D. Conrado del Campo, con motivo del homenaje en honor de aquel excelso artista", *Discursos pronunciado en homenaje a la memoria de Camilo Saint-Saëns*, 27 de diciembre de 1922, Casa editorial Orrier, Madrid, p. 12.

ensanchar y agrandar el campo de la música". Por último critica que parte de la prensa no haya estado a la misma altura que el público.

#### IX-6.4. *Deyanira de Saint-Saëns*

El 15 de septiembre de 1898, Morphy publica una crítica en *La Ilustración Española y Americana*<sup>164</sup> sobre el estreno de *Deyanira* de Saint-Saëns en el circo de Béziers, en Francia. Evento al que Morphy da toda la importancia por la novedad que entrañaba en el género lírico la representación al aire libre de una tragedia griega en cuatro actos, abriendo nuevos horizontes al género. Señala que la situación de los compositores pasaba bien por "imitar el estilo del gran compositor alemán, o lanzarse al sistema de las mayores extravagancias en busca de la originalidad". En este contexto en que ambas salidas no conducían al éxito, el compositor francés "representante del arte clásico de Beethoven y Mozart", habría obtenido el triunfo con una obra en la que se habrían estudiado todos los detalles como "el desarrollo colosal de las decoraciones, el número y colocación de los coros". El resultado del evento se traducían en la profunda impresión causada en los 10.000 espectadores que asistirían al acontecimiento.

Morphy llama la atención sobre la alternancia del canto con la declamación, muy aplaudida por el público y la disposición de una orquesta colosal, integrada por

dos bandas, orquesta de cuerda, numeroso grupo de arpas y otro de trompetas, a lo cual hay que agregar doscientos coristas. El cuerpo coreográfico se componía de sesenta bailarinas escogidas. La riqueza y propiedad de los trajes, según todas las relaciones, era notable. En cuanto a las admirables decoraciones de Mr. Jambon, baste con decir que su trabajo supone la pintura a mano de 4000 metros de tela.

Considera que la obra así representada y que habría obtenido beneficios suficientes, podría ser una solución en la creación del teatro popular, de manera que el espectáculo tendría "gran influencia sobre la educación moral, intelectual y artística del pueblo". Incluso considera que algunos dramas de Shakespeare ganarían con su representación al aire libre, en lugar de en los estrechos límites de un escenario convencional. Anima a que los escritores realicen "obras especiales basadas sobre los muchos episodios pintorescos, dramáticos o populares de la historia o de la tradición española", de manera que se lograra acabar con la "exclusiva afición a los toros y al género chico".

Morphy destaca la belleza y perfección del trabajo de Saint-Saëns, adaptando su estilo al carácter del asunto y mostrándose como un compositor privilegiado que "además del genio, de la inspiración y de la ciencia, tiene buen sentido y buen gusto". Añade que es capaz de hacer brotar la verdadera originalidad del fondo del asunto. Destaca como el punto culminante de la obra, la muerte de Hércules, obtuvo el aplauso del público y "su entusiasmo frenético y delirante".

Finalmente, transcribe la carta que le dirigió Saint-Saëns comunicándole su satisfacción ante el éxito obtenido, y destacando la actuación de la banda de Barcelona que participaba en el evento:

Mi querido amigo: El éxito ha superado con mucho mis esperanzas en esta grandiosa y temeraria empresa, que felizmente ha sido una de las más bellas manifestaciones artísticas que es

<sup>164</sup> G. Morphy: "*Deyanira* de L. Gallet. Música de Saint-Saëns", *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº XXXIV, 15 de septiembre de 1898, pp. 154-155 y 158.

posible imaginar. Trágicos y cantores, todos han estado admirables en la interpretación, y la solidez de la música municipal de Barcelona, dirigida por el maestro Sadurní, ha sido, desde el punto de vista musical, la piedra angular del edificio. El viento nos ha molestado un poco; pero ayer en la segunda representación calmó durante el último acto, y un celaje magnífico, color de sangre, vino a la puesta del sol a aumentar el efecto, armonizándose con los sublimes horrores trágicos de la túnica de Neso y de la hoguera, como si el fuego del cielo quisiera contestar al de la tierra. El entusiasmo ha sobrepujado los límites ordinarios, y, lo que me ha extrañado sobremanera, he observado que las masas populares escuchaban con religioso silencio los versos hasta concluir el sentido de la frase con un interés y atención que jamás me hubiera atrevido a esperar.

Concluye su artículo sugiriendo realizar un evento similar en Granada en ocasión del aniversario de *La toma de Granada*.

### **IX-7. Sobre el Teatro Real. El público y su organización.**

A través de sus artículos Morphy se siente preocupado por la situación de la empresa del Teatro Real e intentará influir en la misma para la puesta en escena de repertorio variado, donde esté presente la obra de Wagner. Como afirma Ignacio Suárez

El cambio definitivo respecto a Richard Wagner y su obra se da en la primavera de 1871, cuando Peña y Goñi, Castro y Serrano y Guillermo de Morphy empiezan a llamar la atención sobre la necesidad de dar a conocer la obra Richard Wagner en Madrid, en una serie de artículos publicados con motivo de los estrenos de *Marina* (ópera, Teatro Real, 16 de marzo) y *Don Fernando el Emplazado* (Teatro de la Alhambra, 12 de mayo)<sup>165</sup>.

Por este motivo no es de extrañar que años más tarde señale el camino que debe emprender el Teatro Real, adaptándose a los nuevos tiempos y aceptando el fin de la ópera-concierto italiana. En *La España moderna* escribe Morphy sobre la situación del Teatro Real, finalizado el año de 1889<sup>166</sup>, criticando a un teatro que si bien es considerado el centro más culto y elegante de Madrid, no por ello satisface los fines artísticos que debe tener una entidad como esta. Lamenta que el Teatro Real se empeñe en conservar la ópera italiana de la antigua escuela, género que considera obsoleto en toda Europa, donde ha sido sustituido por el drama lírico. Además, deplora el modo en que está organizado el Real, cuya explotación la deja el gobierno a una empresa particular, lo cual constituye todo un obstáculo para que la entidad pueda servir libremente a los fines del arte. Así lo explica Morphy:

las condiciones en que el Gobierno entrega la explotación del teatro a una empresa particular, no ofrecen las garantías artísticas que exige una dirección tan difícil y compleja, y que, en vez de dirigir la educación musical del público, sigue el camino rutinario con repertorio gastado y sin el personal y el material necesarios para poner en escena obras perfectas en su conjunto.

Para Morphy la solución estaría en que el gobierno trabajara junto a los artistas en bien del arte nacional, ya que considera que existen "elementos propios para que en cada ciudad importante de la Península exista un teatro de ópera y zarzuela permanente, durante un período del año". Por lo tanto, insistirá en dos puntos importantes: la intervención y protección

---

<sup>165</sup> José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra...*, Vol. 3, pp. 1922-1923.

<sup>166</sup> G. Morphy: *La España moderna*, año II, n<sup>o</sup> XIII, enero 1890, pp. 62-81.

del gobierno en las artes, tal y como se venía haciendo en otros países europeos y la extensión de los teatros a las ciudades más importantes de España. Apenas unos meses más tarde, vuelve a insistir en estas cuestiones desde *El Imparcial*<sup>167</sup>, denunciando el abuso de la ópera italiana en el coliseo, que a su juicio, reunía condiciones insuficientes para la representación de la ópera italiana<sup>168</sup>:

¿El Teatro Real es un teatro de ópera italiana verdaderamente tal? En mi concepto, no. La ópera italiana, seria o bufa, exige una sala no muy grande, donde sin esfuerzo del cantante puedan apreciarse todas las delicadezas del canto, una orquesta modesta destinada a acompañar y no a hacer efectos instrumentales que no estuvieron en la mente del compositor y un repertorio que pudiéramos llamar retrospectivo, y que sería tanto más numeroso cuanto mayor fuera la ilustración artística de los espectadores. Exige, sobre todo, cantantes que posean un estilo que puede considerarse en camino de desaparecer si es que ya no se ha perdido por completo, ya sea que se trate de la ópera bufa, ya del periodo rossiniano o del romántico de Bellini, Donizetti y Verdi.

Morphy alude a la Frezzolini, la Alboni, Ronconi, Mario y tantos otros, y recuerda "las profundas y deliciosas emociones producidas por el talento de aquellos artistas, sobre todo en las óperas de Bellini y Donizetti". Señala cómo la música sin gran orquesta, ni grandes masas colares o aparato escénico "se dirigía a conmover al público, y de tal modo lo conseguía con auxilio de aquella atmósfera romántica que había sido inspirada y que ponía en íntima comunicación al autor con sus intérpretes y oyentes". De esta manera, Morphy habla de los desmayos de las señoras y las lágrimas de los jóvenes elegantes de aquel tiempo, admiradores de Byron, de Lamartine o de Musset, al escuchar la *Straniera*, la *Somnábula*, *Norma*, o *Lucía*. De esta manera, contrapone los gustos románticos de entonces con los requerimientos "modernos del público". En este sentido continúa destacando las cualidades de aquel público que en su mayor parte,

conocía el argumento a medias y no entendía todo lo que se cantaba en la escena, porque aún seguía la ópera concierto de los sopranistas; pero si no le interesaba o no prestaba atención al drama lírico, se identificaba con el sentimiento de éste o aquel personaje.

En línea con la estética romántica aprecia cómo las melodías se unían a las propias alegrías o dolores del público "haciendo de todo ello un goce puramente subjetivo". De aquí, según Morphy nació el diletantismo, "palabra con que se designaba entonces a los apasionados admiradores de maestros y artistas". De este fervor nacerían nuevos artistas consagrados, como el caso del cantante Mario. Sin embargo, recuerda que este género ha entrado en declive en el resto de teatros europeos, donde se muestran las últimas tendencias en el arte. Vuelve a insistir en que España debe seguir este ejemplo, con programaciones variadas que rompan con la rutina y con la puesta en escena de las obras de Wagner, de gran influencia en toda Europa:

Si los mismos compositores italianos sienten, piensan y escriben en alemán; si la índole de sus obras se presta cada vez menos al *bel canto*; si los buenos cantantes escasean cada vez más, como escasean las óperas, ¿va a vivir la ópera italiana eternamente de las ocho o diez que se

---

<sup>167</sup> G. Morphy: "El Teatro Real y la ópera italiana", *El Imparcial*, 28 de abril de 1890. Se trata de una primera entrega.

<sup>168</sup> El artículo es comentado por José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. 3, pp. 381-382.

representan hace tantos años en el Teatro Real? Esto explica por qué se han ido cerrando en toda Europa los teatros de París; de Londres, de Viena, Berlín y Petersburgo, donde el arte italiano tuvo tanta preponderancia, porque hay cantantes rusos, alemanes, americanos, españoles y hasta ingleses, muchos de los cuales pueden cantar extenso repertorio en varias lenguas, y porque, en fin, los teatros que se empeñan en luchar contra el movimiento lógico y natural de la historia artística se colocan en circunstancias anormales imposibles de dominar, a pesar de la mejor buena fe, de la mayor inteligencia y de la más decidida protección.

Para Morphy el nuevo escenario transformado por Wagner, conllevaría el fin de la ópera concierto italiana:

Pero hoy no es posible negar ya la verdad ni cerrar los ojos a la luz. Wagner ha concluido con la ópera concierto, no sólo con sus ideas y con sus obras, sino ejerciendo tal influencia que ni aún el mismo Verdi ha podido sustraerse a ella, ni hay compositor italiano que no procure acercarse al espíritu y al estilo del Júpiter de Bayreuth.

Sus comentarios deben de ponerse en relación con la recepción favorable que la obra de Wagner comienza a tener en España<sup>169</sup>. El 1 de junio de 1889, Cosima Wagner lleva a cabo acciones para la defensa de sus intereses en España y Portugal, con la representación de las partituras de Wagner y el correspondiente cobro de los derechos de autor. Durante la temporada en el regio coliseo, a finales de año se programan: *Lohengrin*, *Mefistófele*, *Gioconda*, *Aida*, *Pescatori di Perle*, *Hebrea* y *D. Giovanni*. Michelena pone en escena en cuatro ocasiones diferentes *Lohengrin* en la primera parte de la temporada. En enero vuelven dos representaciones más. En marzo se programa el estreno de *Tannhäuser* en Madrid. Morphy aplaude la decisión desde *El Imparcial*, alegrándose de que por fin el público "podrá juzgar en totalidad la que consideran los iniciados la obra capital de Wagner, en la que se encierra la quinta esencia de la evolución musical, soñada y desenvuelta por el maestro de Leipzig"<sup>170</sup>.

La obra obtuvo una calurosa acogida entre el público madrileño según se publica en *El Imparcial*:

El afán que dominaba al público por oír la ópera de Wagner se muestra de manera palpable al observar que antes de la hora señalada para comenzar la función, estaban ocupadas ya, no las localidades de los pisos altos, en las que se refugian los fervientes aficionados de la música, sino las butacas, palcos, plateas, en los que de ordinario no aparecen las damas hasta después del primer acto. Cuando el maestro Mancinelli ocupó su asiento y alzó la batuta dando la señal para comenzar la sinfonía, el teatro ofrecía un espléndido golpe de vista; nos parecía asistir a una función de gala. S. M. la reina ocupaba su proscenio; varios ministros estaban en el suyo; otros palcos tenían mucha semejanza con un verdadero ramillete de cabezas, y por todas partes no había más que personas conocidas. *Todo Madrid* estaba en el Real<sup>171</sup>.

José Ignacio Suárez resume la recepción de la obra de Wagner en el Teatro Real durante estos años:

En la temporada 1889/90 Ramón Michelena anuncia el estreno de *Los maestros cantores*, pero este estreno no llega a producirse. En la temporada 1891/92, Mancinelli prepara para su

---

<sup>169</sup> Véase sobre la recepción J. Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. 2, Tesis de doctorado. Universidad de Oviedo, 2002, de quien tomamos la información sobre el tema.

<sup>170</sup> "Tannhäuser", *El Imparcial*, 21 de marzo de 1890.

<sup>171</sup> Whatever: "Veladas teatrales. Teatro Real. *Tannhäuser*", *El Imparcial*, 23 de marzo de 1890.



beneficio *El holandés errante* pero el estreno tampoco llega a realizarse; no obstante en la temporada de la Sociedad de Conciertos de 1892, Mancinelli y Félix Borrell inician una campaña para difundir en Madrid *Los maestros cantores de Nuremberg*, pues para los wagnerianos el estreno de la comedia de Hans Sachs, Walther y Beckmesser, simboliza el triunfo del arte nuevo frente al viejo. [...] La comedia wagneriana tiene mucho éxito entre el público burgués del paraíso, pero escaso entre la clase aristocrática madrileña; concluido su contrato en la dirección de la orquesta del Teatro Real en marzo de 1893, Mancinelli se retira a Italia para descansar. Juan Goula y Manuel Pérez dirigen la siguiente temporada de ópera y el director catalán elige para su beneficio reponer en marzo de 1894 *Los maestros cantores*, obra que sigue sin gustar entre la clase social más apegada a los modelos de la ópera italiana (aristocracia). Al finalizar la temporada 1893/94, Ramón Michelena, arruinado, pierde la contrata del Real y muere poco después, en septiembre de 1894<sup>172</sup>.

Sobre la acogida de la obra de Wagner entre el público madrileño se expresa en estos términos Antonio Guerra y Alarcón desde *La España Artística* en 1890:

La representación de la obra del gran músico alemán ha sido justamente considerada como una batalla: antes de la representación las discusiones han sido innumerables, y después aquéllas se han convertido en un coro de alabanzas. De aquí en adelante podrán discutirse las innovaciones que ha introducido en el arte lírico; pero lo que nadie discutirá es la grandeza de su genio y la audacia con que ha acometido reformas que hasta hace pocos años se hubieran tenido por disparatadas e imposibles<sup>173</sup>.

También Peña y Goñi señala el éxito innegable del autor:

En 1845 se estrenó *Tannhäuser* en Dresde, cuando el Madrid filarmónico se extasiaba en los teatros de la Cruz y del Circo con *María di Rohan* y *Beatrice di Tenda*, con *I Lombardi* y *Parísina d'Este*, con *Ernani* y *Corrado d'Altamira*, con *I fidanzati di Sicilia* y *Roberto Devereux* e *Il ritorno di Columella*. Si *Tannhäuser* se hubiese aparecido entonces en la villa y corte de España, no hubiera quedado de la ópera de Wagner "ni la reliquia de su lumbre". Estamos en 1890; han transcurrido cuarenta y cinco años, casi medio siglo, desde el estreno de *Tannhäuser*, y lo que ayer se hubiese silbado con furor, se aplaude hoy con entusiasmo. [...]

En resumen: *Tannhäuser* es una obra original, una obra admirable que señala en la historia del arte una fecha importantísima y quedará como revelación de un genio que hace cuarenta y cinco años, en plena dominación de un arte convencional y falso en su esencia, abrió nuevos derroteros al drama musical y señaló los fundamentos de la transformación radical que, combatida encarecidamente en un principio, se ha impuesto ya, y domina y avasalla al mundo entero. Al elegir el maestro Mancinelli para su beneficio el *Tannhäuser*, se ha mostrado lo que es: un gran artista. Nadie como el autor de *Cleopatra* podía intentar tan importante estreno, y merced a la autoridad del maestro y de los sentimientos de admiración y de respeto que le unen al público de Madrid, ha podido anoche entrar en el repertorio del Regio coliseo la ópera de Wagner, y señalar una fecha que quedará<sup>174</sup>.

Para Morphy los acontecimientos muestran de manera similar el fin de la ópera italiana en el real coliseo:

<sup>172</sup> J. Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. 2, pp. 252-253.

<sup>173</sup> A. Guerra y Alarcón: "Teatro Real. Beneficio del maestro Mancinelli", *La España Artística*, III, 87, 23 de marzo de 1890, p. 3.

<sup>174</sup> A. Peña y Goñi: "Teatro Real. *Tannhäuser*", *La Época*, 23 de marzo de 1890.

Si los mismos compositores italianos sienten, piensan y escriben en alemán; si la índole de sus obras se presta cada vez menos al *bel canto*; si los buenos cantantes escasean cada vez más, como escasean las óperas, ¿va a vivir la ópera italiana eternamente de las ocho o diez que se representan hace tantos años en el Teatro Real?

Morphy es partícipe de la renovación del repertorio y promotor del repertorio wagneriano en España. Su aperturismo hacia Europa persigue la modernización y educación de la sociedad española, cambios que considera indispensables para nuestro país. Para Morphy el teatro no puede vivir ajeno a las nuevas tendencias que marcan el movimiento musical coetáneo y advierte que

se han ido cerrando en toda Europa los teatros de París; de Londres, de Viena, Berlín y Petersburgo, donde el arte italiano tuvo tanta preponderancia, porque hay cantantes rusos, alemanes, americanos, españoles y hasta ingleses, muchos de los cuales pueden cantar extenso repertorio en varias lenguas, y porque, en fin, los teatros que se empeñan en luchar contra el movimiento lógico y natural de la historia artística se colocan en circunstancias anormales imposibles de dominar<sup>175</sup>.

El 17 de enero de 1892, Morphy dedica una crónica al público de la ópera, desde *La Correspondencia de España*<sup>176</sup>. Califica a este ferviente seguidor de la ópera italiana como "elemento arqueológico", que considera en declive ante la irrupción de Wagner. Morphy subraya la influencia de la empresa entre el público, constituyendo "el elemento principal para el desarrollo de la cultura musical". Por este motivo dice dedicar el artículo al público del Real, con el ánimo de influir en el gusto del espectador, para "beneficio del arte y de los artistas".

Comienza el artículo preguntándose como se puede contradecir a un público a quien "hemos convenido en que este es inapelable (como juez)". En tono satírico, recuerda su poderoso papel en la sociedad española, ya que "para él se escribe, se canta, se pinta, se habla y se hacen edificios o estatuas. Él aplaude o silba, ensalza vitupera, y el autor no tiene mas recurso que bajar la cabeza y comenzar otra obra ó desaparecer". Sus juicios se enmarcan en una sociedad, la del s. XIX, en la que se han dado grandes transformaciones sociales, la sustitución del mecenazgo por el público conlleva el sometimiento del artista a sus gustos. El problema se agrava cuando el público carece aún de la educación y cultura musical adecuadas para apreciar obras que se sitúen por encima del mero entretenimiento, como era el caso de España. De esta manera el público esencialmente será percibido como un obstáculo para el progreso musical del país y para el desarrollo de una obra de creación musical nacional, como es la ópera española. Por este motivo Morphy al igual que otros intelectuales de su tiempo consideran indispensable hacer lo posible para educar al público ya sea desde la crítica en la prensa, ya con la programación de obras variadas, acostumbándolo a apreciar el repertorio que se programa con normalidad en otros países modernos. Como veremos a continuación, para Morphy no sólo los gustos del público burgués son objeto de crítica, sino que también arremete contra la aristocracia por su fervor hacia la ópera italiana. En su crítica nos encontramos con tópicos hacia el público, que son expuestos, en ocasiones con ironía y, en otras, con severidad. Así por ejemplo

---

<sup>175</sup> G. Morphy: "El Teatro Real y la ópera italiana", *El Imparcial*, 28 de abril de 1890.

<sup>176</sup> G. Morphy: *La Correspondencia de España*. "El público de la ópera", 17 de enero de 1892.

Morphy considera al público "bestia fiera", calificativo que él mismo dice haber tomado de Alarcón<sup>177</sup>:

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría: allá van esas comedias, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren me holgaré saber que son buenas, y si no me vengaré de saber que no lo son, el dinero que te han de costar<sup>178</sup>.

En el mismo tono socarrón añade:

Este es el evangelio literario-artístico, considerado como dogma de fe por todos los adoradores de ese ser colectivo á quien nuestro gran Alarcón tuvo el valor de llamar bestia fiera, sin duda porque había visto sus innumerables cabezas y brazos y tal vez conocía sus fauces, su bramido feroz y la capacidad digestiva de su estómago.

Morphy duda de semejante "infalibilidad", poniendo de ejemplo algunos de sus más sonoros errores al rechazar en su tiempo obras de los grandes maestros. Señala de nuevo que el público de la ópera italiana se encuentra en grave declive en Madrid, ya que esta afición está siendo sustituida por la afición a Wagner. Por tanto este presenta esa "curiosidad arqueológica" no sólo en Madrid, sino también en Lisboa y América del Sur. Seguidamente analiza los elementos que componen este público, y que resumimos a continuación:

1. Los palcos y las butacas. Aquí se encontraría el "juez infalible de su olímpica y augusta serenidad", un público que en opinión de Morphy, adolece de cultura musical, que solo aplaude los efectos de voz, ignora las sutilezas artísticas de la obra y el asunto o argumento. Por el contrario se muestra interesado por el espectáculo que ofrecen los cantantes, que despiertan su asombro, con efectos propios del bel canto. En tono satírico Morphy lo expresa del siguiente modo:

Se presenta un artista y canta con buen estilo, con finos matices de expresión un trozo admirable de música, y concurrentes a palcos y butacas permanecen impassibles [...] por la sencilla razón de que no lo han entendido ni quieren entenderlo; porque es cosa sabida que en las óperas los argumentos son siempre un disparate y lo que hay que oír son los cantantes. El ideal sobre todo es el fenómeno, una tiple que trina sobre el mi bemol sobreagudo, un tenor que no respira en dos minutos, un bajo que hace temblar las bambalinas al fin de un dúo guerrero, una contralto que desciende a las cavernas del la, sol, fa con arrastre de la voz de carácter patológico.

A este público solo le interesa la ópera concierto como

espectáculo en que el teatro se convierte en un salón y los artistas en prestidigitadores vocales. Entre el público, elementos que son comunes a otros escenarios en Lisboa o Petersburgo. Se

<sup>177</sup> Se refiere al famoso dramaturgo perteneciente al teatro español de los siglos de oro Juan Ruiz de Alarcón, quien vivió los desaires recibidos por parte del público madrileño ante sus representaciones teatrales, en el prólogo de la primera parte de sus comedias. Sus famosas invectivas contra el público serán utilizadas por los críticos en el s. XIX; así, en las crónicas del crítico de comedias teatrales Federico Balart aparece de nuevo el calificativo de "bestia fiera", cuando señala: "halagar el gusto del público, satisfacerlos caprichos del público, transigir con las preocupaciones del público, solicitar á todo riesgo las sonrisas del público y evitar á toda costa los silbidos del público. Si para contentar á la bestia fiera se necesita sacrificar la verdad, sea enhorabuena: ¡muera el arte y sálvese la comedia!". En: Teatros. Gil Blas, nº 49, año IV, 21 de marzo de 1867, p. 2.

<sup>178</sup> Juan Ruiz de Alarcón: *Comedias*, Primera parte, México: F.C.E., 1957, p. 23.

refiere al abonado antiguo en la que enumera a los divas o primeros tenores con nostalgia: la Patti, el Gayarre, Mario, Selva, Rubini, entre otros.

No obstante reconoce su educación, pues "aunque raramente aplaude, al menos no silba o molesta a los artistas", ni hace uso de "groseras manifestaciones y cuando expresa su desagrado o su indignación suele ser más bien hacia la empresa".

2. Palcos principales y delanteras del paraíso. Es la parte del público mejor valorada, formada por muchos artistas y estudiantes que aspiran a serlo, personas situadas entre la aristocracia y el pueblo, que poseen más cultura musical que los anteriores. Morphy los define "como la parte más sensible e inteligente de los que concurren a la ópera italiana".

3. La galería, cazuela, paraíso o "como quiera llamarse". Según nos explica Morphy estaría "formado por el elemento más entusiasta, más ruidoso y más funesto para la educación del gusto del público y de los artistas". Formado por los inteligentes, que se autoproclaman juez o arbitro, autorizándose para opinar "en todo lo relativo al éxito de la obra musical y de sus intérpretes". Para Morphy es este un público ignorante, que desconoce el buen gusto y que critica cualquier desliz en el que pueda incurrir el artista.

El artículo de Morphy causaría muy mal efecto a Peña y Goñi, que se vería aludido en las acusaciones de Morphy al formar parte del público del paraíso. Por este motivo Peña y Goñi responde a lo que considera "graves acusaciones" en dos artículos publicados en el *Madrid cómico*. Haciendo uso de su habitual tono satírico utiliza el título: "Oh, Paraiso", en alusión a *Oh paradisso!* de *L'Africana*. Peña recrimina las palabras de Morphy dirigidas contra "la galería, la cazuela, el paraíso" que había calificado como "el elemento más entusiasta, más ruidoso y más funesto para la educación del gusto del público y de los artistas". A lo que replica:

Así, como suena. Si esto no es arrojar la cazuela al suelo y hacerla añicos, venga Dios y véalo. Soy de los que han nacido para la música, en el paraíso del Teatro Real; esa tosca cazuela tiene para mí inolvidables recuerdos, ha sido, como quien dice, mi cazuela materna; y, ya que la ha roto el Sr. Conde, voy á ver si recojo los pedazos y los vuelvo a unir con el *sindetikón* de mi pobre literatura<sup>179</sup>.

Considera que Morphy confunde en la misma "al aficionado de corazón con el alabardero de oficio: ha vivido siempre abajo y desconoce lo que hay arriba".

El segundo artículo lo dedica Peña y Goñi<sup>180</sup> a describir "el paraíso" en un tono bien diferente al empleado por Morphy: "en otros tiempos regulador de éxitos y juez severo e inteligente que imponía su criterio a los abonados; esa masa temible y temida, cuyos sufragios alababan al artista mucho más que los aplausos de guante blanco". Para Peña las críticas de Morphy hacia el público obedecían a su intención de defender al empresario José Fernando Rovira, quien estuvo al frente del Teatro Real con anterioridad a Michelena. Según Peña, Rovira acusaba al paraíso de ser "el enemigo del mercantilismo teatral y quiso suprimirlo de raíz", pero en vez de ello comenzó la contratación de figuras como Masini y Gayarre, por tremendas sumas de dinero. Esta fue la causa, de que los divos finalmente se convirtieran en los amos del regio coliseo, acostumbrando al público a disfrutar de sus habilidades. Para Peña y Goñi también el empresario Michelena participaría de la misma desgraciada actitud al considerar al *divo* "sagrado para la colectividad". Peña distingue dos públicos, el postizo, que sirve a Michelena y, el verdadero, que no se somete a sus gustos. Este último es para Goñi el del paraíso, que al no estar

---

<sup>179</sup>A. Peña y Goñi: "Oh paradiso", *Madrid cómico*, nº 468, 6 de febrero de 1892, pp. 6-8.

<sup>180</sup>A. Peña y Goñi: "¡Oh, Paraiso!", *Madrid cómico*, año XII, nº 470, 20 de febrero de 1892, pp. 6-7.

abonado, asiste al espectáculo cuando quiere y "acepta cuanto le ofrecen, y rechaza energicamente lo que repugna a su paladar". Añade en su defensa:

Y como la tienda huele a mercancía averiada, de aquí que el aficionado no asista al paraíso sino las noches en que repican gordo, dejando las demás, es decir, casi todas, a los alabarderos de los artistas y de la empresa, sin los cuales el teatro estaría pidiendo a voces la marcha fúnebre de Chopin instrumentada por Ferrer y Michelena.

No obstante, reconoce algunos de sus defectos que disculpa atribuyéndolos a nuestro "temperamento moruno":

... una sensibilidad llevada al exceso, un bullir de la sangre, una destemplanza nerviosa que nada puede corregir. La desafinación de un cantante o de un instrumento de la orquesta nos hace el mismo efecto que si nos pisaran un callo; lo falso nos seduce muchas veces; la media tinta pasa inadvertida con frecuencia; lo ampuloso y lo amanerado ejercen sobre nosotros un atractivo fatal, pero son efectos de la educación musical que hemos recibido y son además, digan lo que quieran los germanófilos, patrimonio de todos los públicos del mundo.

Manifestaciones que serían debidas a "nuestras buenas cualidades" y "entusiasmo frenético" con que el público español recibiría todo lo que conmueve sus sentidos. Reconoce "que la cultura nuestra deja mucho que desear. Hay en todo teatro español algo de plaza de toros, incurrimos en exageraciones lamentables, no conocemos el equilibrio, pero, si censuramos con exceso, aprobamos también excesivamente, y váyase lo uno por lo otro". Pasa luego a comparar el público alemán con el español, manifestándose a favor de este último a "la aquiescencia helada de los sabios teutones", que también califica como "sabios de corcho". Por último, recuerda al Conde de Morphy el centenario de *Don Giovanni*, donde estaría presente el público del paraíso, mientras que el "frio glacial" de la sala estaría causado por la ausencia de los abonados, quienes habrían visto con indiferencia la programación de Mozart.

Esas son las noches en que el paraíso domina, en que los alabarderos están de más; esas son las noches en que el paraíso revive y sale a defender los derechos del arte, Fuera de esas y otras solemnidades por el estilo, el paraíso es el trono de la *claque*, tiene el campo, está libre y manda a su antojo e impone su voluntad a los abonados. Si no fuera así, el regio coliseo habría dejado de existir hace algunos años. Vea, pues, el Señor Conde con cuanta injusticia ha dicho que el paraíso es "el elemento más funesto para la educación del público y de los artistas» Y arrepiéntase de haber escrito: "¡Cuánto prejuicio! ¡Cuánta ignorancia! ¡Qué carencia de buen gusto!" tratándose de los valientes que sacaron a flote el nombre de Mozart en la memorable noche del Centenario de *Don Giovanni*<sup>181</sup>.

En 1894 Morphy critica a la empresa por la "absurda organización" del Teatro Real<sup>182</sup>. La segunda parte del artículo la dedica a denunciar el estado lastimoso del establecimiento, cuyos precios eran el doble que los del Príncipe Alfonso. A continuación aporta una serie de proposiciones, compartidas por quienes conocen el problema y la juzgan con imparcialidad:

1º. El Estado no puede ni debe considerar el Teatro Real como cuestión de lucro, y no debe, por tanto, sacarlo a subasta como si se tratara del suministro de patatas o de calzado para el ejército,

---

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> Aparece en la segunda parte del artículo: "REVISTA MUSICAL. Más sobre Falstaff", *La Correspondencia de España*, 3 de abril de 1894. La ópera italiana en el teatro del Príncipe Alfonso.

sino a concurso y teniendo muy en cuenta no sólo el crédito financiero del concurrente, sino sus condiciones de formalidad y de inteligencia artística.

2º. El momento actual presenta una ocasión favorable para la reorganización del Teatro Real, y si éste no se aprovecha y se echa un *remiendo* a la situación, habrá que aguardar otros cuatro u otros ocho años para poder hacer algo.

3. Existe en el ministerio de Fomento un expediente relativo a una comisión mixta de literatos y músicos, cuya misión era formular las bases de un proyecto por el cual el Estado, sin recargo alguno para el presupuesto, pudiera tener la intervención y alta inspección del teatro Real y del teatro Español, organizados ambos por el estilo en que lo están sus similares en París, Viena, Berlín, etcétera, etc.

De esta manera, defiende la salida a concurso de la empresa, como finalmente se llevará a cabo, una decisión en la que pudo haber influido. También se muestra a favor de la presencia de una comisión de literatos y músicos, cuyos resultados serían de gran provecho al arte nacional, y al final de su artículo interpela al ministro de Fomento para que explique los trabajos de la misma, y si la comisión había sido cesada, no constando a tal efecto ninguna noticia oficial. En tono conciliador señala al "actual ministro de Fomento, persona aficionada a las Bellas Artes e inteligente en ellas" la oportunidad que tiene para "hacer un beneficio a la patria, que los artistas mirarían como la era de nuestro renacimiento".

Pero será en su artículo "*Delenda est Cartago*" publicado en *La Correspondencia de España* el 22 de abril de 1894, donde exprese detenidamente las necesidades del Teatro Real:

*Delenda est Cartago*, aplicado al teatro Real, quiere decir únicamente que ha llegado el momento de que el Gobierno piense en dar a dicho espectáculo una organización más conforme con el decoro del arte nacional y con los intereses del público y de los artistas españoles que la que actualmente tiene, y que la opinión unánime considera como absurda ó incapaz de sostener por más tiempo el carcomido edificio de la Ópera concierto<sup>183</sup>.

Morphy se refería a continuación a las numerosas cartas recibidas en apoyo de la idea, con lo que se consideraba autorizado a "hablar en nombre de una gran mayoría de artistas y aficionados españoles". La decisión tomada por el empresario Conde de Michelena de sacar la empresa a concurso era aplaudida por Morphy quien consideraba más oportuno esta opción que la de sacar la entidad *a subasta*, aprovechando la ocasión para dirigirse al ministro de Fomento, Alejandro Groizard, en estos términos:

... ha llegado el momento de que el gobierno piense en dar a dicho espectáculo una organización más conforme con el decoro del arte nacional y con los intereses del público y de los artistas españoles, que la que actualmente tiene y que la opinión unánime considera como absurda e incapaz de sostener por más tiempo el carcomido edificio de la Ópera concierto.

Arremete contra los precios demasiado altos que se pagan a los artistas y que se cobra al público, pidiendo su desaparición y pone de ejemplo la campaña emprendida en el Príncipe Alfonso a favor de los precios populares.

Por otra parte, Morphy se refería a la polémica condición de arrendamiento del Teatro Real que dictaminaba, en su punto tercero, que "la orquesta se compondrá por lo menos de 100 profesores; tendrá dos maestros directores de reconocida autoridad artística, uno de los cuales

---

<sup>183</sup> G. Morphy: "*Delenda est Cartago*", *La Correspondencia de España*, 22 de abril de 1894.

ha de ser español". Solicita que desapareciera "la humillación de exigir forzosamente un director de orquesta italiano, como si no hubiera en España quien pudiera ocupar dignamente aquel puesto". Además en nombre de los numerosos artistas que según sus palabras apoyaban su acción, exigía que el Teatro Real apoyara decididamente el arte nacional, señalando por demás los beneficios materiales que aportarían a nuestro país:

Queremos que, siendo el Teatro Real un centro oficial dependiente del Estado, ayude, como es su misión y su deber, al desarrollo de la cultura musical del país, auxiliando el trabajo artístico á intelectual y fomentando las industrias nacionales que de la música dependen y con ella se relacionan. Como consecuencia de esto, deseamos que, en cuanto sea posible, haya dos cuartetos de primeras partes, coros y orquesta compuestos de españoles, sin perjuicio de contratar artistas extranjeros por temporadas.

De este modo los millones no van a Italia en sueldos de cantantes. En el caso de que el público por falta de patriotismo y por incultura le pareciera *cursi*, el gobierno que tiene el deber de educarlo haga cantar las obras del repertorio ordinario en español durante dos o tres meses, para que no haya necesidad de vender el libreto de la ópera en español, y para librarnos del italiano macarrónico y disparatado.

Asimismo, se sumaba a la reivindicación de cantar en español la ópera nacional, expresando la incoherencia de que esta se tradujera al italiano. Además, proponía otras medidas como la reducción de los espectáculos a una periodicidad de dos por semana durante la temporada de invierno, para que el mismo público pudiera también asistir al Teatro Español. Insiste en la necesidad de fijar precios más moderados, con el propósito de que este mismo público sostuviera con sus abonos a ambas entidades. Por último pide reformas en el escenario y maquinaria, en los cuartos de artistas, con mejoras en cuanto a la higiene y la calefacción. Señala la necesidad de adquirir instrumentos propios para la orquesta wagneriana. Vuelve a insistir en que se haga realidad el ejercicio de una comisión para dar cuenta de los trabajos en ambos teatros cuyo dictamen es importante. Firma en nombre de todos para hacer un beneficio al arte y a los artistas españoles.

El artículo provocó días más tarde las críticas al mismo por parte de Peña y Goñi, quien adoptaba su habitual tono irónico y su particular humor al referirse en *La Lidia* al Conde de Morphy, poniendo en duda que su solicitud fuera apoyada pese a los numerosos apoyos a sus ideas.

El Sr. Conde de Morphy es un eminente musicógrafo que halla medio de compaginar las altas funciones de secretario particular de S. M. la Reina Regente, con la literatura musical, la cual cultiva en *La Correspondencia de higos* á brevas y cuando repican gordo.

No es, pues, extraño, que las múltiples ocupaciones del Sr. Conde le hagan quedarse muy rezagado en los asuntos literario-musicales, y le obliguen á servir platos excesivamente fiambres al respetable publico.

Esta vez, sin embargo, ha dado pruebas de una diligencia digna de todo encomio, y que ha venido á ser en su consuetudinario rezagamiento, insólita cuanto brillantísima excepción.

Empuñar el Sr. Conde la péñola para ocuparse y comentar un suceso cualquiera, tres días después de ocurrido este, es extraordinario evento que hay que marcar *albo lapillo*, y demuestra en el Sr. Conde un celo y un interés á los cuales no nos tenía en verdad acostumbrados.

Ello es que el periódico *El Tiempo*, fue el primero en dar la noticia de que el Teatro Real se queda sin empresario por no haber podido cumplir el Conde de Michelena las condiciones impuestas en

una Real orden del Ministerio de Fomento<sup>184</sup>.

Peña y Goñi alude a las palabras de Morphy en referencia a la tercera condición de arrendamiento del Teatro Real, acusándole de intentar favorecer a algún protegido. De esta manera vuelve de nuevo a vincular la figura de Morphy con la de su protegido Tomás Bretón, de quien no había querido en su momento aceptar los méritos de sus óperas, acusando que el éxito se debía a la protección del conde. Palabras recurrentes en todos sus artículos, alimentadas de su animosidad personal contra Bretón y Morphy. En esta ocasión, Peña y Goñi se expresa así sobre el asunto del director extranjero en el real coliseo:

Así, clarito. ¡Cualquiera diría que hay algún director italiano que hace mucha sombra al Sr. Conde, y que éste desearía ver al frente de la orquesta del regio coliseo, a algún protegido de sus entrañas artísticas, puesto que, hablando el Sr. Conde en singular, sólo *uno* podría ocupar ese puesto el de la orquesta, no el de las entrañas) dignamente!

Continúa diciendo: "puesto que no se le fija *ninguna nacionalidad*; ¿donde está, donde ha visto el Sr. Conde de Morphy la humillación de exigir forzosamente un director de orquesta italiano?". Peña y Goñi le acusa de "megalomanía protectora" y de lanzar "un ultraje a la Empresa del Real, al público y al mismo Gobierno". Insinúa que a Morphy y a Bretón les mueve intereses mutuos y dice conocer las intenciones de Morphy de querer traer a Hermann Levi para dirigir *Lohengrin* en el Teatro Príncipe Alfonso. Pero la polémica no acaba aquí; en otro artículo publicado el 27 de mayo de 1894, Peña y Goñi vuelve a insistir en el mismo tema en un artículo publicado en *La Lidia* con el título "No hay peor sordo"<sup>185</sup>.

Por su parte Morphy continúa ocupándose en *La España Moderna* del Teatro Real. Así, finalizado el contrato de arriendo con el Conde de Michelena y tras su fallecimiento, el coliseo pasaría a manos de Luciano Rodrigo. Morphy le advierte del peligro de volver a contratar "estrellas de primer orden" en referencia a la puesta en escena de la ópera italiana que tanta aceptación tenía entre el público español, pero debido a su influencia en los gustos del público, impedían que este pudiera ser capaz de apreciar las características del drama lírico moderno. Morphy trae a colación las características del drama lírico tan diferente de la ópera italiana:

Cuestión es esta que no tiene solución posible si no cambia el gusto de los abonados al regio coliseo; porque, ó tienen que resignarse á oír perpetuamente las mismas obras del repertorio italiano, o si han de admitir las modernas, no podrán comprenderlas sino cuando los artistas que las interpretan, todos próximamente de la misma fuerza, presenten la unidad del conjunto indispensable al drama lírico moderno. Para él se necesitan buenos músicos, lectores á primera vista, buenos actores y dotados además de voces robustas y capaces de luchar con las sonoridades de la orquesta y con el rudo trabajo de los ensayos.

Morphy se refiere a este público que no muestra interés ni por el asunto ni por el compositor, solamente por "la prodigiosa habilidad de la garganta del ídolo popular". Asimismo, aclara que cuando se refiere a la ópera-concierto no está pensando en la ópera posterior a Rossini "como alguien ha supuesto". Insiste de nuevo en la necesidad de escuchar las óperas "bien interpretadas en su conjunto, no únicamente para aplaudir la habilidad de la garganta o la fuerza

---

<sup>184</sup>Antonio Peña y Goñi: "La verbena del Real o el conde y su protegido y la nada entre dos platos, *La Lidia*, año XIII, nº 6, 29 de abril de 1894, p. 68.

<sup>185</sup>Antonio Peña y Goñi: "No hay peor sordo", *La Lidia* año XIII, nº 10, 27 de mayo de 1894, p. 2.



de la voz". Espera que pronto se asista "al progreso del buen gusto y de la cultura musical española".

Por otra parte expresa sus inclinaciones hacia un moderado proteccionismo y pone como ejemplo que en otros países los gobiernos ofrecen subvenciones a los empresarios para que pueda programar obras variadas con mayor libertad sin estar atenazado por las pérdidas de la empresa. Enumera a los empresarios del teatro Real desde su inauguración, señalando que "todos han salido si no arruinados, escarmentados de la aventura cuando no les ha costado la vida como a Michelena y a Rodrigo". Explica las causas de esta situación en la que el público se convierte en la única garantía del negocio:

El gobierno, no sólo no ha otorgado subvención, sino que ha mantenido durante muchos años en principio el derecho a cobrar alquiler, y los empresarios han visto crecer cada día las exigencias de los cantantes, teniendo que subir los precios de las localidades, viniendo como consecuencia a colocarse el problema en tal situación, que ni la empresa puede pagar á los cantantes, ni el público puede pagar a la empresa los precios que pide.

En Madrid la ópera está sostenida por los abonados, circunstancia ventajosa para el empresario; pero en cambio falta el público de extranjeros y transeúntes, que se renueva todas las noches en otras grandes ciudades, y en estos últimos años se ha visto que el que quiere y puede ir al teatro Real, se abona; pero, como dicen los empleados de la casa entra muy poco por la taquilla.

Insiste en la idea de que en España se debe seguir el ejemplo de Europa creando un teatro lírico nacional que esté subvencionado directa e indirectamente. Para Morphy es posible

dar la subvención sin recargo del presupuesto, darle un reglamento, dotarlo de personal artístico propio, bastante para presentar al público un repertorio variado donde figuren las obras notables de todas las épocas y escuelas sin perjuicio de contratar a los artistas célebres cuyas exigencias disminuirían no siendo absolutamente necesarios y poniendo los precios de las localidades en relación con los medios de fortuna del pública madrileño.

De esta manera Morphy considera que el espectáculo podría ganar en variedad y perfección del conjunto y asimismo su función cultural y social cobraría más interés al abrirse a un amplio público, gracias a la venta de localidades a precios más populares.



# Tercera Parte

## LA INFLUENCIA DEL CONDE DE MORPHY A TRAVÉS DE LAS INSTITUCIONES



Vosotros, que sois la palanca intelectual de la España joven, alzad la bandera del trabajo y del arte nacional; guiad al público, ilustradlo, educadlo, y veréis acudir a vuestro lado a los artistas agradecidos: ellos os probarán si la savia de inspiración que hoy se pierde puede ser gloria y provecho para la patria.

GUILLERMO MORPHY<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> G. Morphy: *Discurso* (1886), p. 48. Oleo procedente del Ateneo de Madrid.



## Capítulo X. Aproximación al panorama musical en la década de los ochenta

### X-1. Una aproximación al Asociacionismo musical

El Asociacionismo fue un fenómeno creciente en el panorama cultural del s. XIX<sup>1</sup>, con especial incidencia durante la Restauración borbónica, impulsado por la conciencia regeneracionista de quienes perciben la situación de decadencia que vive España y tratan de impulsar medidas concretas para su solución, muchas de ellas vinculadas al tema de la instrucción de las clases populares<sup>2</sup>.

Las encuestas llevadas a cabo por la Dirección General de Seguridad muestran un crecimiento de los espacios de sociabilidad en más de una cuarta parte en tan solo cinco años<sup>3</sup>, destacando la capacidad asociativa del Círculo de recreo con casi dos tercios del total de sociedades españolas frente a otro tipo de sociedades, en 1882. En 1887 sobre 3108 sociedades censadas en España, un total de 1658 corresponden a sociedades de recreo, 142 sociedades instructivas, 52 sociedades literarias y científicas, 49 sociedades protectoras de música y 11 artísticas. En Madrid destacan como centros lúdico-recreativos el Casino de Madrid, Círculo Artístico-Literario<sup>4</sup>, Círculo de la Unión artística, Círculo de Bellas Artes y Círculo de la Unión Mercantil.

Al lado de estos espacios se sitúan otros de carácter académico cuya finalidad es el fomento de las artes y las letras y que durante la Restauración verán ampliadas sus secciones con la Música. En 1875 la creación de la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando influirá para estrechar los lazos entre los músicos y otras ramas del arte e impulsar la idea de la música a la misma altura que sus hermanas las artes. En 1884 el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid introduce la Música en la Sección de Bellas Artes, recién separada de la Sección de Literatura.

En cuanto al asociacionismo musical, la música ya estaría presente en sociedades constituidas por músicos profesionales que programaban conciertos de música de cámara como la Sociedad de Cuartetos (1863) y sinfónicos como la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866), y la Sociedad de profesores Unión artístico-musical (1878). Entre las de beneficencia tenemos otras como la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos y la Asociación de pianistas-compositores (hacia 1870). Otros ejemplos de asociacionismo musical lo tenemos en los Orfeones, las Sociedades corales y Corporaciones Católico-obreras como el Centro Católico Obrero, presentes en la España finisecular.<sup>5</sup>

Pese a las disposiciones aprobadas en la década de los setenta para extender la música en las escuelas normales, lo cierto es que la educación musical se mantuvo dentro de centros privados

<sup>1</sup> En relación al Asociacionismo musical véase María Encina Cortizo y Ramón Sobrino: "Asociacionismo musical en España", *Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Autor, 2001, pp. 11-16.

<sup>2</sup> Germán Rueda Hernández: *España 1790-1900: sociedad y condiciones económicas*, Ed. Itsmo, 2006.

<sup>3</sup> Louis Guareña, Isidro Sánchez Sánchez, Rafael Villena Espinosa, GEAS: *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*, Colección Humanidades, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

<sup>4</sup> *La Época*, nº. 12 075, 2 de marzo de 1886, p. 3.

<sup>5</sup> Véase GEAS: *España en sociedad: las asociaciones a finales del s. XIX*, Colegio Humanidades, Universidad Castilla-La Mancha, 1998.

como el Real Seminario de Nobles, las Escuelas Pías o Real colegio de Loreto (profesores Casado y Salvatierra). Las órdenes religiosas solían atender a la música, a través del canto coral mientras que las Escuelas Normales comenzarían a ofertar plazas para Profesor de Música a partir del s. XX<sup>6</sup>. También hay que destacar el papel de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País fundada en 1775, sustentadora de escuelas gratuitas entre cuyos fines de beneficencia se incluían el sostener una Escuela de sordomudos y Escuela de ciegos, y que en 1880 funda la Sociedad "Liga contra la ignorancia", centrada en la educación popular<sup>7</sup>.

Como Sociedad de carácter instructivo con relevancia en el aspecto musical hay que nombrar la Sociedad Fomento de las Artes<sup>8</sup>. Esta entidad dedicaba sus esfuerzos a la instrucción de las clases obreras, impulsando en 1880 la creación de una Academia especial de Bellas Artes "para adquirir sólida instrucción en los diversos ramos de la música, la pintura y la escultura, los jóvenes de todas las clases sociales, a quienes se abriría por este medio un porvenir que hasta ahora ha ofrecido serias dificultades"<sup>9</sup>. La Sociedad que conseguiría una subvención del Ministro de Fomento en 1888, impartía 21 asignaturas y contaba con 1500 alumnos<sup>10</sup>. También llevaban a cabo veladas literario-musicales en las que participaban figuras reconocidas del momento como el poeta Gaspar Núñez y la arpista Esmeralda Cervantes<sup>11</sup>.

Otra sociedad de gran importancia en Madrid que ha sido objeto de nuestra investigación<sup>12</sup>, fue el Círculo Artístico Literario (1886), presidido por Echegaray, que llegaría a reunir a más de 400 socios, entre autores dramáticos, empresarios, actores, periodistas y músicos. Entre sus socios fundadores se encontrarían figuras destacadas del mundo de las letras y de la información de diferentes ideologías como Pérez Galdós, Cánovas del Castillo, Salmerón, Romero Robledo, Carvajal, Pedro Antonio de Alarcón, Cárdenas, Chao, Macpherson, Marqués de Valdeiglesias, Santa Ana, Barón de Cortes, Gullón, López Guijarro o Llano y Persi, donde también hacían acto de presencia tres figuras relevantes del panorama musical, Morphy, Arrieta y Barbieri<sup>13</sup>. Pocos días más tarde *La Correspondencia de España* señalaba la adhesión de nuevos socios: duque de Villahermosa, marqués de Valmar, conde de Casa Valencia, Gabriel Rodríguez y Tamayo y Baus, entre otros<sup>14</sup>. La sociedad ampararía sobre todo el género chico, facilitando el contacto entre artistas y empresarios, dando salida rápida a las inquietudes de un mercado que demandaba una producción rápida.

Por último nos referimos a la creación en diciembre de 1883 de la Sociedad del Instituto Filarmónico, presidida por el Conde de Morphy, objeto de nuestro estudio. Su Instituto de enseñanza libre se dirige a las clases populares, impulsando las enseñanzas de calidad y apoyando el drama lírico en castellano. La sociedad estuvo integrada principalmente por

---

<sup>6</sup> En 1903 se incluye un proyecto de Ley por el ministro de Instrucción pública y Bellas Artes reorganizando la enseñanza primaria. "Proyecto de Ley", *La educación*, año VII, nº 2, 20 de junio de 1903.

<sup>7</sup> *La Época*, nº 10042, 13 de junio de 1880, p. 3.

<sup>8</sup> Sobre la sociedad véase Rafael M. de Labra: "El Fomento de las Artes", *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*. Tomo I, Madrid: impresor Campuzano, 1888, pp. 64-75.

<sup>9</sup> *Le Figaro*, año II, nº 70, 11 de febrero de 1880, p. 4.

<sup>10</sup> *La Época*, año XL, nº 12779, 4 de marzo de 1888, p. 3.

<sup>11</sup> Véanse *Crónica de la Música*, nº 86, año III, 13 de mayo de 1880, p. 4; "Una velada literario-musical", *La Época*, año XXXII, nº 10144, 27 de septiembre de 1880, p. 2.

<sup>12</sup> Beatriz García Álvarez de la Villa: "Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo literario", comunicación del Congreso MICROHISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: sociedades y teatros (1830-1931). Universidad de Oviedo, 25 y 26 de octubre de 2018. Aceptado para su publicación.

<sup>13</sup> *El Pabellón nacional*, año XVII, nº 6902, 21 de marzo de 1886, p. 3.

<sup>14</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVII, nº 10230, 26 de marzo de 1886, p. 3.

músicos que buscaban la unión de sus intereses, en una sociedad española poco proclive a reconocer el arte nacional, con un deterioro progresivo de las creaciones artísticas, afectadas por la proliferación del género breve.

Antes de pasar a su estudio, conviene acercarnos a la crítica musical en la década de los ochenta, clave para entender los juicios desfavorables que se repiten contra Barbieri y Arrieta, que ilustran la crisis que vive la música y ayudan a entender por qué el Instituto Filarmónico surge como respuesta de cuño regeneracionista ante esta situación.

## X-2. El auge de las formas breves y las críticas contra Barbieri

Asistimos en la década de los ochenta al declive de Barbieri en su producción artística. Emilio Casares ha calificado la década de los ochenta en Barbieri de "penuria creativa". Señala el estreno de solo ocho obras, de escaso valor, que son acogidas con ataques en los medios de prensa<sup>15</sup>.

En la *Crónica de la Música* encontramos las causas en la nefasta influencia del teatro por horas, al que Barbieri como otros compositores se entregan con una producción efímera de obras sin importancia. Otro periódico, *La Correspondencia Musical* muestra la postración de un género, la zarzuela, que demandaba de nuevo la atención de los amantes del arte lírico nacional<sup>16</sup>. En general la crítica acogía con preocupación la decadencia del género teatral y del drama romántico, con la proliferación de obras breves y la producción desmedida de comedias de asunto vulgar y prosaico. Y es que en la década de 1880 asistimos a la consolidación del Género Chico, muy del gusto del público, cuya finalidad es crear un modelo para el consumo inmediato, orientado a la cultura de masas<sup>17</sup>. Para muchos intelectuales y artistas, la escasa ilustración y educación del público popular se convierte en uno de los obstáculos en España para situarlo al nivel cultural de otros países europeos<sup>18</sup>.

El auge del género breve en un solo acto trae consigo la crisis de la zarzuela grande, motivando que los compositores vuelvan a plantearse la cuestión de la ópera nacional<sup>19</sup>. Una respuesta son las reuniones en la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos a las que asisten Barbieri, Serrano, Chapí, Grajal, Brull, Hernando y Bretón<sup>20</sup>. La controversia surge de nuevo por la insistencia de Tomás Bretón de cantar las óperas en castellano y traducir obras extranjeras a este idioma, desestimada por Barbieri, asimismo, por la fuerte inclinación de algunos de sus miembros hacia la propuesta de que la ópera española surgiese de la zarzuela.

Estas convicciones están en el centro de la polémica por el estreno de *Los amantes de Teruel* de Bretón, en que Bretón perdió el apoyo de Barbieri al igual que anteriormente le sucediera con Arrieta. En este sentido, la creación de la sociedad del Instituto Filarmónico serviría para buscar apoyos en la defensa de una ópera en español y en el establecimiento de la misma, siguiendo las premisas dadas por Morphy en su artículo "De la ópera española" de 1871. Un modelo universal

<sup>15</sup> La prensa menciona la decadencia en que se encuentra el maestro. Véase E. Casares: *El hombre y el creador...*, p. 367.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 368-369.

<sup>17</sup> Emilio Casares señala tres periodos en la historia del Género Chico. Primer periodo inicial (1880-90), segundo periodo de plenitud (1890-1900) y tercer periodo a partir de 1900 de decadencia. Véase Emilio Casares: "La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales", *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones, 1995, p. 85.

<sup>18</sup> N. Alonso Cortés, *Vital Aza...* p. 32.

<sup>19</sup> Véase E. Casares Rodicio: "Zarzuela", *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. 2, Madrid, ICCMU, 2003, pp. 1017-1037.

<sup>20</sup> Sobre el asunto de las comisiones en el seno de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mútuos, véase E. Casares: : *El hombre y el creador...*, pp. 377-380.

adaptado a un lenguaje moderno, pero inspirado en un asunto español, cantado en castellano, que se alejaría de las particularidades de la ópera cómica española.

Pero también hubo otra razón igualmente importante para la creación del Instituto Filarmónico y fue la situación de las enseñanzas de música oficiales en Madrid, bajo la dirección de Arrieta, fuertemente criticadas en la prensa, que comentamos a continuación.

### **X-3. El Conservatorio de Madrid: una educación obsoleta**

En la década de los ochenta, el Conservatorio de Madrid dirigido por Emilio Arrieta se regía por un reglamento obsoleto, no logrando modernizar sus enseñanzas y atender adecuadamente a las necesidades de su profesionalización, al modo de otros centros europeos<sup>21</sup>. Según Bretón, el propio Arrieta reconocía que el Conservatorio funcionaba “como centro de *propaganda* más bien que de enseñanza superior” debido a su numerosa matrícula, lo que satisfacía preferentemente a un alumnado aficionado<sup>22</sup>.

No existía una división de las enseñanzas entre elementales y superiores que lograra separar los intereses de los *amateurs*, de aquellos que realmente buscaban una salida profesional a sus estudios en orquestas o teatros de ópera<sup>23</sup>. A ello se refiere Rafael Taboada, en su estudio crítico sobre el Conservatorio, donde incide en medidas que encaminadas a evitar la masificación de aulas, separando al alumnado según sus intereses:

Para que la Escuela Nacional de Música logre adquirir una organización que corresponda al desarrollo que el arte ha tomado en España, es necesario, [...] separar la enseñanza elemental de la superior, facilitando el ingreso en la Escuela para la primera y dotando de un número fijo de alumnos la segunda, en cuyas aulas no puedan ingresar sin previa oposición los que aspiren a hacerlo, como sucede en los principales Conservatorios de Europa

Otros como Giner de los Ríos o Jimeno de Lerma criticaban la falta de una formación integral del alumno. En 1878 el institucionista Giner de los Ríos reclamaba la inclusión de asignaturas como Historia de la Música, Estética e Historia del Arte, atacando duramente al Conservatorio<sup>24</sup>. Años más tarde se suma a las críticas Idelfonso Jimeno de Lerma, quien al referirse a los músicos, consideraba “indispensable que [los alumnos] amplíen sus conocimientos meramente técnicos con otros de estética, historia crítica y bibliografía musical”; asimismo señalaba la conveniencia de “dividir la enseñanza oficial del divino arte en dos grandes ramas: la común y la superior”<sup>25</sup>.

Además, desde la prensa se denunciaba la orientación claramente italianizante de las enseñanzas de canto, cátedra que permanecía indiferente hacia la cultura artística española, máxime cuando el Conservatorio había recibido el nombre de Escuela Nacional de Música y Declamación.

---

<sup>21</sup>Emilio Arrieta estuvo al frente del Conservatorio desde 1868 a 1894. Durante su dirección el centro pasó a denominarse Escuela Nacional de Música y Declamación.

<sup>22</sup>A ello se refiere Bretón en su *Memoria precedida del discurso de Tomás Bretón. 1900-1901*. Madrid, Imprenta Ducazal, 1901, p. 7.

<sup>23</sup>Véase Rafael Taboada y mantilla: *La Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890, p. 8.

<sup>24</sup>Véase María Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 1998, p. 459.

<sup>25</sup>Idelfonso Jimeno de Lerma: "Contestación del sr. Antonio Arnao ", *Discursos leídos ante la real academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción Pública del Sr. D. Idelfonso Jimeno de Lerma*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1883, p. 47.



Sin embargo, existían fuertes impedimentos para llevar a cabo algunas de las reformas que se le exigían a Arrieta, principalmente debido a:

1. El incremento de matrículas de alumnos que inician sus enseñanzas, concibiendo estas como “artes de adorno” y que chocan con los intereses del músico profesional. La ausencia de escuelas libres u otros centros en Madrid que pudieran asumir parte de estas matrículas.
2. Los bajos presupuestos con destino al Conservatorio se traducían en aulas masificadas e impedían la ampliación del número de cátedras para garantizar la formación integral del alumno<sup>26</sup>.

Ante esta situación en que arrecian las críticas hacia la falta de innovación educativa dentro del Conservatorio, y el aparente inmovilismo del Ministerio de Fomento para tomar medidas al respecto, no es de extrañar que en 1883 Morphy encabezara una propuesta educativa plasmada en el Instituto Filarmónico, destinada a contribuir a la mejora de la situación musical en Madrid, en la que contaría con el respaldo de Emilio Serrano y de Tomás Bretón.

De hecho el tema de la educación musical centraba las investigaciones de Tomás Bretón en el extranjero. En abril de 1883 se encontraba en Viena, escribiendo su *Memoria* de pensionado<sup>27</sup>, en la que recogía una serie de propuestas de enorme interés para la reforma de las enseñanzas del Conservatorio en línea con los centros que él mismo había tenido la oportunidad de visitar y estudiar. Justamente una de sus demandas era la separación de las enseñanzas entre las clases de aficionados y de profesionales<sup>28</sup>. Se da el caso además que sus propuestas acababan de ser desestimadas por el director del Conservatorio Arrieta. Por lo tanto es fácil imaginar que el Instituto Filarmónico le brindara la ocasión para llevar a cabo algunas de ellas.

Pero no sólo Bretón sino también Morphy era sensible al tema de la educación. En artículos como el publicado en *La España Moderna*, incide en una serie de medidas que a su juicio llevarían al Conservatorio a convertirse en una escuela de perfeccionamiento similar a otros centros de Bélgica, Alemania, Austria y Francia<sup>29</sup>. Para Morphy la solución de profesionalizar las enseñanzas pasaba por limitar el acceso solamente a aquellos que quisieran dedicarse profesionalmente a la música, exigiendo un examen de ingreso o Bachiller de música. Esta propuesta verdaderamente moderna iría acompañada por otras, como la creación de centros o escuelas de música donde se impartiera la enseñanza elemental, o la inclusión de la Música como asignatura dentro del currículo oficial de las escuelas primarias<sup>30</sup>.

La creación del Instituto Filarmónico sustentado con el esfuerzo e ilusión de hasta 80 socios, principalmente músicos, vino a ser un referente para los cambios que más adelante acometería el Conservatorio de Madrid, durante la gestión de Tomás Bretón como director, artífice de la verdadera renovación de sus enseñanzas, en las que vemos además la impronta del ideario del

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 455.

<sup>27</sup> Los pensionados tenían la obligación de realizar una memoria durante su estancia en el extranjero.

<sup>28</sup> Víctor Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración...*, p. 113.

<sup>29</sup> Estas reformas tendrán que esperar a principios del s. XX para ser acometidas. Se debe a Tomás Bretón las reformas iniciadas como comisario Regio, en línea con el ideal regeneracionista que compartía con Morphy. Asimismo, el Conde de Romanones decretará una serie de medidas para difundir la música en las escuelas normales.

<sup>30</sup> Las medidas regeneracionistas expresadas por Morphy incluían además otras cuestiones que recogemos a continuación: “Creación y organización del teatro lírico y del de la zarzuela. Concursos y premios para obras musicales y de literatura musical. Creación de una gran Sociedad Filarmónica con sucursales en las capitales importantes de España. Premio ofrecido a los maestros de capilla que restaurarán el culto de nuestra música religiosa. Organización de las músicas militares, escogidas por el sistema austriaco, y otros muchos menos importantes como consecuencia de los indicados”<sup>30</sup>.

Conde de Morphy<sup>31</sup>. Nombrado Comisionado Regio en 1903, Bretón defenderá el limitar el número de inscripciones en el centro parejo a un programa musical extenso que incluyera la "creación en algunas ciudades españolas de Conservatorios o Escuelas de música en relación académica con el central -que vendría a ser a modo de Universidad- en el que previas las garantías que se estimen necesarias, deberán tener validez hasta cierto grado los curso, notas y premios ganados en aquellos"<sup>32</sup>. Bretón pondría de ejemplo a Bélgica con cuatro conservatorios y más de ochenta Escuelas de Bellas Artes.

#### **X-4. El liderazgo del Conde de Morphy. Gestión y mediación**

Durante la década de los ochenta asistimos a la implicación de Morphy en las entidades más relevantes de Madrid. Morphy despliega una intensa actividad llevado por su propósito de lograr una renovación cultural en España. Algo muy difícil de conseguir si no se contaba con la fuerte influencia de entidades como el Ateneo de Madrid y la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Consciente de las necesidades en materia pedagógica, Morphy apoyado por otros músicos y respaldado por la prensa llevaría a cabo su proyecto pedagógico a imitación de otros centros europeos: su Instituto Filarmónico. Morphy contaría con el respaldo de escritores, artistas y políticos en sus iniciativas. Reconocida su solvencia, fueron muchos los que comprendieron el alcance de sus propósitos, su empeño por lograr el progreso de España, dando especial significado a la cultura y a las artes, propósitos que debemos ver vinculados a su compromiso con la Restauración borbónica. Morphy fue apreciado por su sorprendente capacidad de trabajo, su honradez, su manera de darse a los demás, apoyando y protegiendo a quienes solicitaron su ayuda, despertando el interés de artistas e intelectuales de su tiempo, que le apoyarían en su ardua tarea. Además, desde su cargo como secretario particular de Alfonso XII, ejercería una beneficiosa influencia en el monarca, en quien encontraba un decidido protector de las artes y mecenas en una sociedad en rápido cambio. Alfonso XII y una gran amiga de Morphy, la infanta Isabel, fueron decididos defensores de la ópera española, en línea con la proposiciones de Morphy publicadas en la prensa en 1871.

Su acción en el Ateneo fue larga y prolífica; la consolidación de la música en esta corporación se debe principalmente a Morphy, quien durante casi diez años asumiría la presidencia de la misma, implicándose personalmente en su gestión, impartiendo numerosas conferencias e invitando a otras personalidades destacadas que contribuyeron a la prosperidad de la sección como Gabriel Rodríguez, Menéndez Pelayo, Sentenach, Emilio Serrano o Pedrell.

De su preocupación por la educación musical surge ese otro gran empeño de Morphy, su gran proyecto pedagógico. Sensible al problema de la educación en España, y a las dificultades existentes en medio de la proliferación del Género chico para apoyar la creación española, el

---

<sup>31</sup> El Instituto Filarmónico de Madrid ha llamado la atención de otros investigadores, en los últimos años. Véanse Beatriz Alonso Pérez-Ávila: *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, diciembre del 2015; también es mencionado por Emilio Fernández Álvarez: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*, Tesis doctoral publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2015. En este trabajo se profundiza en aspectos no estudiados como es la singularidad de su escuela de canto y su relación con la polémica de la ópera nacional, así como se profundiza en la sociedad cooperativa y sus integrantes.

<sup>32</sup> Bretón, Tomás, *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. 1901-1902*, Madrid, Imprenta colonial, 1902, p. 14.

Instituto Filarmónico fue obra impulsada por Morphy, desarrollada bajo su guía. Morphy conocía de primera mano la enseñanza moderna, de la música, gracias a su propia experiencia como alumno becado en el Conservatorio de Bruselas bajo el magisterio de Fétis, en donde participaría en su extenso programa cultural, en una sociedad que contaba con numerosas entidades implicadas con la música.

Su domicilio privado en la calle Mendizabal se convirtió en un espacio desde donde ejercer su magisterio, a través del contacto personal con jóvenes artistas quienes recibían su influjo a través de su palabra, conversaciones, pero también de las prácticas musicales y el cultivo de la “música elevada”. También hay que citar sus paseos por El Pardo donde Morphy tenía una casa; sus conversaciones con artistas muy cercanos como Bretón, Albéniz o Bretón, y también con defensores de las propuestas de Barbieri como Chapí, servían para sus propósitos de guiar a esta juventud hacia una renovación de la música en España.

En cuanto a su acción en la Academia de Bellas Artes, de la que también hablaremos a continuación, generó una agria polémica por la oposición de Barbieri a su candidatura, en la que tuvo mucho que ver la cuestión de la ópera española. Barbieri, prácticamente en solitario, luchó en contra de la entrada de Morphy a la institución, conocedor de la influencia que podría ejercer desde ella. Recordamos la influencia de esta corporación elevada a órgano consultivo, el papel fundamental de sus comisiones en relación al Teatro Real, las vacantes en el conservatorio, y en general en los asuntos más destacados en el ámbito musical. El apoyo recibido por Morphy para su ingreso en la Academia constata su fuerte respaldo entre los académicos. Su entrada en la Academia repercute posteriormente en la promoción de Bretón a la institución, la elección de Saint-Saëns como socio honorario y sobre todo en la elaboración de su controvertido discurso sobre estética, en el que encontramos la expresión condensada de toda su doctrina espiritualista.

El estudio de su dedicación a todas estas instituciones, a las que se une su labor como presidente en la Sociedad de Conciertos, nos confirman que nos encontramos ante una figura nuclear en el Madrid de la Restauración, ante la que difícilmente se le puede negar a la luz de esta investigación, su destacado papel como maestro, “padre intelectual” de quienes recogen su influencia y vendrán a conformar el nacionalismo español de finales del siglo XIX, con un repertorio artístico con sello propio y español, lo suficientemente relevante para poder hablar de escuela española.



## Capítulo XI. El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy

Sobre el Instituto Filarmónico han sido publicados resultados de esta investigación en Beatriz García Álvarez De La Villa: “El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su escuela de canto en el establecimiento del drama lírico nacional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, V. 29, enero-diciembre 2016, pp. 81-109.

### XI-1. La Sociedad del Instituto Filarmónico

En su estudio sobre las leyes de enseñanza, Carmelo Real Apolo señala la política realizada por los conservadores para dar un estatus legal a la enseñanza libre en España. En 1876 Francisco de Borja Queipo de Llano, Conde de Toreno, Ministro de Fomento, realizaría un *Proyecto de Ley de Bases para la Formación de la Instrucción Pública*, donde se atiende a la libertad de enseñanza, así como a la creación de una Escuela Modelo de párvulos en la Escuela Normal y la de una cátedra de pedagogía fröebeliana<sup>1</sup>. Un proyecto que no llegaría a materializarse por falta de apoyos. Sin embargo más adelante, de nuevo con el gobierno conservador, el Ministro de Fomento, Alejandro Pidal y Mon aprobaría el Real Decreto del 18 de agosto de 1885, en el que consolidaba la enseñanza libre, al asimilarse sus estudios con los de la enseñanza oficial. El resultado favorecería a la enseñanza religiosa, a través de los denominados centros asimilados. Probablemente por este motivo, durante el turno del gobierno liberal, el Ministro de Fomento Montero Ríos toma medidas para otorgar preponderancia a la enseñanza oficial<sup>2</sup>.

El Instituto Filarmónico se creó como una escuela libre y sus enseñanzas, gracias a las políticas conservadoras, pudieron ser validadas con las del centro oficial, el Conservatorio de Madrid<sup>3</sup>. Además al anunciarse como “escuela libre de música para dar enseñanza a cuantos jóvenes se sienten inclinados a cultivar aquel arte, y donde los que salen del conservatorio puedan desenvolver sus aptitudes, dando a conocer sus adelantos” quería señalar su nivel de perfeccionamiento por encima del adquirido en el conservatorio. Este hecho sin duda incidía en su capacidad de restar prestigio a aquel, lo que hizo que en sus memorias se subrayara expresamente que la entidad no fue impulsada por ideas de rivalidad, respondiendo su creación a prestar servicio al arte y a la enseñanza<sup>4</sup>.

El 2 de febrero de 1884 se llevaba a cabo la inauguración del Instituto Filarmónico, ubicado en la calle Esparteros número 3, donde anteriormente se situaba la administración de la revista *La Gaceta Musical de Madrid*, de Hilarión Eslava<sup>5</sup>.

Para la ocasión se organizaría un banquete en el *restaurant* Los Dos Cisnes, al que asistieron artistas y periodistas de *El Imparcial*, *El Estandarte*, *El Cronista*, *El Diario Español* y *La Época*. En el discurso de apertura el Conde de Morphy explicaba la necesidad de llevar la música a todas las clases sociales, de constituir una sociedad cooperativa entre artistas españoles y formar "un

<sup>1</sup> Carmelo Real Apolo: “La configuración del sistema educativo español en el siglo XIX: Legislación educativa y pensamiento político”, *Campo Abierto*, vol. 31, nº 1, 2012, pp. 69-94.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>3</sup> *El Imparcial*, año XVIII, nº 5989, 3 de febrero de 1884, p 3.

<sup>4</sup> *Memoria 1884-1885*, p. 8.

<sup>5</sup> *La Época*, 3 de febrero de 1884, nº 11336, p. 3.; *Diario de Córdoba*, año XXXV, nº 10188, 6 de febrero de 1884, p. 2.

Círculo dotado de una buena biblioteca musical, donde pudieran adquirir conocimientos los artistas faltos de medios o recursos, afirmando que con constancia se podría llegar al establecimiento de la ópera española"<sup>6</sup>. También señalaba que el centro buscaría relacionarse con otros extranjeros, dando a conocer las composiciones más renombradas y poniéndolas en práctica por los mismos alumnos en sus conciertos<sup>7</sup>. De esta manera se anunciaba ya la programación de un repertorio variado donde estuvieran presente obras contemporáneas, de manera similar a como se venía realizando en otros países.

El 15 de marzo de 1884 el Conde de Morphy dirige una carta a su íntimo amigo Tomás Bretón, por entonces pensionado en Italia, refiriéndose al recién creado Instituto Filarmónico y a sus planes para lograr impulsar la ópera española. Tomás Bretón menciona en su *Diario* el alcance del proyecto con estas palabras: "Recibí una carta interesantísima del señor Conde en la que me da detalles de la Academia que preside, la cual es de ¡un alcance inmenso! una especie de *Gessellschaft der Musikfreunde*. También se refiere a la intención del Conde de "hacer local propio, con salón de conciertos, establecer la Opera Nacional". Ante lo cual Bretón expresa su gran satisfacción de esta manera:

... entusiasmado, loco de alegría, presa de una ilusión le he escrito que allí estoy yo donde sea necesario, que la realización de tal plan le hará inmortal en nuestra patria ¡bravo por el conde!, hará un beneficio al Arte imperecedero...Esto es lo que se necesitaba: un hombre de su posición a la cabeza de tal idea ¡¡¡¡bravo y bravo y bravo!!!!<sup>8</sup>

Lo cierto es que La *Gessellschaft der Musikfreunde*, el modelo que según Bretón habría adoptado Morphy, consistía en una "Sociedad de amigos de la Música", fundada en Viena en 1812 por el secretario general del Court Theatre de Viena, Joseph von Sonnleithner. Según los Estatutos de la Sociedad su objetivo era el fomento de la música en todos sus ámbitos, atendiéndose a la divulgación de la música mediante conciertos. A partir de 1869 Anton Rubinstein pasaría a ocupar el cargo de director de los conciertos promovidos por esta Sociedad, sucediéndole Johannes Brahms. La Sociedad de amigos de la música apoyaba la labor de instrucción realizada en la Academia de Música. En este centro llegarían a estudiar figuras tan relevantes como Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Leos Janacek, Hugo Wolf, o Anton Bruckner, entre otros. También entre sus objetivos estaba la creación de una Biblioteca que llegaría a guardar las principales colecciones musicales del mundo. La *Gesellschaft der Musikfreunde*, pese a sus humildes inicios, llegaría a ser la responsable de la creación en 1870 del Conservatorio de Viena, además de ser promotora de la construcción de una sala de conciertos, el *Musikverein*, en el mismo año.

Otra institución que había tenido repercusión en la prensa española era la Academia Filarmónica de Basilea (Suiza) que sería fundada a instancias de un grupo de destacados compositores preocupados por la creación de una ópera nacional. Entre sus acciones comprendía la creación de una Biblioteca artística, para ponerla al alcance de los jóvenes pertenecientes a las escuelas de música oficiales del estado<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXV, nº 9489, 15 de marzo de 1884, p. 2.

<sup>7</sup> *Diario de Córdoba*, año XXXV, núm. 10188, 6 de febrero de 1884, p. 2.

<sup>8</sup> Tomás Bretón: *Diario*, Vol. 1, Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Acento editorial, 1994, p. 353.

<sup>9</sup> En 1882 la biblioteca ingresa centenares de libros de arte y partituras de música española según se constata en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, año CXXIV, n. 202, 21 de julio de 1882, p. 4. También promueve conferencias y disertaciones públicas en relación al progreso de las artes en el país. Véase *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, año CXXIV, n. 233, 21 de agosto de 1882, p. 4.

Dentro de España, vemos algunos centros que podrían también ponerse en relación con el Instituto Filarmónico. Así, en Cádiz aparece la Academia Filarmónica de Santa Cecilia fundada en 1859, sustentada gracias a las cuotas de sus socios, y a partir de 1862, de las subvenciones por parte del Ayuntamiento y de la Diputación. La entidad ofrecía una enseñanza gratuita a sus alumnos, atendiendo también a una formación profesional. La Academia tenía matriculados 671 alumnos en el curso 1875-1876. La asignatura instrumental con más peso era el piano, que contaba con seis profesores y 67 alumnos en 1875, mientras que en la de canto contaba con 8 alumnos. El 24 de marzo de 1877, el Conde de Morphy asistiría junto al Rey Alfonso XII al Instituto Musical de Santa Cecilia donde se estrenaría una de sus obras, la *Sonatina española a cuatro manos*. Un mes más tarde la institución recibiría el título de Real por el mismo Alfonso XII, pasando a llamarse Real Academia de Santa Cecilia, siendo el monarca nombrado Socio de Mérito de la misma. Este centro fue presidido en la década de los ochenta por el filarmónico Luis Terry Murphy, primo hermano del Conde de Morphy.

## XI-2. Estatutos del Instituto Filarmónico. Socios y profesores, diciembre 1883

El 22 de diciembre 1883, se aprueban los estatutos del Instituto Filarmónico<sup>10</sup>. Gracias a los *Estatutos del Instituto Filarmónico*, conservados en el archivo se Michelena, socio fundador de la entidad, conocemos los siguientes datos. La entidad se constituía en dos órganos: por un lado, la Junta directiva para el gobierno y administración del Instituto, y por otro la Junta General de Socios. Ésta última, era la responsable de nombrar los cargos para la Junta directiva, eligiendo al Presidente, Vicepresidente o Director artístico, Tesorero, Contador, y Secretario.

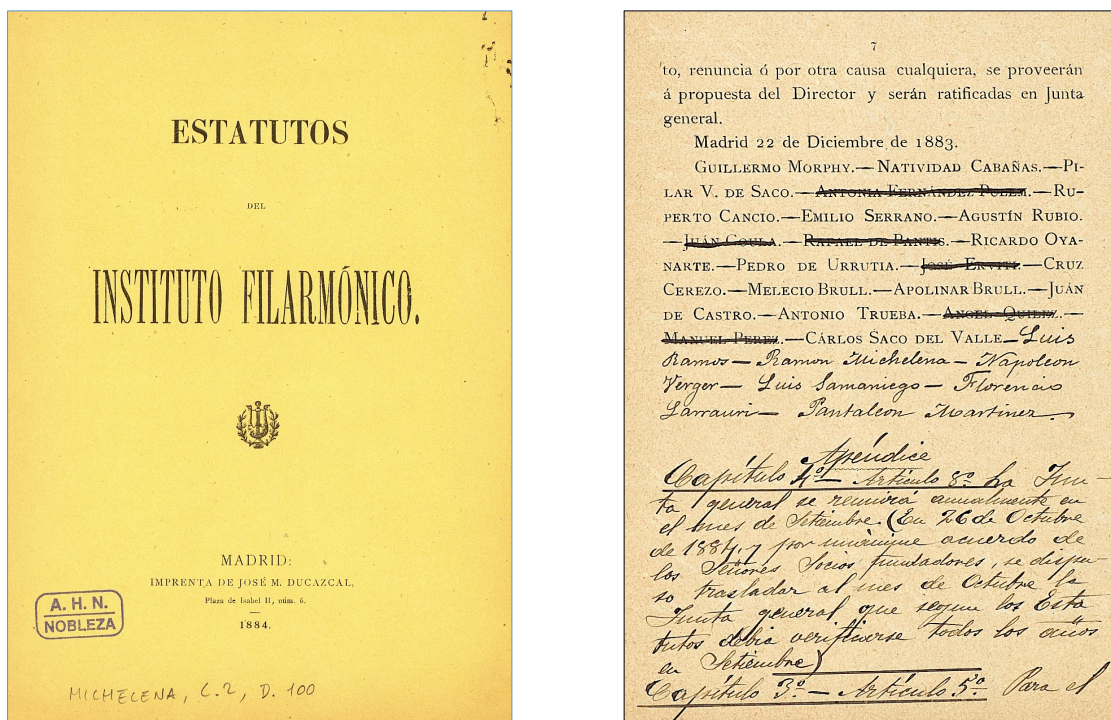
La Junta directiva tenía entre sus cometidos:

1. Convocar a la General de Socios una vez al año sin perjuicio de reunirla cuando lo considere necesario.
2. Llevar la dirección y administración del Instituto, adoptando cuantas disposiciones estime oportunas para la marcha, fomento y prosperidad de sus fines.
3. Nombrar, a propuesta del Director, los profesores, sean o no Socios fundadores, que se hayan de dedicar a la enseñanza y señalar la remuneración que les corresponda.
4. Determinar las cuotas con que han de contribuir los Socios fundadores, avisándolo siempre con ocho días de anticipación por lo menos.
5. Acordar la distribución de beneficios que permita el estado y las necesidades de la Asociación.

La Junta Directiva quedaría constituida por el Conde de Morphy como Presidente; Emilio Serrano y Ruiz como Vicepresidente, Carlos Saco del Valle como Secretario, Apolinar Brull como Tesorero y Ruperto Cancio como Contador. Contaba como socios fundadores a veinte artistas: Natividad Cabañas, Pilar V. del Saco, Ruperto Cancio, Emilio Serrano, Agustín Rubio, Ricardo Oyanarte, Pedro de Urrutia, Cruz Cerezo, Melecio Brull, Apolinar Brull, Juan de Castro, Antonio Trueba, Carlos Saco del Valle, Luis Ramos, Ramón Michelena, Napoleón Verger, Luis Samaniego, Florencio Larrauri y Pantaleón Martínez<sup>11</sup>. Muchos de ellos formarían parte del profesorado del centro.

<sup>10</sup> Todos los datos son extraídos del Archivo Histórico Nacional (A. H. N). Nobleza. Archivo Michelena C.2, D. 96-104: *Estatutos del Instituto Filarmónico y Memorias* (1883 a 1886). Asimismo, se encuentra documentación en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: *Memorias del Instituto Filarmónico*. (1884 a 1886). Signaturas: F439, F 1212, F 1213, F 1214.

<sup>11</sup> *Estatutos del Instituto Filarmónico*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1884, p. 7.



**Ilustración 21.** AHN: Archivo Michelena. Estatutos del Instituto Filarmónico, 1884, aprobados el 22 de diciembre de 1883

La Asociación nacía con el objetivo de “difundir la enseñanza de la música, propagando el conocimiento de sus bellezas y de su historia”<sup>12</sup>. Los socios fundadores se comprometían a sostener el Instituto con una suma de 300 pesetas, hasta el momento en que este pudiera mantenerse por sí mismo, siendo los únicos propietarios de los útiles, fondos y beneficios del mismo. Según el Art. 4 de los estatutos, aquellos socios que se encargaran de la enseñanza recibirían “una remuneración proporcionada a los beneficios que obtenga la Institución, sin perjuicio de sus derechos como socios fundadores”<sup>13</sup>.

Dos años más tarde, el 25 de diciembre de 1885, ante la ausencia de Serrano, pensionado en el extranjero,<sup>14</sup> y de Saco del Valle, son elegidos Ruperto Cancio como Vicepresidente y Secretario, y Antonio Trueba como Contador.

También sabemos por la *Memoria del Instituto Filarmónico* del curso 1883-84, que las clases darían comienzo en enero de 1884 y que el centro obtendría tal número de matriculaciones que sería necesario contratar nuevos profesores<sup>15</sup>. En el transcurso del primer año se alcanzarían los 42 socios. Entre ellos destaca la presencia de Fernández Arbós aunque su estancia en el centro fue solamente de pocos meses, pues en abril de 1884 emprendería su viaje a Berlín. También consta la presencia de Albéniz, que junto a Arbós pertenecían al entorno cercano de Bretón y Morphy, al igual que Emilio Serrano, cuya gestión en el centro no llegaría a los dos años, ya que

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>14</sup> El 8 mayo de 1885, Emilio Serrano solicita la plaza de pensionado de mérito al Ministerio del Estado que se encuentra vacante en la Academia de Bellas Artes. Véase *Actas de la Academia de Bellas Artes*. Fol. 123, (8-05-1885).

<sup>15</sup> *Memoria del Instituto Filarmónico, 1883-1884*, Madrid: Ducazcal, 1884, p. 6. Como apunta Carlos Saco del Valle se matricularía “un número de alumnos que no debíamos esperar hasta el tercero o cuarto año de nuestra instalación”.



el 8 mayo de 1885, solicitaría la plaza de pensionado de mérito vacante en la Academia de Bellas Artes, para establecerse en Roma.

En la *Memoria* del curso 1884-85 aparecen los nombres siguientes que engrosaban la lista de profesores: Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Vicenta Tormo, Rosario Mendizabal, Cayetano Fernández, Ricardo Fernández, Enrique Calvist, Luis Lucientes, Manuel Lucientes, Francisco González Maestre, José Campra, Escobés, Fermín Ruiz de Escobes, Alfonso Sotillo, Antonio Duque, José Valderrama, Casimiro Espino, Francisco Amato, Casto Vilar, Joaquín Valverde, Justo Blasco y Antonio Oller. Más tarde se incorporan para las clases de Solfeo y Piano: Valentín Arín, Javier Jiménez Delgado, Salvador S. Bustamante, Florencio Larrauri, Cándido Peña y Aguirre y Estarrona<sup>16</sup>.

En la *Memoria* escrita por Ruperto Cancio el 24 de octubre de 1886, se agradece la colaboración de Isaac Albéniz, Jiménez Delgado y Tomás Bretón, por contribuir al prestigio del Instituto Filarmónico<sup>17</sup>.

La mayoría de la plantilla del Instituto Filarmónico estaba integrada por profesores que habían sido destacados alumnos del Conservatorio de Madrid, obteniendo premios al finalizar sus estudios. Así, hemos constatado que de la promoción de músicos que finalizarían sus estudios en junio de 1867 en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid tenemos a Apolinar Brull y Ayerra (1845-1905) y Emilio Serrano, quienes obtendrían segundos premios en piano; el profesor Joaquín Valverde con el segundo premio en flauta<sup>18</sup>; Pedro de Urrutia Cruz, en 1864 primer premio con medalla de oro en violín y segundo premio en armonía; Casimiro Espino, premio en violín; Ángel Quilez, premio en Solfeo en 1861 y en piano en 1864 (alumno de Zabalza) y Manuel Lucientes, primer premio en fagot en 1864<sup>19</sup>.

La entidad llegaría a disponer de músicos integrantes de la Sociedad de Conciertos de Madrid. El hecho de que en diciembre de 1884, Morphy fuera elegido presidente de esta Sociedad y su protegido Tomás Bretón, director de la misma, facilitaría el que muchos de sus músicos vinieran a engrosar la lista de la Sociedad del Instituto Filarmónico<sup>20</sup>. Así encontramos en esta la presencia de Manuel Álvarez, Manuel Calvo, Juan de Castro, Ernesto Calvist, Antonio Cuellar, Antonio Duque, Salvador Feijas, Ricardo Fernández, Rafael Gálvez, Manuel García, Francisco González Maestre, Andrés Goñi, Manuel Jiménez, Luis Lucientes, Emilio Magesté, Alfonso Sotillo, Pedro de Urrutia, José Valderrama y Francisco Vidal<sup>21</sup>. La Sociedad de Conciertos participaría en algunas de las actividades artísticas relacionadas con la entidad.

El Instituto Filarmónico contaba, entre sus socios y profesores, con un grupo de compositores destacados como Oscar de la Cinna, Casimiro Espino, Apolinar Brull, Joaquín Valverde, José María Varela Silvari, Javier Jiménez Delgado, Justo Blasco, Pedro Urrutia, Emilio Serrano, Tomás Bretón, José Erviti, Antonio Trueba, Melecio Brull, Vicente Mañas, Isaac Albéniz y Fernández Arbós, entre otros. El total de los artistas implicados en la Sociedad ascendería a 84 artistas. Además contaría como socios honorarios a figuras tan relevantes como la pianista Berthe Marx y al célebre violinista Pablo Sarasate.

Durante el curso 1885-1886, el centro que pasaba por un momento de dificultades económicas conseguiría una subvención de 2000 pesetas, concedida por el Ministro de Fomento

<sup>16</sup> *Memoria del Instituto Filarmónico, 1883-1884...*, p. 6.

<sup>17</sup> *Memoria presentada por la junta directiva, 1885-1886*. Madrid, Imprenta José M. Ducazcal, 1886, p. 8.

<sup>18</sup> *El artista*, Año segundo, n. 5, 7 de julio de 1867, p. 2

<sup>19</sup> *La corona*, año 11, nº 322, 4 de julio de 1864, p.7.

<sup>20</sup> Bretón fue nombrado profesor honorario del mismo durante el curso 1884-1885. Colaboró con las actividades del centro como director de la orquesta del Instituto Filarmónico. *Memoria del Instituto Filarmónico. 1884-1885*. Madrid: Imprenta Ducazcal, 1885, p. 5.

<sup>21</sup> Datos obtenidos del *Libro 3º de Actas de la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Archivo RCSMM: Libro 659.

Eugenio Montero Ríos, perteneciente al gobierno del partido Liberal de Práxedes Mateo Sagasta. Además, ganaba “un nuevo y valioso amigo” con la presencia del Delegado de Fomento Francisco Carsi y Osorio en las juntas y actividades del centro, y lo que era más importante un posible “protector de los ideales del centro”<sup>22</sup>:

Ya sabéis cual es el estado económico de la Sociedad en fin de Setiembre: ahora sabed también que la benevolencia indicada envuelve una condición, y se reduce a la inspección oficial del Ministerio de Fomento, por medio de un Delegado especial, que tiene derecho a asistir a las Juntas directivas y generales y a presenciar las lecciones, exámenes y demás actos relacionados con la enseñanza.. Con la venida del Delegado de Fomento Francisco Carsi y Osorio hemos adquirido un nuevo y valioso amigo, y esperamos sea también un decidido protector de los ideales que persigue el *Instituto Filarmónico*<sup>23</sup>.

A la vista de los datos mostrados, se constata la intención de Morphy como presidente de la entidad de reunir en sociedad a todos aquellos artistas españoles que compartiesen una misma mentalidad regeneracionista, con el objetivo de mejorar el panorama musical de la época, y sacarla de su atraso en el arte musical respecto a otras naciones europeas. También hay que señalar que el Instituto Filarmónico propiciaba un apoyo económico, o en su caso, un modo de subsistencia a los profesores, en un contexto en que los músicos tenían que recurrir a clases particulares o a la publicación de obras para aficionados para poder sobrevivir. El problema era de tal magnitud en España que muchos de ellos, tras culminar sus estudios en el Conservatorio, y disfrutar de becas de pensionado para formarse en otros países, permanecían en estos, ante las pocas oportunidades que ofrecía España. De este modo, el elevado número de pensionados en Italia y Francia se convertía en un problema, que era denunciado en círculos como la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Barbieri llamaría la atención sobre el hecho de que los cantantes pensionados permanecían en Italia, donde abundaban los teatros de ópera y gozaban de unas mayores facilidades de practicar la escena, pero que eran necesarios en la escena española<sup>24</sup>.

Probablemente relacionado con los éxitos obtenidos por el Instituto y el respeto adquirido por Morphy en asuntos artísticos, está la decisión tomada en 1894, durante el gobierno de Sagasta, por la que el Ministro de Fomento, Alejandro Groizard y Gómez de la Serna, nombraría una comisión para acometer las reformas en el Conservatorio compuesta por el Conde de Morphy, Tomás Bretón, Tamayo y Baus, Núñez de Arce, Gabriel Rodríguez y Balart<sup>25</sup>.

### **XI-3. Banquetes y brindis en La Perla y en Los Dos Cisnes: el *sursum corda***

Los socios del Instituto Filarmónico y sus profesores se reunían mensualmente en dos restaurantes bien conocidos en Madrid: La Perla y Los Dos Cisnes<sup>26</sup>. La idea de estas reuniones informales cuyo propósito era conciliar opiniones en un ambiente distendido se debe a Morphy,

---

<sup>22</sup> *Memoria presentada por la junta directiva 1885-1886*. Madrid, Imprenta José M. Ducazcal, 1886, p. 7.

<sup>23</sup> *Memoria del Instituto Filarmónico curso 1885-1886*, Imprenta de José M. Ducazcal, 1886, p. 5.

<sup>24</sup> *Actas Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Sección de Música. Fol. 106 V, 18 de enero de 1884,

<sup>25</sup> *Real Orden del 8 de junio de 1894*. Decisión en la que mediaría Jesús Monasterio que ocupaba el cargo de director del Conservatorio de Madrid.

<sup>26</sup> El Restaurante Los Dos Cisnes estaba situado en la calle Alcalá, 19.

quien va a implantar en Madrid la costumbre de celebrar periódicamente banquetes y brindis<sup>27</sup>. Y es que Morphy había vivido esta costumbre durante su exilio en París junto a la Reina Isabel II, al estallar la Revolución de 1868. A ello se refiere en un artículo publicado en *Álbum Salón*:

Conocida es la costumbre francesa de reunirse a comer entre hombres solos los compañeros de colegio, los de un mismo pueblo o provincia y los artistas o compañeros ejerciendo la misma profesión. Tal era la comida llamada de los sábados, no por ser cosa de los israelitas, sino porque tenía lugar el primer sábado de cada mes, única noche que tenía libre el director de la ópera, presidente de los comensales. Podían asistir todos los artistas y literatos que quisieran, siendo presentados por un socio y pagando 20 francos. Se celebraba el banquete en el restaurant de Brebant y era tan interesante aquella reunión de celebridades, que, a pesar de mi precaria situación y escasos medios, no dejé de asistir, ni de pagar ningún mes<sup>28</sup>.

Morphy intentará crear “opinión pública” en favor del arte nacional y estrechar lazos de amistad entre los músicos, a los que veía “faltos de fe y de un ideal que les sirva de guía y de bandera”, y de no saber unirse “para imponer sus ideas o a lo menos para influir en las decisiones del público y del gobierno”<sup>29</sup>. Expresa reiteradamente la necesidad de buscar “la senda del progreso” mediante “el *Sursum corda* de todos los entusiasmos y de todas las voluntades”<sup>30</sup>.

En estos banquetes se informaba sobre los propósitos y alcance del Instituto Filarmónico, poniendo énfasis en la importancia de la educación como vía de progreso hacia una sociedad moderna. Algunas noticias en prensa nos cuentan que a las reuniones solían acudir entre 20 y 40 comensales y eran lideradas por el conde de Morphy. *La Época* nos habla del primer banquete mensual, en el que Morphy inauguraba “las lecturas” de sus escritos, que serían leídas en cada reunión por un socio del Instituto Filarmónico<sup>31</sup>. Morphy ya había expresado en la prensa la necesidad urgente de acometer la renovación de la música española para la creación de un repertorio nacional, donde la ópera española recogería no sólo la tradición, sino también los recursos expresivos modernos<sup>32</sup>. Probablemente sobre este y otros asuntos insistiría en estas reuniones.

También sabemos por la prensa que en su primer discurso explica los propósitos del Instituto Filarmónico e invita a todos los artistas a unirse a la Sociedad cooperativa, señalando el interés de “que se funde un Circulo o Casino, donde además de estrecharse los lazos de unión entre los socios, haya una verdadera biblioteca musical”<sup>33</sup>. Los discursos no se limitaban solamente a dar noticias del centro, sino que eran aprovechados para comentar en tono patriótico, el estado de la música en España, comparándola con la situación en otros países y plantear las medidas oportunas para su prosperidad, contando para ello con la prensa y la unión de los músicos “para

<sup>27</sup> Estos banquetes y sus brindis serán reproducidos por la Sociedad Artístico Literario a partir de 1886 de la que Morphy fue socio fundador. Las antiguas tertulias en bares y espacios públicos irán dando paso a estos banquetes que acogían a un mayor número de personas, y congregaban a personas de diferentes gremios artísticos y literarios.

<sup>28</sup> G. Morphy: “Antonio Rubinstein. Recuerdos personales”, *Álbum Salón*, año II, nº 13, 1 de marzo de 1898, p. 4.

<sup>29</sup> G. Morphy: “Revista musical”, *La Correspondencia de España*, año XLVIII, nº 14341, 12 de mayo de 1897, p. 1.

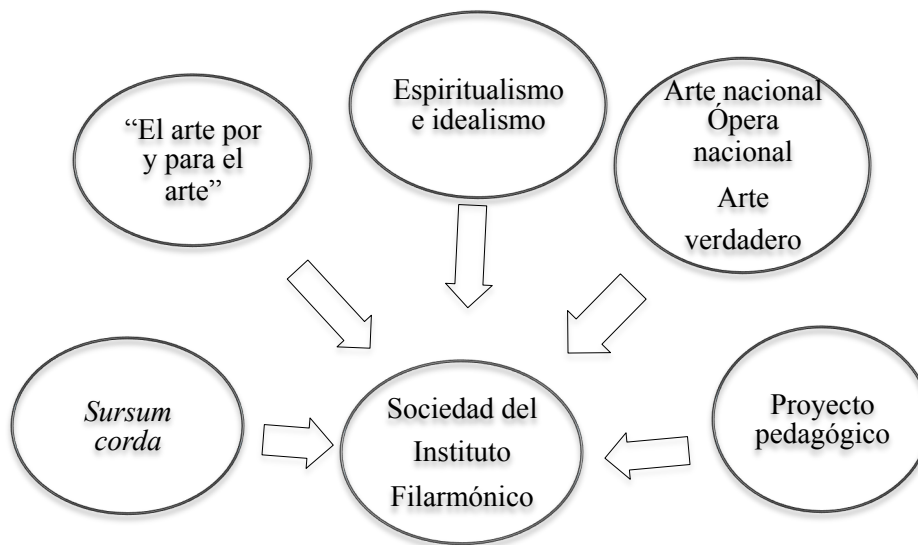
<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>31</sup> *La Época*, nº 11376. Año XXXVI, 15 de marzo de 1884.

<sup>32</sup> Véase G. Morphy: “De la ópera española. Carta dirigida a Don José de Castro y Serrano”, *La Ilustración Española y Americana*, nº 15, 25 de mayo de 1871, pp. 250-254.

<sup>33</sup> “El Instituto Filarmónico”, *El Liberal*, año VI, nº 1706, 15 de marzo de 1884, p. 3.

los intereses comunes entonces podrá verse alguna luz en el horizonte obscuro hoy como boca de lobo”<sup>34</sup>.



**Ilustración 22.** Objetivos de la Sociedad del instituto Filarmónico

El 5 de febrero de 1884, *El Liberal* comenta favorablemente la creación del Instituto Filarmónico, señalando la necesidad de centros de este tipo que dieran respuesta al creciente número de aficionados por la música, y atendieran también a quienes quisieran dedicarse profesionalmente a la misma. También señalaba la competencia de su profesorado, destacando la presencia de Albéniz, Brull, Quílez, Fernández Arbós, Manuel Pérez, Rubio, Espino, Amato, Valverde, Blasco y Tormo, así como la presencia de Emilio Serrano, nombrado director de estudios. Además, elogiaba a su presidente Morphy como la persona idónea por su vasta ilustración y su formación como músico para llevar a cabo dicho proyecto educativo. Por otra parte, mencionaba la gran oferta educativa del centro al impartir clases de solfeo, piano, violín, violoncelo, contrabajo, arpa, clarinete, flauta, oboe, fagot, trompa, entre otros instrumentos; armonía y composición y “como complemento cursos especiales de literatura musical, y de idiomas francés e italiano, todo convenientemente metodizado”. Por último, se hacía eco de la intención de establecer relaciones con otros centros musicales extranjeros, con el propósito de dar a conocer las composiciones más relevantes, en conciertos que servirían para la propia formación del alumno<sup>35</sup>.

Conocemos por la prensa que también Tomás Bretón y Emilio Serrano colaboraban con discursos<sup>36</sup>. Ambos compartían con Morphy ideas similares acerca de la ópera nacional, cuyo debate se había agudizado en la década de los ochenta por la polémica del estreno de *Los amantes* de Bretón<sup>37</sup>. Todos ellos defenderían una ópera cantada en español, y que se tradujeran a este idioma incluso las óperas extranjeras<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> G Morphy: “Revista musical”..., p. 1.

<sup>35</sup> Véanse *El Liberal*, 5 de febrero de 1884; “El Instituto Filarmónico”; *La Época*, 6 de enero de 1885, nº 11666, año XXXVII, p. 2.

<sup>36</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXV, nº. 9533, 28 de abril de 1884, p. 1.

<sup>37</sup> Morphy intercedió ante el Rey Alfonso XII, para que Bretón obtuviera una pensión complementaria, completando su formación en Europa, donde realizó una *Memoria* sobre los conservatorios extranjeros. V. Sánchez, *Tomás Bretón...* p. 91.

<sup>38</sup> Véanse Emilio Serrano y Ruiz: “Estado actual de la música en el Teatro”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Señor D. Emilio Serrano y*

Con ocasión del banquete celebrado el 14 de marzo de 1884, Morphy asegura que “con verdadera constancia y trabajo podremos llegar a formar un día la ópera nacional, pues la verdadera inspiración musical de los compositores españoles suministra suficientes elementos para lograr estos deseos”<sup>39</sup>. Y es que entre los mismos socios del Instituto Filarmónico se encuentran, los “elementos” aludidos por Morphy, no sólo por contar con dos grandes defensores de la ópera nacional, como eran Bretón y Serrano<sup>40</sup>, sino también por la presencia de Apolinar Brull, Saco del Valle, Isaac Albéniz o Gregorio Mateos<sup>41</sup>, interesados en componer música lírica.

De hecho la sociedad del Instituto Filarmónico rendirá homenaje a los compositores españoles que respaldan el drama lírico español. Así, en mayo de 1884, *La Correspondencia de España* recoge la noticia del banquete en homenaje a Apolinar Brull por su éxito en el Teatro Apolo, con su ópera en un acto *Guldnara*<sup>42</sup>, con letra de José Estremera.

El 5 de enero de 1885, *La Época* se refiere a otro de los banquetes organizados por la Sociedad del Instituto Filarmónico, al que asisten cuarenta personas, entre los que se encontraban “el director de la Sociedad Sr. Serrano, el barítono señor Verger, y distinguidos profesores y representantes de la prensa”. Bretón sorprendió a los concurrentes “con la lectura de una interesante *Memoria* perfectamente escrita y nutrida de curiosos datos y atinadas observaciones”<sup>43</sup>. Ante ellos, incidía en el desarrollo “del arte musical en nuestro país, en sus relaciones comparativas con los principales países como Italia, Austria Y Francia”<sup>44</sup>. La *Memoria*, que había sido escrita durante su estancia en el extranjero como pensionado, había suscitado el rechazo por parte de Arrieta, ya que establecía una comparación del Conservatorio de Madrid con los conservatorio europeos, con la idea de promover cambios para su modernización<sup>45</sup>. A ello se refiere Bretón en su *Diario*:

Acerca de la *Memoria* dice que está equivocada en todas sus partes; que la descripción de los conservatorios era ociosa, pues que ya lo sabían y que él ha visto tantas y cuantas cosas en Viena (como si fuéramos a porfía); y en la última parte me salgo de mi misión, pues no soy legislador sino explorador, como si yo me impusiera; que no encuentra muy feliz la comparación que hago entre España y las demás naciones porque ya sabemos que estamos a tristísima distancia de ellas

---

Ruiz, 3 de noviembre de 1901, Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid, 1901, p. 22; Tomás Bretón: *Más en favor de la ópera nacional*, p. 28, referido en Víctor Sánchez, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Colección Música Hispana textos, ed. ICCMU, 2002, p. 137.

<sup>39</sup>“El Instituto Filarmónico”, *El Liberal*, año VI, n° 1706, 15 de marzo de 1884, p. 2.

<sup>40</sup> “Merece subrayarse la perseverancia y el entusiasmo con que, a diferencia de un Arrieta o un Chapí, por ejemplo se constituyeron en celosos campeones de la ópera española dos compositores cuyos nombres pronuncio siempre con afectuosa gratitud: Emilio Serrano y Tomás Bretón. Ambos nacieron en el año 1850; ambos estuvieron pensionados en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma; ambos desempeñaron sendas cátedras de Composición en el Conservatorio de Madrid. Aquél fue durante breve tiempo Comisario Regio del Teatro Real; éste asumió durante muchos años la dirección en el citado Conservatorio”. José Subirá: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Salvat Editores, S. A, p. 697.

<sup>41</sup> Gregorio Mateos escribió una ópera inédita *El alcalde de Zalamea*, según Canora y Molero: *Gaceta de Instrucción Pública*, n° 1034, año XXII, 15 de septiembre de 1910, pp. 386-387.

<sup>42</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXV, n° 9585, 30 de mayo de 1884, p. 3.

<sup>43</sup> “El Instituto Filarmónico”, *La Época*, n° 11666, año XXXVII, 6 de enero de 1885, p. 2.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>45</sup> Bretón. *Diario...*, p. 337. [19 de marzo de 1884].

Probablemente los conocimientos adquiridos por Bretón y los vínculos de amistad que le unían a Morphy, contribuirían a que algunas de sus propuestas se materializaran en el Instituto Filarmónico.

Según ha dejado escrito José Subirá en su manuscrito sobre Emilio Serrano, estudiado por Fernández Álvarez <sup>46</sup> el Instituto venía a

suplir las deficiencias de la Escuela Nacional de Música (...). Este organismo llevaba a la sazón medio siglo de existencia, y su trayectoria, sujeta a vaivenes inevitables, como toda la vida nacional, se había caracterizado por ciertas lagunas que afectaban especialmente al criterio artístico, harto homogéneo y unilateral desde su formación<sup>47</sup>.

También se refería a la importancia que la entidad tuvo en Madrid, y de como esta afectaría al Conservatorio de Madrid, al afirmar que

la fundación del Instituto filarmónico produjo un perjuicio moral al Conservatorio, quien, resentido –en el doble sentido de la frase- por ello, reflejaba su amargura en los discursos de su director Arrieta, como se deduce al leer lo que expuso en varios actos de reparto de premios, especialmente el correspondiente al curso escolar 1883-1884. Estaba de acuerdo Arrieta con quienes decían que el Conservatorio no produce genios, puesto que ahí, como en todas las carreras, la falta de talento o de laboriosidad era dañina para no pocos alumnos<sup>48</sup>.

#### XI-4. La formación de una Biblioteca. Colaboradores

Ya en su primer discurso Morphy habla de la necesidad de crear “una verdadera biblioteca musical”<sup>49</sup>. Para este propósito contaría con las donaciones realizadas por Emilio Serrano, Manuel Giménez, Ramón Rufin, José Campo, Ruperto Cancio, Ramón Campoamor y Domínguez, Cosme J. de Benito, Manuel López Calvo, José Aranguren; también de los editores Bonifacio Eslava, Pablo Martín, Antonio Romero, La Casa Hug Frères, Casa de Basilea, Casa Ricordi y Casa Milán.

Conocemos algunas de las obras que pasarían a formar parte de esta biblioteca, gracias a la *Memoria* de 1884-85 en la que consta que Morphy donaría una colección de obras teórico-prácticas, Ramón Campoamor y Domínguez obras clásicas para piano, más 19 tomos de estudios musicales; Manuel López Calvo una colección de aires nacionales y extranjeros, parece referirse a su obra *Pout-Pourri de aires nacionales y extranjeros* que se publicaría en 1884; el maestro de la Real Capilla del Monasterio del Escorial, Cosme J. de Benito<sup>50</sup> donaría sus lecciones teórico-

---

<sup>46</sup> Emilio Fernández Álvarez: “Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)”, *Tesis doctoral*, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Fernández Álvarez se refiere a esta monografía sobre el compositor como *Manuscrito Subirá*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

<sup>49</sup> “El Instituto Filarmónico”, *El Liberal*, año VI, nº 1706, 15 de marzo de 1884, p. 3.

<sup>50</sup> Compositor de un gran número de obras religiosas vocales con acompañamiento de órgano, tenía publicados obras didácticas como su *Curso de armonía elemental* (1879), obra dedicada a Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música, y *Arte de la caligrafía musical* (1885). Véase Leticia Sánchez de Andrés: “Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción”, *La inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*, Vol. 2, 2005, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Coords.), pp. 1247-1268.

musicales de música *La música para niños* para las escuelas de instrucción primaria, recomendadas por Emilio Arrieta, en noviembre de 1884.

En la *Memoria* del curso siguiente aparecen nuevas figuras que colaboran con la biblioteca musical del Instituto Filarmónico donando sus obras. Entre ellas Ruperto Cancio con su obra *Colección de autógrafos para repentizar en la clase de Solfeo*, Alphonse Leduc con su *Método elemental de piano*, y probablemente dos zarzuelas que atribuimos a Antonio Santos y Mingo, Zaratiegui y Carrasco, mencionados en el documento. Por último la entidad también recibiría el periódico *La Instrucción Pública*.

Probablemente otros métodos serían útiles a la entidad, como por ejemplo el *Prontuario Teórico de la armonía*, publicado en 1884 por el director de estudios Emilio Serrano, que probablemente utilizaría tras su nombramiento como director del Instituto Filarmónico. Su obra venía a llenar un vacío en las de este tipo; en ella se recogían nociones de los tratados de Eslava y Fétis, en relación a los acordes alterados<sup>51</sup>. Antonio Romero donaría algunos de sus *Métodos* sobre diferentes instrumentos de viento (clarinete, fagot, trompa de pistones...); José de Aranguren y de Añivarro donaría su *Prontuario del cantante e instrumentista* (1869), y su *Método de piano* (1855) que tuvo varias ediciones.

Por otro lado sabemos que en las clases de canto Justo Blasco probablemente utilizaría ya sus métodos para canto: *Escuelas práctica para la emisión de la voz*, publicado por la Casa Romero, y *Vocalización para tiple*. También hemos localizado *12 ejercicios para el estudio del canto*, adoptados por el profesor Napoleón Verger, en colaboración con el maestro Antonio Trueba, obra impresa en la década de 1880 que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid.

## XI-5. Un proyecto educativo reformador

En enero de 1884, se abre la matrícula en el Instituto Filarmónico, inscribiéndose unos 60 alumnos, y participando en sus inicios 20 socios fundadores que formaban el claustro de profesores del centro. La entidad llegaría a ofertar un amplio número de asignaturas en el nivel elemental y superior: piano, violín, violonchelo, contrabajo, arpa, clarinete, oboe, fagot, trompa, cornetín, trombón y canto, además de solfeo, composición, armonía, acompañamiento y transporte al piano del bajo numerado, francés, italiano, declamación lírica, clase popular y literatura musical, canto en español. Asimismo, el centro ofrecía clases de coros de hombres como base de un orfeón<sup>52</sup>.

El Instituto, apoyado por una sociedad de 84 artistas, se convirtió en un centro de referencia en España por llevar a cabo una educación innovadora, al modo de otros centros europeos. El gobierno apoyará la labor educativa de este tipo de entidades privadas como mencionamos anteriormente, de manera que el 25 de noviembre de 1885 se aprueba la validez académica de los centros de libre enseñanza de carácter privado, mediante reválidas o pruebas de aptitud reguladas por el gobierno conservador<sup>53</sup>.

La prensa fue portavoz de sus éxitos, que marcan desde un principio las diferencias con el Conservatorio de Madrid y que no debieron dejar indiferente a su director Arrieta, acosado por las duras críticas publicadas en prensa. Una de las aportaciones más significativas del Instituto Filarmónico es la división de las enseñanzas instrumentales en dos niveles: elemental y superior, además de ofrecer clases de perfeccionamiento, con lo que se reafirmaba la enseñanza

<sup>51</sup> Emilio Serrano aparece como profesor de composición desde finales de 1883 -que se crea el Instituto Filarmónico- hasta 1885, en que es pensionado para viajar al extranjero.

<sup>52</sup> *La Época*, año XXXVI, nº 11415, 24 de abril de 1884, p. 3.

<sup>53</sup> *Gaceta de Madrid*, nº 327, 25 de noviembre de 1885, p. 575.

profesional, al modo de otros centros europeos. Así, se atendía, por un lado, a los alumnos aficionados que buscaban una educación de adorno volcada principalmente en el piano y, por otro a los que buscaban abrirse camino en el difícil panorama de la época, bien como intérpretes en orquestas, compositores o cantantes con destino al Teatro Lírico. De forma similar se dividían en dos ramas los estudios armónicos según estuvieran dirigidos a profesores leccionistas o a compositores<sup>54</sup>.

El número de solicitudes crecería por encima de lo previsto, motivo por el cual, debido a lo avanzado del curso, se convocaría a la Junta directiva en una sesión extraordinaria<sup>55</sup>. El resultado de la reunión dio lugar a nuevas disposiciones que por su interés transcribimos a continuación:

- 1º Que en la clase superior de canto, que esta encomendada al Profesor D. Napoleón Verger, ingresen tan sólo los alumnos que necesiten hacer estudios de perfeccionamiento en el mencionado ramo.
2. Crear dos clases de canto para la enseñanza elemental del mismo, bajo la inspección del maestro Verger.
3. Que las alumnas de enseñanza superior de piano ingresen en las clase del profesor Apolinar Brull.
4. Los alumnos de ambos sexos que cursan estudios elementales de piano, serán destinados a las clases de los Profesores D. Cruz Cerezo y D. Melecio Brull.
5. Los solicitantes para las clases de solfeo, violín y francés, ingresarán en las de los señores Oyanarte, Larrauri, Urrutia y Amato.
6. Que ingresen en las clases de armonía del Profesor Sr. Cancio cuantos alumnos lo han solicitado.
7. Los exámenes ordinarios de fin de curso tendrány según acuerdo, serán presididos por el Sr. Conde de Morphy.

La cátedra de canto tuvo una atención especial dentro de la entidad acorde a los propósitos de Morphy, Bretón y Serrano de establecer la ópera nacional. De manera similar al Conservatorio de Madrid, se impartieron las asignaturas de Canto, Conjunto vocal y Declamación, formando a los alumnos en la técnica del bel canto. Sin embargo, el Instituto creó nuevas asignaturas de Clases populares y Clases de canto en español, atendiendo al repertorio lírico español. Además, se incluyó la asignatura de Literatura musical que completaba la formación de los alumnos dedicados a dar vida a creaciones dramáticas de todas las épocas.

Por otra parte, el Instituto establecería un número máximo de alumnos por aula, por considerarlo el “único medio de que la enseñanza produzca verdaderos resultados artísticos, y el único también de que los alumnos lo sean exclusivamente del profesorado de este *Centro*”<sup>56</sup>. De este modo parece aludir a los problemas de masificación del Conservatorio y la demanda de las enseñanzas particulares por parte de sus alumnos<sup>57</sup>. El Instituto atendía a un máximo de 20

---

<sup>54</sup> Para los primeros se dirigen los estudios prácticos de acompañamiento y transposición de bajos numerados. Véase *Instituto Filarmónico de Madrid. 1886*. Imprenta de José M. Ducazcal, 1886, p. 4.

<sup>55</sup> El magisterio español, año XX, núm. 1251, 25 de abril de 1885, p. 2. *Memoria del Instituto Filarmónico curso 1885-1886*, Imprenta de José M. Ducazcal, 1886, p. 5.

<sup>56</sup> *Instituto Filarmónico...op. cit.*, p. 4.

<sup>57</sup> La masificación hacía necesario que los alumnos que quisieran destacar tuvieran que recurrir a las enseñanzas privadas, tal como señala Rafael Toboada. En las clases de solfeo los 500 alumnos eran atendidos por tres profesores de número, más 6 auxiliares que ayudaban en la enseñanza. Aún peor eran las clases de piano superior con cerca de 800 alumnos para tres profesores de número y siete auxiliares, correspondiendo 80 alumnos para cada profesor. Véase Toboada, *op. cit.*, p. 9.



alumnos en las clases de Solfeo, 8/12 alumnos en el primer grado de las instrumentales y la mitad, 4/6 en el segundo grado<sup>58</sup>. Respecto a los exámenes, se establecía una periodicidad trimestral, y al contrario de lo que sucedía en el Conservatorio, eran de carácter público y ante tribunal. Otras diferencias estaban en la mayor duración del curso en el Instituto, y la inclusión en sus enseñanzas de la asignatura de Conjunto Instrumental.

Todas estas medidas convirtieron al Instituto Filarmónico en un centro único en España, a la altura de otros centros extranjeros, tal y como destaca *El Magisterio español* en agosto de 1886:

Es verdaderamente merecedora de los mayores elogios la decisión y entusiasmo de los señores Profesores asociados, que bajo la inteligente dirección del Conde de Morphy establecieron el Instituto filarmónico, *por el arte y para el arte*. Dicho centro, instalado con cuidadoso esmero y elevado a gran altura en los tres años que lleva de existencia por el celo y la ilustración de su personal docente, es el único de su clase en España, y nada tiene que envidiar a las escuelas o conservatorios del extranjero que mayor renombre han alcanzado Hacemos votos porque siga creciente la protección que el Ministro de Fomento y el público viene dispensando al Instituto Filarmónico, que no otro galardón merecen los esfuerzos de la iniciativa particular cuando tienen por objeto la moralidad de las costumbres y son factor de no escasa importancia en la obra civilizadora y humanitaria de la educación popular<sup>59</sup>.

En 1886 *El Imparcial* elogiaba a la Sociedad del Instituto, al considerarla “como una de las mayores bases de engrandecimiento de la música nacional, a la cual se abrirán nuevos y muchos horizontes, si como es de esperar no encuentran obstáculos sus beneficiosos propósitos”<sup>60</sup>.

La última noticia recogida sobre la entidad la encontramos en *El Imparcial* publicado el 8 de julio de 1889, en la que dice así:

El Instituto Filarmónico ha acabado sus tareas con el brillante resultado que era de esperar del buen nombre de los señores profesores encargados de la enseñanza. tenemos las mejores noticias del plan que preparan para el curso próximo, que como los anteriores, empezará el día 1<sup>a</sup> de Octubre<sup>61</sup>.

El fin del Instituto Filarmónico se produjo por la paulatina incorporación de sus profesores a otros puestos que les procuraba mayores beneficios y seguridad. Asimismo, tras el estreno y éxito de la ópera de Tomás Bretón en febrero de 1889, algunos de los profesores del Instituto pertenecientes a la Sociedad de Conciertos fueron llamados a actuar en las numerosas representaciones de ópera, ya que miembros de esta Sociedad, también formaban parte de la orquesta del Teatro Lírico.

En 1888 se incorporan al Conservatorio Melecio Brull (auxiliar en 1888 y numerario en 1889), Enrique F. Arbós (violín), Francisco González Maestre (flauta), José Valderrama (trombón), Fermín Ruiz (oboe). En los años siguientes: Valentín Arin (armonía), y Justo Blasco (canto) en 1890, Salvador S. Bustamante (piano), como auxiliar en 1892, numerario en 1896 y Vicenta Tormo (arpa) en 1904<sup>62</sup>. Otros son requeridos en otro tipo de puestos, como es el caso de Apolinar Brull que pasa a ser maestro-concertador de la compañía cómica lírica, en 1889, o

---

<sup>58</sup> Según datos publicados en *Salón Romero. Almanaque musical*, Madrid, Ediciones Romero, 1885, p. 55.

<sup>59</sup> *El Magisterio español*, año XX, n.º. 1276, 30 de agosto de 1886, p. 2.

<sup>60</sup> *El Liberal*, año VII, n.º 2000, 6 de enero de 1886, p. 2.

<sup>61</sup> *El Imparcial*, año XXIII, n.º 7951, 8 de julio de 1899, p. 2.

<sup>62</sup> Datos obtenidos en Sopena, Federico, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*.

de Pedro de Urrutia como director de compañías de ópera,<sup>63</sup>. Por su parte, Cruz Cerezo se establece en América ya desde 1886, llevando a cabo una intensa actividad como concertista y profesor<sup>64</sup>, Gregorio Mateos, recibe el nombramiento de organista en la Basílica de los Ángeles, en 1889. Respecto a los socios del Instituto Filarmónico que pertenecen al círculo íntimo de Morphy, Albéniz se traslada a Inglaterra a finales de 1889, Tomás Bretón tras los éxitos de su estreno se vuelca en nuevos compromisos, con la dirección de la orquesta y compañías de ópera y en la composición de nuevas obras, y por último, Emilio Serrano que se incorpora al Conservatorio en 1888.

Las clases de canto y su alumnado continuaron bajo la enseñanza de Verger en otro domicilio a partir de 1889 en su nueva academia de la calle de las Hileras,<sup>65</sup> con el fin de formar artistas españoles destinados al Teatro lírico, continuando de este modo el proyecto iniciado en el Instituto Filarmónico.

## XI-6. Un referente para otros centros de enseñanza en América

Ciertamente el prestigio que llegaría a alcanzar el modelo de enseñanza que presentaba el Instituto Filarmónico ejerció su influencia para que se convirtiera en modelo de un Instituto Filarmónico en Matanzas (Cuba) que promovería el arte lírico, Posiblemente la clausura de su Academia Lírica en 1884, impulsó la idea de abrir un Instituto Filarmónico en Matanzas encauzando las aficiones al arte lírico<sup>66</sup>. El Instituto Filarmónico de Matanzas sería inaugurado en 1886 por el profesor Francisco Cortadellas<sup>67</sup>. Sabemos por la *Memoria* del Instituto Filarmónico de Madrid de este año que Cortadellas se habría asesorado previamente por la junta directiva, asimismo que Apolinar Brull se establecería en Cuba, pasando a ocupar la presidencia de la nueva entidad.

---

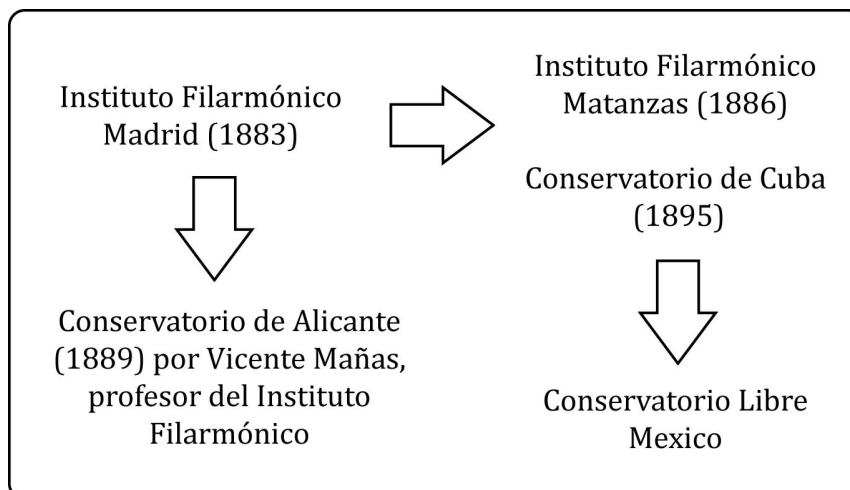
<sup>63</sup> Aparece junto con Tomás Bretón como director de la compañía de ópera que actuarían en la compañía del Liceo en 1889 y en la que participan Bibiana Perez, con coros y orquesta del Teatro Real. Representaciones de *Fausto*, *Los amantes de Teruel*, *Favorita*. En *El Fomento* Año IX, nº 1538, 29 de mayo de 1889, p. 3.

<sup>64</sup> Cruz Cerezo, pianista alumno de Zabalza, permaneció durante unos años en Montevideo, donde consiguió gran éxito y dedicándose a la enseñanza tuvo gran influencia sobre toda una generación de músicos de los que saldrían grandes artistas. Allí obtuvo muy buenas críticas debido a una "agilidad, ejecución prodigiosa, y delicadísima expresión" que asemejaba a la de Rubinstein. En 1902 vuelve a España despues de una larga ausencia. "Cruz Cerezo", *El país*, año XVI, nº. 5619, 22 de diciembre 1902, p. 3.

<sup>65</sup> *La Correspondencia de España*, año XL, n. 11501, 29 de setiembre de 1889, p. 2

<sup>66</sup> En Matanzas existía aun Liceo que en 1879 contaba con 400 socios, disponía de museo, Biblioteca y periódico oficial y era centro de una gran actividad musical con la inauguración de una Academia de Música en 1881. Vivió estos años una época de esplendor, donde a los festejos artísticos-literarios se sucedían las veladas líricas con representaciones de zarzuelas. En la Academia Lírica se impartían cursos de Piano, Canto, Solfeo, Armonía e Instrumentación. Sin embargo, las crisis por las que pasó la institución terminaron por su clausura en 1884, quedando de ella solamente la Academia. La vida del centro languideció durante los últimos años de la década de los ochenta, si bien mantuvo las veladas musicales. En 1884 se clausuraría. El maestro Francisco Cortadellas era matancero, murió en 1905 y escribió algunas obras didácticas entre la que destaca su *Tratado de Teoría Musical*. Véase Dorello, Adolfo Dorello: *Cultura Cubana (La provincia de Matanzas y su evolución)*, Habana, Imp. Seoane y Fernández, 1919.

<sup>67</sup> *Memoria presentada por la junta directiva, 1885-1886....*, pp. 4-5. Francisco Cortadellas, socio del Liceo de Matanzas, quien previamente se había asesorado por la directiva del Instituto Filarmónico de Madrid y del cual sería presidente uno de sus mismos consorcios, Apolinar Brull.



**Ilustración 23.** Influencia del Instituto Filarmónico en otras entidades

Sobre este asunto se pronuncia Carrasco Vázquez en su Tesis sobre el pianista Vicente Mañas, que fue profesor en el Instituto Filarmónico de Madrid y que posteriormente se establecería durante un periodo de tiempo en Cuba en los años 90. Carrasco Vázquez señala que "la noticia de la fundación del Conservatorio provincial de Matanzas por Mañas (al estilo del Instituto Filarmónico), pareció ser un tema serio y transcendental digno de publicarse nuevamente en *La Ilustración de Cuba*"<sup>68</sup>. Mañas afirmaría haber sido director del Conservatorio de Alicante<sup>69</sup>, fundador del Conservatorio de Matanzas y más tarde del Conservatorio libre en México, siguiendo el mismo modelo que el de Matanzas<sup>70</sup>. Por tanto como señala Carrasco Vázquez parece que en todos estos centros de Enseñanza Libre, Mañas habría tenido como referente el Instituto Filarmónico de Madrid. Recordamos aquí que Mañas fue nombrado "profesor honorario" del Instituto en Madrid<sup>71</sup>, y que según Carrasco Vázquez "planteará la misma estrategia (del Instituto Filarmónico de Madrid) en sus Conservatorios"<sup>72</sup>.

Respecto a la creación del Conservatorio de Alicante, en 1889 Vicente Mañas anuncia la creación de un "colegio de música y canto, en el que los alumnos podrán cursar la carrera artística, verificando sus exámenes en el Conservatorio" en el mes de septiembre<sup>73</sup>. *El diario de Orihuela* anunciaba la creación de un centro que dependía del Conservatorio de Madrid: "puede considerarse ya como un hecho el establecimiento en dicha capital, del conservatorio de música y declamación dependiente de Madrid, bajo la dirección del conocido profesor Sr. Mañas<sup>74</sup>. El 12 de julio de 1890 es el propio Mañas quien escribe en *El alicantino*:

Respecto a la *procedencia* que se cita en el suelto, he de decir a V. que fundé el conservatorio, primer centro de esta índole en Alicante, con el noble objeto de que pudiera llegar la enseñanza artística hasta la clase más modesta.

Se me ofreció apoyo oficial; y contando con éste busqué profesores que me auxiliaran, pero al faltarme el medio material para recompensarles me vi obligado a asumir todo el trabajo, con

<sup>68</sup> Véase Fernando Carrasco Vázquez: *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de México, 2010, p. 83.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>71</sup> "Mañas en el futuro planteará la misma estrategia (del Instituto Filarmónico de Madrid) en sus Conservatorios". *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>73</sup> *El diario de Orihuela*, año III, nº 799, 12 de abril de 1889, p. 1.

<sup>74</sup> *El diario de Orihuela*, año III, nº 802, 16 de abril de 1889, p.1.

pena, por verme solo, pero animado de mayores deseos y dispuesto a hacer más grandes sacrificios, para salir airoso en mi empresa, y cumplir de alguna manera la protección que se me negaba.

A pesar de todo inconveniente, el Conservatorio ha subsistido y subsistirá, mientras yo permanezca en esta capital, cabiéndome la honra de que sus alumnos, sean pocos o muchos, podrán obtener en Madrid la aprobación oficial de sus estudios y ostentar un título que garantice su suficiencia<sup>75</sup>.

## XI-7. La escuela de canto, sus profesores y su respaldo a la ópera española

En 1862 el conde de Morphy ya avisaba del lamentable estado del canto en España y de sus consecuencias a la hora de programar conciertos, aludiendo al Conservatorio de Madrid: "Si este establecimiento no proporciona las voces necesarias para los conciertos, ¿de donde han de salir los artistas que interpreten las obras allí presentadas?. Materia es ésta sobre la cual podía discurrirse largamente, y que necesita una reforma radical si se han de conseguir buenos resultados"<sup>76</sup>. Años más tarde, la falta de buenos cantantes había contribuido al fracaso de impulsar la ópera española mediante la Sociedad Lírico-española creada en 1880, a la que pertenecían Morales, Chapí, Bretón, Brull, Serrano, Espí y Guillen, Giner y Jiménez, entre otros. Para formar la compañía se buscaron artistas españoles en Milán, ante la ausencia de cantantes en España, con una debida formación, el panorama aparecía desastroso. Las pruebas efectuadas a un elevado número de artistas españoles puso de manifiesto un panorama desastroso, a excepción de figuras como Justo Blasco y Matilde Rodríguez, por la falta de nivel de los candidatos:

Todo lo que encontramos fue una tiple catalana bastante guapa, y un *tenorcito*, también catalán, bastante feo, a quien no hubo manera de pronunciar *dijera*, nos quedamos con *dijiera* y otras lindezas por el estilo. Aquí probamos un sin numero de aspirantes; pero con poca fortuna. Total, que aquellos cientos de artistas de ópera, que según parecía sólo aguardaban la ocasión para lanzarse al palenque y dar vida al nuevo género, no servían para nada.<sup>77</sup>

*El Liberal* se hacía eco de la lamentable situación, y señalaba la falta de intérpretes adecuados como fracaso del proyecto

laudable sin duda alguna, no ha obtenido el éxito que se prometían sus iniciadores: la ópera, con más razón que la zarzuela, exige intérpretes que se hallen a la altura de sus pretensiones [...], su equivocación ha sido mayor todavía al confiar la ejecución de sus propósitos a artistas cuya insuficiencia debió reconocer desde los primeros momentos.<sup>78</sup>

En este sentido también se pronunciaba Subirá que señalaba el reducido número de representaciones, lamentando la ausencia de buenos cantantes:

... se las solía montar cuando la temporada estaba apunto de fenecer, sin que la representación estuviese a cargo de figuras descollantes, sino del personal secundario y aun de simples partiquinos. Lo que hubiera podido prosperar en condiciones más favorables, tenía que hundirse

---

<sup>75</sup> Vicente Mañas: *El alicantino: diario católico*, Año III N<sup>o</sup> 744, 12 de julio de 1890, p. 3.

<sup>76</sup> Guillermo Morphy: "Revista musical: Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación", *La América*, 24 de abril de 1862, pp. 13-14.

<sup>77</sup> "Chapí", *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores españoles*, p. 347.

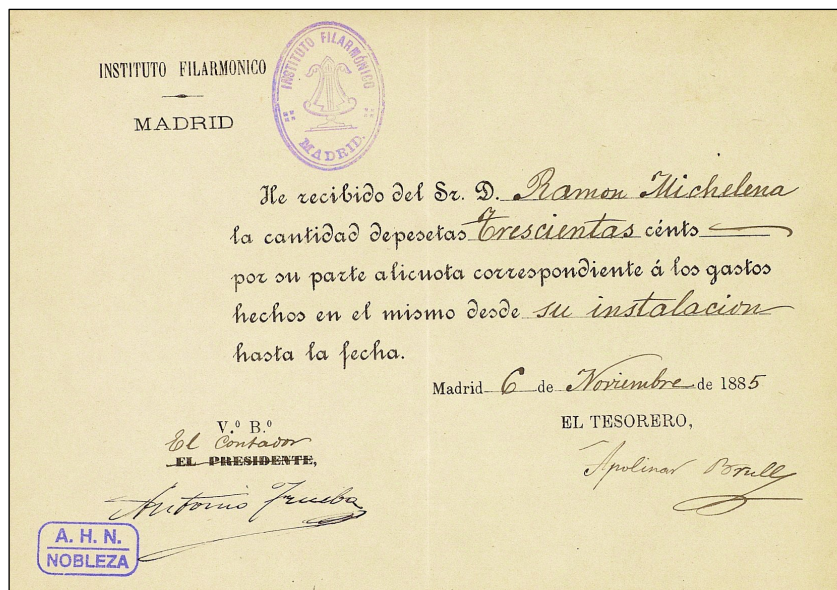
<sup>78</sup> *El Liberal*, 6 de noviembre de 1881. Referido en Luis G. Ibern: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 2009.

por fuerza<sup>79</sup>.

Por su parte, Bretón en su escrito *Más sobre la ópera nacional* (1885)<sup>80</sup>, señalaba la necesidad de un Conservatorio modelo que abasteciera al Teatro Real de artistas españoles debidamente formados, evitando la contratación de figuras extranjeras, por exorbitantes sumas de dinero.

Para Morphy, que intenta ayudar a Tomás Bretón en el estreno de su ópera *Los amantes de Teruel* durante estos años<sup>81</sup>, el Instituto Filarmónico podía propiciar una formación adecuada a las necesidades del Teatro Lírico de cantantes formados en la línea belcantista, de manera que "con verdadera constancia y trabajo podremos llegar en su día a formar la ópera española, pues la verdadera inspiración musical de los compositores españoles suministra suficientes elementos para lograr estos deseos"<sup>82</sup>.

La entidad contaba para este fin con destacadas personalidades relacionadas con el Teatro Real: Francisco Saper (director artístico del Teatro Real), Antonio Oller y Biosca (maestro al piano y organista del Teatro Real) y Gregorio Mateos, (organista y maestro concertador del Teatro Real). No menos significativa era la presencia, como socio fundador del Instituto, del Conde de Michelena, empresario del Teatro Real, y figura clave para el establecimiento de la ópera nacional.



**Ilustración 24.** AHN. Fondo Michelena. Socio fundador del Instituto Filarmónico. Recibo

El plan de enseñanzas del centro reflejaba el ideario regeneracionista de la ópera española proclamado por Morphy, compartido por Emilio Serrano y Tomás Bretón, quienes defendían una

<sup>79</sup> José Subirá: *Historia de la Música española e Iberoamericana*, Salvat editores, S.A., 1953, p. 697.

<sup>80</sup> Respecto a la polémica de la ópera nacional en la década de los ochenta véase Víctor Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Colección Música Hispana textos, ed. ICCMU, 2002, pp. 130-152.

<sup>81</sup> El 28 de abril de 1885 comienza una agria polémica por el estreno de la ópera de Tomás Bretón para ser representada en el Teatro Real, en base a la clausura 6ª del contrato de arrendamiento que dictaminaba la obligación de poner en escena una obra de autor español. La controversia con Arrieta y las dificultades económicas por las que pasaba su empresario el Conde de Michelena resultaron un calvario para Tomás Bretón y el mismo Conde de Morphy que le ayudaba en su propósito.

<sup>82</sup> *El liberal*, 15 de marzo de 1884, p. 4.

ópera escrita en castellano, distanciándose de los argumentos de Barbieri o Arrieta<sup>83</sup>. El mismo Tomás Bretón, tal y como señala Víctor Sánchez, había señalado la necesidad de que el Conservatorio propusiera cambios para “españolizar las enseñanzas, tanto en los libros de texto como en las clases de canto, argumentando las amplias posibilidades del castellano como idioma musical, en una propuesta dirigida directamente contra Emilio Arrieta”<sup>84</sup>. Por su parte todavía en 1901 Emilio Serrano repetía los argumentos en defensa de cantar en español:

Es preciso constituir el medio en que el nuevo arte debe desarrollarse (se refiere a la ópera española); educar al público, acostumbrándolo a poner atención y dar importancia a la palabra cantada; hacerle comprender que en España es menester cantar en español.

Da grima oír en el Teatro Real, por ejemplo, óperas con argumento español, cuya acción pasa en España, algunas hasta con cantos populares nuestros, interpretadas por artistas españoles y cantadas en italiano.<sup>85</sup>

Asimismo, reivindica la inclusión del rico patrimonio de canto popular que tiene España: "al de las leyendas que constituyen el núcleo de la poesía española, se halla la inagotable mina de los cantos populares, tan numerosos, tan variados, llenos de hermosura y encanto. Y en las canciones populares debemos inspirarnos, y de ellas extraer la rica esencia del arte para llevarla al teatro"<sup>86</sup>. También Bretón en su manifiesto *Más en favor de la ópera nacional* se mostraba partidario de cantar las óperas en español y la traducción al castellano de obras líricas extranjeras. De esta manera "el público español se acostumbraría sin violencia a oír cantar en nuestra hermosa lengua, con obras juzgadas inmejorablemente y artistas ventajosamente conocidos"<sup>87</sup>

El Instituto Filarmónico recogía estas propuestas en sus enseñanzas, marcando un precedente en España, al incluir en sus enseñanzas de canto las Clases populares, impartidas por Antonio Oller y Justo Blasco, en el primer curso, y las Clases de Canto en español a cargo de éste último y de Gregorio Mateos, que comenzarían a impartirse en el curso siguiente. La formación de los alumnos se completaría con las clases de idiomas Italiano y Francés, y probablemente de Solfeo, Armonía elemental y Piano. También se atendía a que los cantantes adquirieran experiencia y se expusieran al público a través de conciertos, algunos de los cuales, tendrían lugar en el propio Teatro Real, gracias a su empresario Michelena. Exponemos a continuación una breve reseña de algunos de estos profesores que muestran sus logros artísticos.

---

<sup>83</sup> Estas tres figuras defendían una ópera cantada en español, la traducción al castellano de óperas extranjeras y la inclusión del rico patrimonio de canto popular que tenía España, para llevarlo al teatro. Véanse al respecto los siguientes documentos, G. Morphy: “De la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana*, año XV, n.º XV, 25 de mayo de 1875, pp. 249-254; Emilio Serrano y Ruiz: “Estado actual de La música en el Teatro”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Señor D. Emilio Serrano Y Ruiz, 3 de noviembre de 1901*, Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid, 1901, p. 22; Tomás Bretón: *Más en favor de la ópera nacional*, p. 28. Referido en Víctor Sánchez, *Tomás Bretón Un músico de la Restauración*, Colección Música Hispana textos, ed. ICCMU, 2002, p. 137; Tomás Bretón: “Barbieri. La ópera nacional”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Sr. D. Tomás Breton, 14 de mayo de 1896*, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896.

<sup>84</sup> Véase V. Sánchez, *op. cit.*, p. 139.

<sup>85</sup> E. Serrano y Ruiz: “Estado actual de La música en el Teatro”..., p. 22

<sup>86</sup> *Ibíd.* p. 23.

<sup>87</sup> Tomás Bretón: *Más en favor de la ópera nacional...*, p. 28.

Sabemos por la *Ilustración Musical Hispano-americana*<sup>88</sup> que Justo Blasco (Zaragoza, 1850-1911) fue profesor, cantante y compositor. Estudió piano y armonía. Asimismo completó su formación en Madrid como cantante de excepcionales facultades, bajo el maestro Antonio Selva, dirigiéndose por el camino del arte lírico. A diferencia de otros cantantes, Blasco se negó a formarse en Italia. Durante la Restauración borbónica, el maestro Eslava le llamó para desempeñar la plaza de bajo cantante, vacante de la Real Capilla de Su Majestad, obteniéndola en la oposición por voto unánime del Jurado el 20 de julio de 1875. En diciembre del mismo año es nombrado profesor honorario de la Escuela Nacional de música, donde formó parte del jurado de varios concursos de canto y declamación. Obtuvo cuantiosos éxitos en sus interpretaciones en el Salón Romero, Circo del Príncipe Alfonso, y otros espacios filarmónicos. Destacó en la composición de música de cámara con un centenar de obras para piano solo o canto y piano. Muchas de ellas interpretadas delante de la Real familia, gozando de estrechas relaciones con el Rey Alfonso XII, la Reina regente María Cristina, y la Infanta Isabel. En 1886 se le distinguió como caballero de la orden de Carlos III. Muchas de sus obras fueron editadas por la Casa Romero y Andía, siendo gran amigo de su fundador. Escribió el método *Escuelas práctica para la emisión de la voz*, publicado por la Casa Romero, asimismo, *Vocalización para tiple* dirigido al primer año de canto<sup>89</sup>.

Respecto a Gregorio Mateos (Madrid, 1858-1910) sabemos que fue alumno destacado de Compta y Pinilla en el Conservatorio, obteniendo en 1876 y 1877 segundo y primer premio en armonía y composición (profesor Eslava) y órgano (profesor Ignacio Ovejero), respectivamente. Llegó a ocupar el puesto de profesor en el Colegio Nacional de Sordomudos durante nueve años, destacándose en los conciertos en los que dirigió a las masas corales. Estudió canto con Martín Salazar, Juan Goula y Napoleón Verger. Fue profesor auxiliar de órgano en el Conservatorio en 1882. Durante 26 temporadas desempeñó en el teatro Real los cargos de pianista, organista y maestro concertador, siendo repasador de cuantos artistas eminentes pisaron las tablas del regio coliseo. Su prestigio le llevaría a ser elegido miembro del Jurado para la admisión de óperas españolas. Escribió una ópera inédita *El alcalde de Zalamea*<sup>90</sup>.

Por último Antonio Oller y Biosca, según cuenta Justo Blasco, pertenecía a una familia de destacados músicos, desempeñó relevantes cargos como el de “chantre de la Capilla Real”, maestro de capilla de Igualada y de Sabadell y maestro director de la escolanía de Montserrat<sup>91</sup>.

La enseñanza de canto superior como hemos mencionado anteriormente en este capítulo, estaría a cargo del maestro Verger. La *Memoria* de ese año menciona la importancia de la enseñanza del canto en español, en el establecimiento de la ópera nacional, con estas palabras:

Si bien es cierto que la enseñanza del Canto en idioma italiano es importante, por ser el que domina en primer término en el mundo musical, no lo es menos que, aun cuando no fuere más que por patriotismo, debemos tener en nuestro *Instituto* una Clase de canto en español, y con mayor razón, en estos tiempos, que es tema de controversia la creación y planteamiento de la Opera nacional.

Abundando en la idea antes expuesta, y para dar admisión a los alumnos que lo tenían solicitado, se ha establecido dos Clases destinadas al Canto en español, encomendadas a los

<sup>88</sup> "Don Justo Blasco", *Ilustración Musical Hispano-americana*, año II, nº 41, 22 de septiembre de 1889, p. 139.

<sup>89</sup> Véase la descripción de los tratados de Blasco en María del Coral Morales villar: *Los tratados de canto en España durante el s. XIX*, Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2008.

<sup>90</sup> Canora y Molero, *Gaceta de Instrucción Pública*, nº 1034, año XXII, 15 de septiembre de 1910, pp. 386-387.

<sup>91</sup> "Clemente Cuspinera y Oller", *Ilustración musical*, año II, nº 41, 22 de septiembre de 1899, p. 139.

Profesores Mateos y Blasco, que servirán a la vez de preparación para ingresar en la que llamamos superior y está bajo la dirección de D. Napoleón Verger<sup>92</sup>.

Lo cierto es que las clases en español preparaban el camino hacia el estreno de la ópera *Los amantes de Teruel*, en un momento de intensas conversaciones entre Tomás Bretón y el Conde de Morphy<sup>93</sup>.

### **XI-8. Napoleón Verger**

Saco del Valle anuncia en las memorias del curso 1883-1884 que "el célebre barítono Napoleón Verger se ha dignado admitir el puesto de Profesor de Canto del *Instituto Filarmónico*. La junta directiva se complace en declarar que esta adquisición es de suma importancia para nuestro porvenir"<sup>94</sup>. Seguidamente se refiere al objetivo propuesto, que no podía ser otro que el establecimiento de la ópera española:

Con la cooperación de nuestro digno presidente; con un Claustro de Profesores tan dignos como vosotros y que tan concienzudamente han llenado su cometido, y con el favor y cometido con que todas las clases sociales acogen nuestra idea, prometámonos que en breve plazo alcanzaremos el objeto que nos hemos propuesto, y mereceremos bien del arte Lírico-Español<sup>95</sup>.

Conocemos por la prensa que Napoleón Verger (Palermo, 1844-1907) era hijo del destacado tenor italiano Juan Bautista Verger, y hermano de Amadeo Verger, empresario del Teatro italiano de París. En 1862 llega a París para estudiar con Porto, dando su primer concierto en 1863 en la Casa Herz y dos años más tarde debuta en el Teatro italiano con la ópera *Ernani*. Allí, será contratado durante 6 años, cosechando innumerables éxitos y a la altura de los grandes como Penco, Mario, Graciani o Gardoni. También se hizo muy popular por sus dotes musicales como barítono, en América. En España canta durante largas temporadas en el Real<sup>96</sup>. Luisa Lacal en su *Diccionario de la música* escribe que en 1883 se estableció en Madrid donde participó en la última temporada de la ópera, pero tuvo que interrumpir sus actividades artísticas por motivos de salud, volcándose en la enseñanza<sup>97</sup>. A pesar de ello, no abandonaría totalmente el canto, dando actuaciones en España; además, en 1884 organizaría una compañía de ópera italiana para recorrer las principales capitales de España, junto a su cuñada la célebre Volpini y el esposo de ésta, el tenor Vaspini<sup>98</sup>. En noviembre de ese mismo año aceptaría la proposición de Guillermo Morphy de dar clases de canto en el Instituto Filarmónico<sup>99</sup>. Verger participaría en los funerales

---

<sup>92</sup> *Memoria presentada por la Junta Directiva, 1884-1885*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1885, p. 5.

<sup>93</sup> *Programas del Teatro Real* conservados en Almagro y en la obra de Joaquín Turina: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza, 1997. Los alumnos del Instituto Filarmónico colaborarían en el estreno de otras óperas de Bretón, Emilio Serrano, o la puesta en escena de autores como Rossini, Bizet, Boito, Mascagni, Verdi o Puccini, en el Teatro Real.

<sup>94</sup> *Memoria presentada por la junta 1883-1884*, Madrid Ducazcal, 1884, p. 6.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>96</sup> Información obtenida en *La Ilustración*, año IV-V, nº. 212, 23 de noviembre de 1884, p. 6. *La España*, año II, n. 47, 21 de noviembre de 1887, p. 749. En noviembre de 1888 es contratado en Barcelona para colaborar en 6 conciertos extraordinarios por la compañía que actúa en el Circo. *La España Artística*, año I, n. 20, 1 de noviembre de 1888, p. 3.

<sup>97</sup> "Napoleón Verger": Luisa Lacal: *Diccionario de la música*, (2ª ed.), Est. tip. de San Francisco de Sales, 1900, pp. 564-565.

<sup>98</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXV, n. 9503, 29 de marzo de 1884, p. 2.

<sup>99</sup> *La Ilustración*, año IV-V, nº. 212, 23 de noviembre de 1884, p. 6.



de Alfonso XII, recibiendo en febrero de 1886 la encomienda de Isabel la Católica<sup>100</sup>. También daría conciertos en salones aristocráticos y en el teatro de la zarzuela junto a la célebre Adelina Patti, Albéniz y Mirecki<sup>101</sup>.

Su ardua labor creó una auténtica escuela de bel canto en Madrid, respondiendo a las necesidades del repertorio italiano, para el que “los artistas tenían que hacer grandes estudios de agilidad que no se adquirirían sino después de seis u ocho años de práctica continua”<sup>102</sup>. Entre sus alumnas de canto se cuentan: Bibiana Pérez, Aldao, Oliva, Amalia Pauli, Ana López Peñafiel<sup>103</sup>, Moreno Leante, Amparo Romaguera, Matilde de Lerma<sup>104</sup>, Ramona González de Molada, Concepción Egido, Salud Merchan, Ramona Umbert, Enriqueta Aceña, María Galvany y López Moran; entre los alumnos, Cardona, Artigana, Ignacio Varela, Villamar, Lillio, Ignacio Tabuyo y Antonio Astigarraga, Rafael Bezares, Francisco Granados y Luis Iribarne<sup>105</sup>.

### XI-9. Contribución al movimiento musical y apoyo a la creación española

El editor de Música, Antonio Romero y Andía fundó en la calle de Capellanes el magnífico Salón Romero para destinarlo a audiciones y conciertos. En el centro se reunían tanto profesores como aficionados, y en él se presentaban los concertistas y cantantes que dan los primeros pasos en la carrera.

Los conciertos del Instituto Filarmónico tuvieron lugar en este espacio filarmónico, programándose los conciertos y recitales al menos dos veces por año, coincidiendo con los exámenes cuatrimestrales de febrero y junio. En ellos los alumnos de Verger solían ser los protagonistas, ofreciendo un amplio repertorio de obras de Bellini, Donizetti, Verdi, Rossini, Mozart, Meyerbeer, Gounod, Cimarosa y Corti, donde mostraban su sólida formación en el canto

Merece mención especial el concierto de inauguración ofrecido el 29 de diciembre de 1884, organizado por el Instituto, que fue todo un acontecimiento. Al mismo asistieron “SS.MM y AA.RR., ocupado el Salón con sus anchurosos pasillos de un numerosísimo público, contando entre él cuanto de notable se dedica en Madrid al cultivo de las bellas artes”<sup>106</sup>. En el concierto “que duró tres horas y media y no cesaron de aplaudir y celebrar la buena ejecución y el mérito de las obras escogidas”<sup>107</sup>, el Conde de Morphy daba a conocer algunas de sus composiciones como *A prima* para coro, dirigida por Tomás Bretón y cantada por los “solistas de Madrid” y su

<sup>100</sup> *La Época*, año XXXVIII, n.º. 12047, 2 de febrero de 1886, p. 4.

<sup>101</sup> *La Época*, 12 de marzo de 1886, año XXXVIII, n. 12084, p. 3.

<sup>102</sup> Ramiro Altavilla: *Método completo de canto*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1906, p. 447.

<sup>103</sup> Ana López Peñafiel fue alumna de Verger en 1887 y 1888. Por mediación suya, fue invitada en Palacio para dar un recital en honor al príncipe Jorge de Inglaterra, concierto que, finalmente, no pudo llevarse a cabo. En junio de 1888, obtuvo sonado éxito y “asombró a su auditorio” en el concierto del Instituto Filarmónico, obteniendo un diploma de honor por parte de la Junta directiva y el Claustro de profesores, quienes la nombrarían socia de mérito. Véase “Srta. Doña Ana López Peñafiel”, *Cartagena Artística*, año 1, n.º 16, 10 de septiembre de 1890, p. 1.

<sup>104</sup> Matilde de Lerma tuvo un exitoso debut con la ópera *Mefistófeles* en el Teatro Príncipe Alfonso. *La Correspondencia de España*, 26 de abril de 1897, año XLVIII, n.º 14325, p. 3.

<sup>105</sup> Información tomada en Carmen Ramírez Rodríguez: *Luis Iribarne (1868-1928) Un cantante en la escena lírica universal*, Instituto de estudios almerienses, 2010, pp. 49-50, asimismo de F. Cuenca: *Teatro andaluz contemporáneo*, v. II, p. 45. Francisco Granados fue una de las glorias nacionales de excelente nivel artístico componente de la *escuela española de tenores* continuadores de la estela de Julián Gayarre. Luis Iribarne (1868-1928) llega a Madrid en 1888 y allí estudia canto con Napoleón Verger “vieja Gloria siciliana del Real, retirado de la escena por motivos de salud, ejercía el magisterio del canto en el corazón de Madrid calle de las Hileras 17”. En *Guía comercial de Madrid*. Bailly-Baillièrre, 1889, p. 316.

<sup>106</sup> *Memoria Instituto Filarmónico. 1884-1885*. Madrid, Imprenta de José Ducazcal, 1885, pp. 3-4.

<sup>107</sup> “El Instituto Filarmónico”, *La Época*, n.º 11661, 1 de enero de 1885, p. 4.

romance para coro y voz *La despedida del Cid*, en el que actuaba como solista el profesor Justo Blasco. Otros profesores del Instituto hacían su presentación ante el público, interpretando una *Suite* de Bach y la *Sinfonía en Si b M* de Haydn, dirigida nuevamente por Bretón. Asimismo ponían en valor el género camerístico con la interpretación por parte de Pedro Urrutia al violín, Manuel Calvo al violonchelo y la alumna Elvira Pérez al piano, del *Trio en Sol M* de Haydn. Otros dos jóvenes profesores del Instituto, Cruz Cerezo y Cándido Peña, alumnos de Zabalza, demostraban su virtuosismo con obras de Chopin, Mendelssohn y Gottschalk. También la crítica hacía grandes elogios del repertorio lírico con arias de Bellini, Donizetti y Verdi, interpretado por parte de Verger y de algunos de sus alumnos “que a juzgar por la perfección con que ejecutaron las obras que les estaban encomendadas, más que discípulos, parecían verdaderos artistas”<sup>108</sup>.

En *La Época* se comenta el éxito obtenido en el concierto del 24 de junio de 1885 por Verger, sus alumnas Oliva, Aldao, Moreno y los alumnos Astigarraga, Vilamar y Lillo:

El señor conde de Morphy, cuya pasión por el divino arte del canto es tan conocida, felicitó calurosamente, en unión de la concurrencia, al señor Verger, que bien puede asegurarse ha sabido convertir la Academia de canto en un verdadero plantel de artistas, llamados en plazo no lejano a ocupar un puesto de preferencia en la escena lírico-dramática<sup>109</sup>.

Los alumnos de Verger no sólo actuarían en el Salón Romero, sino que llevaron a cabo un intensa actividad concertística en otros escenarios. Así por ejemplo, en marzo de 1885 tiene lugar un memorable concierto en el Teatro Real, bajo la protección de la Infanta Doña Isabel a beneficio de Napoleón Verger, aquejado ya de una grave dolencia, en el que participan algunos profesores y alumnos del Instituto Filarmónico y en el que se interpretaban obras de Rossini, Verdi, Mozart, Gounod, Cimarosa y Corti. Actuaban las Sras. Teodorini (tiple), Pasqua (contralto) y los Sres. Masini, el barítono Baldelli, el bajo Rapp, Pome, Peña (profesor de piano del Instituto Filarmónico), Verger, Pérez (director y violín, profesor del Instituto Filarmónico), y Pedro Urrutia (profesor de violín del Instituto Filarmónico). La prensa destaca el lleno total y el éxito del concierto. También refiriéndose a Peña comenta que viene de Andalucía, conquistando el primer premio del Conservatorio, y su clamoroso éxito tras tocar la *Tarantella* de Gottchalk: “tiene la pulsación de un Gottchalk, y el gusto de un Zabalza”<sup>110</sup>. También se destacaría la interpretación de la cantante Oliva, alumna de Verger, en estos términos:

En casi todos los periódicos artísticos de Italia encontramos grandes elogios de la tiple española señorita Oliva. Entre las alumnas, *El Liberal* destacaba las dotes artísticas de Oliva “una de las alumnas más aventajadas del sr. Verger”, que ya en algunos conciertos del Teatro Real cantó al lado de la señorita Teodorini con gran éxito, ha obtenido en los teatros de Italia muchos triunfos cantando el repertorio de Donizetti, Verdi y Gounod<sup>111</sup>.

Por último el periódico señalaba la programación del *Cossi fan tutte*, de Mozart, por no figurar en el repertorio del Teatro Real, en la que cantarían el propio Verger, acompañado de sus alumnos<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> *Memoria 1884-1995...*, op. cit., p. 4.

<sup>109</sup> *La Época*, año XXXVII, n. 11322, 25 de junio de 1885, p. 3.

<sup>110</sup> "Teatro Real", *La Época*, año XXXVII, n. 11725, 7 de marzo de 1885, p. 2.

<sup>111</sup> *El Liberal*, año VIII, nº 2567, 16 de junio de 1886, p. 3..

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 3.

El 10 de febrero de 1886 el concierto tiene lugar en el domicilio privado de Verger, organizado junto a otro profesor del Instituto Filarmónico, Antonio Trueba. En esta ocasión se interpretaron obras líricas de Mozart, Donizetti, Meyerbeer, Verdi y Gounod. En el mismo participaron sus alumnas aventajadas en el *bel canto*: Moreno, Vereda, Bibiana Pérez, Aldao y Paoli, asimismo, los alumnos: Artigana, Villamar, Lillio y Astigarraga. Entre los invitados cabe destacar la asistencia de la Duquesa de Bailen, Condesa de Morphy, Zuloaga, Guzmán y Volpini, entre otros<sup>113</sup>.

El 27 de junio de 1887 destacan Paoli y Herrero al estrenar las *Canciones* sobre poemas de Bécquer de Tomás Bretón<sup>114</sup>. En esta ocasión, *La España* expresa su admiración por los progresos de los alumnos de Verger en estos términos:

Por mucho que esperábamos de los grandes méritos de tan distinguido profesor (se refiere a Verger) y de las indisputables dotes de sus discípulos, nunca habiéramos podido sospechar que estos llegaran al punto que han alcanzado en el difícil arte que cultivan.

El programa de los ejercicios que ejecutaron fue el siguiente: Terceto de *Un ballo in maschera*, por las señoritas Pauli y Moreno y el Sr. Astigarraga. Brindis de *Lucrecia Borgia*, por la señorita Moreno. Aria de *Poliuto* por el sr. Astigarraga. Romanza de *Roberto el Diablo*, por la Srta. Pauli, y último cuadro de *El Trovador*, por las mencionadas señoritas y el maestro Verger. todas estas piezas obtuvieron atronadores aplausos, especialmente el cuadro final, que fue interpretado de una manera sorprendente<sup>115</sup>.

Llama la atención la alumna de Verger, la señorita Moreno Leante, por su magnífica voz de contralto. El concierto se cerró como en otras ocasiones con un banquete en La Perla del Retiro, con la habitual asistencia de la prensa madrileña. Amalia Pauli fue una de las alumnas más aventajadas de Verger, invitada en muchas ocasiones a veladas de los marqueses de Puente y Sotomayor<sup>116</sup>. Otra alumna que llegaría a destacar es Ana López Peñafiel, que fue alumna de Napoleón Verger entre 1887 y 1888 y que por mediación de Verger fue invitada en Palacio para dar un recital en honor al príncipe Jorge de Inglaterra, concierto que finalmente no pudo llevarse a cabo. No obstante, el público madrileño la pudo escuchar en el concierto dado en el Instituto Filarmónico en junio de 1888, donde obtuvo grandísimo éxito y "asombró a su auditorio". Consecuentemente la Junta directiva y el Claustro de profesores determinaron otorgarle el diploma de honor, nombrándola socia de mérito del Instituto, distinción que se daba por primera vez<sup>117</sup>.

En 1888 *La Época* nos describe que a las actuaciones asistía

ese público de Madrid fino, *amateur, dilettante*, que sigue con exquisita curiosidad todos los espectáculos musicales, y que llena el espacioso salón del Conservatorio cuando el insigne de aquel establecimiento, D. Emilio Arrieta y sus inteligentes profesores organizan esas solemnidades en que el canto y la declamación forman un grupo selecto<sup>118</sup>.

Asimismo, señala el éxito que fueron adquiriendo estas actuaciones, que gozaron del apoyo de este público entendido: "Los ejercicios se verificaron *en crescendo*. Al principio los aplausos eran meros actos de cortesía: al final hubo verdadero entusiasmo".

<sup>113</sup> *La Época*, año XXXVIII, nº 12056, 10 de febrero de 1886, p. 3.

<sup>114</sup> Víctor Sánchez, *op. cit.*, p. 177.

<sup>115</sup> "Instituto Filarmónico", *La España*, año II, núm. 28, 28 de junio de 1887, pp. 444-445.

<sup>116</sup> *Ibidem*, pp. 445

<sup>117</sup> Srta. Doña Ana López Peñafiel, *Cartagena Artística*, año 1, núm. 16, 10 de septiembre de 1890, p. 1.

<sup>118</sup> Véase "Instituto Filarmónico", *La Época*, año XL, 24 de junio de 1888, nº. 12.888, p. 2.

El 3 de mayo de 1888, vuelven a interpretarse las *Canciones* de Bretón en el Teatro del Príncipe Alfonso, con motivo de las catástrofes ocasionadas por la inundaciones de León, destacando la interpretación de *Las golondrinas* de Tomás Bretón, por parte de Bibiana Pérez<sup>119</sup>. Por último, son reseñables las actuaciones llevadas a cabo por Verger y algunos de sus alumnos más destacados, en colaboración con la Sociedad de Conciertos, dirigidas por Tomás Bretón, en las temporadas de verano del Casino de San Sebastián<sup>120</sup>. Sus alumnos Bibiana Pérez y Antonio Astigarraga repiten concierto en 1886 junto a Verger y el tenor Varela<sup>121</sup>. En agosto colaboran en las conferencias en el Ateneo impartidas por Morphy, que disertaba sobre la figura de Beethoven. También colaboran con la misma corporación, en marzo de 1887, con ocasión del discurso de Morphy sobre la música profana del s. XVI<sup>122</sup>.

El 21 de noviembre de 1887 Napoleón Verger es nombrado Profesor de Cámara por la Reina regente, en nombre de su hijo Alfonso XIII. *La España* le felicita por sus éxitos, al mismo tiempo que muestra su posicionamiento a favor del verdadero arte, lanzando una crítica a los empresarios, que en este momento sabemos que apoyaban fuertemente el Género Chico de entretenimiento:

Felicítámosle cordialísimamente, y deseamos que sus discípulos se inspiren en sus buenos consejos y en su brillante historia, a fin de que pasemos pronto y bien de este caos en que nos han metido la concupiscencia de ignorantes empresarios para que rindamos culto al verdadero arte"<sup>123</sup>.

En noviembre de 1888 Verger es contratado en Barcelona para seis conciertos extraordinarios por la compañía que actúa en el Circo<sup>124</sup>.

El 12 de febrero de 1889 tiene lugar el éxito del estreno en Madrid de la ópera de Bretón *Los amantes de Teruel*, tras cuatro años de intensa lucha por llevarla a los escenarios. Para Morphy -según él mismo escribe en *El Imparcial*- la ópera de Tomás Bretón constituía "el punto de partida decisivo en la historia del drama lírico nacional"<sup>125</sup>. Turina señala como el triunfo de Bretón se usa como una bandera por las nuevas generaciones contra los "viejos" Barbieri y Arrieta, a los que se reprocha su posición poco clara en los informes y dictámenes que se remitieron de esta ópera<sup>126</sup>. También Arbós se refiere al acontecimiento en referencia a la movilización de muchos jóvenes artistas:

Albéniz y yo, compenetrados con el estilo e ideas de Bretón -uno de los músicos que más ha trabajado por la implantación de la ópera española- nos unimos a la lucha llevados de un anhelo patriótico. En realidad toda la juventud creyó su deber defender a Bretón, a quien veía postergado por los viejos: su más fiel antagonista era el célebre crítico de música y toros -dos tareas específicas invariablemente unidas por entonces- Peña y Goñi, antagonismo compartido, según decían por Arrieta y Barbieri. En el estreno toda la falange turbulenta y juvenil del público se dirigía hacia un palco ocupado por estas dos últimas personalidades, con los puños en alto

---

<sup>119</sup> V. Sánchez, *op. cit.*, p.178.

<sup>120</sup> Las actuaciones en las que participaba Napoleón Verger, tuvieron lugar desde el año 1888, durante los meses de verano. Véase *Ilustración musical*, año III, nº 65, 30 de septiembre de 1890.

<sup>121</sup> *El Día*, nº. 2257, 18 de agosto de 1886, p. 2.

<sup>122</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXVIII, nº 10585, 16 de marzo de 1887, p. 2.

<sup>123</sup> *La España*, año II, n. 47, 21 de noviembre de 1887, p. 749.

<sup>124</sup> *La España Artística*, 1 de noviembre de 1888, año I, n. 20, p. 2.

<sup>125</sup> G. Morphy: "Los amantes de Teruel", *El Imparcial*, 3 de febrero de 1889. Referido en V. Sánchez, *op. cit.*, p. 155.

<sup>126</sup> Joaquín Turina: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 160.

insultándoles. Y al salir no se contentaron con eso, sino que fueron a dar "muertas" bajo un balcón de la casa de Arrieta, que vivía en la calle de San Quintín, capitaneados por Albéniz<sup>127</sup>.

Podemos asegurar que a este clima en favor de la ópera española contribuirían muchos de estos jóvenes profesores y socios del Instituto Filarmónico, desde su sociedad se promovieron actuaciones y discursos en apoyo al arte lírico nacional.

De esta manera, se estrenó la ópera de Bretón con libreto español, con coros y orquesta españoles y cantada por artistas españoles, dándose el absurdo de que como único requisito tuviera que finalmente ser cantada en italiano. En el estreno de la obra, participaban dos alumnos del Instituto Filarmónico, Vicente Mejía y Bibiana Pérez<sup>128</sup>. *El liberal* destaca el gran esfuerzo de los cantantes y su sólida técnica belcantista, ya que la ópera se sustentaba en la tradición vocal italiana<sup>129</sup>, y en particular menciona la maestría de Bibiana Pérez, en el papel principal de Isabel Segura, y sus progresos artísticos:

La nueva ópera es de muy difícil desempeño, tanto por la novedad de sus formas como por su extraordinaria extensión. Los cantantes encargados de ejecutarla han tenido que practicar prolongados estudios, asistiendo después asiduamente al gran número de ensayos que ha exigido la obra. Pero han sabido vencer todas las dificultades y dominar con absoluto imperio la ardua tarea que les fue encomendada. No hubo vacilaciones de ningún género y todos los interpretes de la ópera estuvieron, dadas sus condiciones, en plena posesión de sus respectivos papeles. Bibiana Pérez cuyos progresos en el arte de día en día son más notorios, cantó la parte de Isabel Segura con verdadera maestría, imprimiendo siempre delicadísimo sentimiento a la frase y representando con sumo acierto el poético tipo de la infortunada amante Marsilla<sup>130</sup>.

El Instituto Filarmónico finaliza su último curso 1888-1889 "con el brillante resultado que era de esperar del buen nombre de los señores profesores encargados de la enseñanza"<sup>131</sup>. Tras los triunfos obtenidos por Bretón con *Los amantes* el 12 de febrero de 1889, el Instituto había logrado su propósito más importante, contribuir al impulso del arte lírico-español. En la lucha por la ópera española, Bretón había conseguido grandes apoyos en las principales sociedades literarias y artísticas de Madrid: Ateneo, Sociedad del Instituto Filarmónico, Círculo Artístico Literario, Sociedad de Escritores y Artistas y Círculo de Bellas Artes. Según *El Imparcial*, por iniciativa del Círculo y bajo la presidencia de Sánchez Pastor, se celebró en el Hotel Inglés un banquete, al que asistían también la Sociedad de Escritores y Artistas y el Círculo de Bellas Artes, sumando 150 comensales. La prensa destaca la presencia de compositores como Chapí, Caballero, Brull, Grajal y Chueca. Tras el fraternal banquete se improvisó una fiesta animada por Felipe Ducazal en el Círculo Artístico Literario, donde Bretón era acogido entre vítores y aclamaciones<sup>132</sup>. También festeja el clamoroso éxito de *Los amantes* Morphy, acompañado por Arbós, Albéniz, Esteban Gómez, Marqués de Bogaraya y Conde de Peñalver. En su brindis Morphy se refería a la existencia de "elementos suficientes para colocarnos en el arte divino a la altura que ocupamos en las demás artes y abogaba por la creación de un teatro lírico nacional"<sup>133</sup>.

---

<sup>127</sup> Fernández Arbós, Enrique: *Memorias de Arbós (1863-1904)*, Editorial Alpuerto S. A, 2006.

<sup>128</sup> Se hicieron 7 representaciones con 23 ensayos. *Ibidem*, p. 160.

<sup>129</sup> Víctor Sánchez, *op. cit.*, p. 197.

<sup>130</sup> "Los amantes de Teruel", *El Liberal*, 13 de febrero de 1990. Referido en V. Sánchez, *op. cit.*, p. 153.

<sup>131</sup> *El Imparcial*, año XXIII, nº 7951, 8 de julio de 1899, p. 2. No se han encontrado otras noticias posteriores sobre la actividad del centro.

<sup>132</sup> "En honor a Bretón", *El Imparcial*, año XXXII, n 7620, 26 de febrero de 1889, p. 3.

<sup>133</sup> "En honor a Bretón", *El Imparcial*, nº 7811, año XXIII, 17 de febrero de 1889, p. 2.

Napoleón Verger “vieja Gloria siciliana del Real, retirado de la escena por motivos de salud, continuaría ejerciendo su magisterio del canto en el corazón de Madrid, calle de las Hileras 17”<sup>134</sup>. Por su parte, Bibiana y Mejía, junto al renombrado tenor Valero colaborarían en las funciones dadas en Valladolid, con la colaboración de Urrutia como director, además de la del propio Bretón<sup>135</sup>. Asimismo, Ignacio Tabuyo, participaría en varias temporadas en el Real, tomando parte en el estreno de *Giovanna la Pazza*, *Irene de Otranto* y *Doña Juana la Loca* de Emilio Serrano<sup>136</sup> y *Rachel* de Antonio Santamaria; otra alumna de Verger, Matilde de Lerma, actuaría en el estreno de *Raquel*<sup>137</sup>; Astigarraga<sup>138</sup> con *La Dolores* de Bretón, en Buenos Aires y, por último, Araceli Aponte y Amalia Paoli en el regio coliseo del Real.

---

<sup>134</sup> *Guía comercial de Madrid*. Bailly-Baillière, 1889, p. 316.

<sup>135</sup> “En dicho cuarteto figuran artistas de gran mérito, como la tiple Doña Bibiana Pérez y los señores Valero y Mejía, a más le acompañan los magníficos coros del citado coliseo, un gran número de profesores de su aplaudida orquesta; todos bajo la dirección del maestro Urrutia”. *La Ilustración Musical*, año II, nº 31, 23 de abril 1889, p. 64.

<sup>136</sup> Obras *Orfeo* de Gluck, *Tanhauser* de Wagner, *Doña Juana la Loca* de Emilio Serrano y *Los amantes de Teruel* de Bretón. En: *Ilustración musical*, nº 41, 22 de septiembre de 1889, p. 144.

<sup>137</sup>V. Sánchez, *op. cit.*, p. 313.

<sup>138</sup> Astigarraga nació en Guipúzcoa (Eibar), trasladándose en 1882 a México dónde sorprendió por sus dotes como cantante. Viaja a Madrid y a través de Plácido Zuloaga, amigo del conde de Morphy, entusiasta del bel canto, es presentado a este, quien a su vez le facilita un encuentro con el rey Alfonso XII. Acompañado del maestro Emilio Serrano, entusiasmó tanto con sus cantos al Rey, que le pensiona para que tras estudiar en Madrid, viaje a Milán. Sus éxitos le llevaron a viajar a Milán, debutando en La Scala, Venecia, y más tarde América En Buenos Aires cantó *La Dolores* de Bretón. «[www.diariovasco.com/bajo-deba/asti-tenor](http://www.diariovasco.com/bajo-deba/asti-tenor)», consultado el 14-01-2017.

## Capítulo XII. La Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid (1886-1895) durante la presidencia del Conde de Morphy

Sobre el Ateneo de Madrid han sido publicados resultados de esta investigación en García-Álvarez de la Villa, Beatriz: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, vol. XL, nº 2, 2017, pp. 449-487.

### XII-1. Los inicios de la actividad musical en el Ateneo de Madrid

El Ateneo de Madrid nace en 1835, promovido por la Sociedad Económica Matritense a semejanza del antiguo Ateneo que existió en Madrid durante los años 1821, 1822 y 1823. El 6 de diciembre se inaugura con el discurso a cargo del Duque de Rivas, en el que exponía el singular carácter de la corporación, que calificaba como "una de las libres asociaciones de ciudadanos, espontáneamente nacida a la sombra de la libertad, que sin más impulso que el de los buenos deseos, y sin más estímulos que el de su propia ilustración, se juntan para esparcir gratuitamente las luces"<sup>1</sup>. Su creación cuenta con el respaldo de trescientos nueve socios y entre sus fundadores se encuentran destacados músicos como Rodríguez de Ledesma y Santiago Masarnau. Se configura como sociedad exclusivamente científica y literaria, donde los socios se proponían aumentar sus conocimientos en estos campos, por medio de la discusión y de la lectura, difundiéndolos por medio de las enseñanzas. El Ateneo se dividía en cuatro secciones: I. Ciencias morales y políticas; II. Ciencias naturales; III. Ciencias matemáticas y físicas y IV. Literatura y Bellas artes<sup>2</sup>.

Uno de sus principales objetivos como círculo académico fue la creación de una Biblioteca, que contribuiría a enriquecer la vida ateneísta que transcurría entre debates, lecturas y actividades culturales. Según Laura Cuervo en su estudio sobre el *Catálogo de las obras existentes en la Biblioteca del Ateneo Científico y Literario de Madrid de 1873*<sup>3</sup>, la Biblioteca contaba con 12.000 volúmenes sobre Arquitectura, Escultura, Cerámica, Pintura, Grabado, Litografía, Dibujo, y Música, aunque solamente veintidós corresponden a títulos de música de autores como J. J. Rousseau, F. J. Fétis, Alexander Uluibuishev, Baltasar Saldoni, Nicolás Pimentel o Castro Serrano, entre otros. La escasez de bibliografía específicamente musical está relacionada con el hecho de que esta aún no era reconocida en España como disciplina académica. Su entrada en la Academia de Bellas Artes tendría aún que esperar a 1873 como veremos más adelante.

<sup>1</sup> *Actas del Ateneo de Madrid, Sesión inaugural del 20 de Noviembre de 1835*, Fol. 18r-42v, Ateneo de Madrid, sig. ES 28079 AAM 01.04-02.

<sup>2</sup> *Proyecto de Estatutos del Ateneo Científico y Literario de Madrid*. 29 de Octubre de 1884.

Recurso [http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca\\_digital/LibrosFolletos.htm#m](http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/LibrosFolletos.htm#m). Consultado 14-03-2017.

<sup>3</sup> Información de Laura Cuervo en su ponencia "La música en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid durante la época isabelina "La modernización de la vida musical en la España Isabelina en torno a Martín Sánchez Allú (1823-1858)", Madrid, 7 y 8 de marzo de 2014. En 1889, la Biblioteca contaba con casi el doble de volúmenes, 23.961, constituyéndose en una de las más completas que existía en Madrid. Véase *Memoria redactada por Don Álvaro Figueroa y Torres del Ateneo Científico, Literario y Artístico. Nov. de 1889*, Madrid, Est. Tip. de Ricardo Álvarez, 1889, p. 11.

En 1854 el Ateneo va a instalarse en su nueva sede situada en la calle de la Montera nº 24. En 1876 el nuevo Reglamento reduciría el número de secciones a tres: I. Ciencias morales y políticas, II. Ciencias naturales, físicas y matemáticas y III. Literatura y Bellas Artes. Ateneístas como Labra, denunciarían la decadencia de las disciplinas artísticas dentro del Ateneo, cuya importancia en Europa iba en aumento, señalando como causa probable la escasez de recursos con que contaba la institución:

Resiéntese de gran desanimación la tercera, como se resiente y ha resentido en todas las épocas la enseñanza de las ciencias físicas y naturales, debido tal vez a ser necesarios, para que otra cosa sucediera, aparatos y medios de que carece aquel establecimiento. Pero no por esto se ha de prescindir de recomendar a la junta directiva la altísima conveniencia de que aquellos estudios revistan el carácter debido, por lo mismo que en Europa van tomando una altísima importancia, y la deficiencia de la enseñanza oficial en España es de absoluta notoriedad<sup>4</sup>.

Si bien se reconocían ciertas mejoras desde el año de 1875 como la organización de certámenes científicos y literarios, o las sesiones literarias celebradas en ocasión de los aniversarios de Calderón de la Barca, Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, la música seguía siendo la asignatura pendiente, pese a que desde 1874 contaba con músicos de prestigio como Emilio Arrieta<sup>5</sup> y José Inzenga, entre sus socios.

Labra hace alusión a la importancia que la música tenía en otras entidades como la Institución Libre de Enseñanza, en la que se realizaban conferencias musicales, a cargo de Gabriel Rodríguez y José Inzenga, alertando sobre la conveniencia de que este tipo de actos artísticos se trasladasen de igual forma al Ateneo. Sin duda, la falta de un espacio adecuado y de "un buen piano y un harmonium con que cuentan casi todos los Ateneos de provincias en España y los Círculos literarios del extranjero"<sup>6</sup>, contribuyeron a que hubiera que esperar hasta 1884, con el cambio a la nueva sede, para que se iniciasen las actividades musicales en un salón adecuado a este tipo de actos<sup>7</sup>.

El inicio de la actividad dentro de las cátedras del Ateneo contó con el impulso y colaboración de Emilio Arrieta, Gabriel Rodríguez y José Inzenga, y seguidamente del Conde de Morphy. Posteriormente, se creará una Escuela de Estudios Superiores a la que accederá como profesor Felipe Pedrell en 1895, Félix Borrell entre 1896 y 1903, y finalmente Cecilio de Roda.

---

<sup>4</sup> Rafael María de Labra: *El Ateneo de Madrid. Sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*. Madrid, Alaria, 1878, p. 200.

<sup>5</sup> En 1886 el Ateneo constaba de 5 secciones: 1. Ciencias exactas y Físicas, 2. Ciencias Históricas, 3. Ciencias Morales y Políticas, 4. Literatura y 5. Bellas Artes. Arrieta e Inzenga fueron socios de número desde 1874. *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de señores socios*. Madrid, Est. Tip. viuda e hijos de Tello, 1886.

<sup>6</sup> Antonio Ruíz Salvador: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Madrid: Aguirre, 1971, p. 64.

<sup>7</sup> Existen diversos estudios sobre las actividades desarrolladas en el Ateneo, al trabajo clásico sobre el Ateneo de Francisco Villacorta (1985), la reciente publicación de Víctor Olmos (2015). Asimismo, Leticia Sánchez de Andrés, quien investiga principalmente la labor de Gabriel Rodríguez y de Pedrell en "La actividad musical del Ateneo Científico, Artístico y Literario de Madrid en el último tercio del siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 25-26, 2013, pp. 309-325.



## XII-2. La Música entra en el Ateneo: Emilio Arrieta, Gabriel Rodríguez y José Inzenga

El 31 de enero de 1884 tiene lugar la inauguración del nuevo Ateneo en la calle del Prado nº 21, gracias al empeño de su presidente Cánovas del Castillo, quien desde 1881, según señala la *Revista de España*, "miró con nimio cuidado y perseverante empeño los múltiples pormenores inherentes a la edificación, mudanza e instalación del Ateneo"<sup>8</sup>. Posteriormente, en 1883, Álvaro Figueroa y Torres señala que "el interés que se tomó por la corporación si en todas épocas fue grande, lo ha sido mucho más en la ocasión presente"<sup>9</sup>.

Al acto solemne de apertura asistieron el Rey Alfonso XII, su esposa y hermanas, en un gesto de respaldo y compromiso con la cultura española, junto a numerosos representantes del gobierno y de otras instituciones y personalidades, visualizando la enorme importancia que se daba a la entidad. *La Revista Contemporánea* nos deja un detallado testimonio del acontecimiento:

Gran solemnidad la Apertura del Ateneo. SS. MM. el Rey y la Reina y SS. AA. las infantas D<sup>a</sup> Eulalia y D<sup>a</sup> Paz y su egregio esposo, dieron con su asistencia gala y realce al acto, que revistió todos los caracteres propios para llenar una de las más brillantes páginas de la historia de aquella Sociedad. El consejo de Ministros en masa, lo más granado del elemento oficial, altos cuerpos consultivos, Tribunales Supremos, Academias y centros de enseñanza, representantes de la política, de la aristocracia y de la banca, hermosísimas damas, cuanto Madrid encierra de notable y distinguido se había dado cita en el nuevo local de la calle del Prado, completamente invadido desde primeras horas de la noche.

También se refiere al *Discurso* de inauguración pronunciado por Cánovas que califica de

majestuoso, profundo, inspirado, tan abundante en bellezas de dicción, como en ideas nuevas y en juicios axiomáticos. ¡Gran fortuna la del incomparable talento del eminente estadista! Cuanto de su privilegiada inteligencia brota se impone siempre entre la admiración y el aplauso de amigos y adversarios, que a una proclaman, con la imparcialidad de la justicia, los acreditados conocimientos del sabio, del literato, del filósofo, del tribuno y del político<sup>10</sup>.

Cánovas recuerda lo que ha de ser el espíritu de la corporación, con estas palabras:

Nuestra institución no es sólo de pasatiempo o recreo, aunque también lo sea, sino de alto sentido y espíritu social; obra, en fin, de progreso y civilización, que con la erección de esta gran cátedra parece que ha de ser cada día más fecunda, y útil, y más merecedora del apoyo y estímulo

<sup>8</sup> Cánovas fue elegido por segunda vez presidente del Ateneo en diciembre de 1881, a pesar de las graves atenciones de su cargo de presidente del Consejo de Ministros". Véase *Revista de España*, Tomo CXLIV, nº 172, Madrid, Est. Tip. de Ricardo, 1894, p. 172.

<sup>9</sup> En 1882 pasa a ser presidente Cristino Martos por un breve mandato ya que el 13 de diciembre de 1883 renuncia a su cargo en un momento en que el Ateneo acusa la pobreza de las cátedras, disminución de socios y dificultades económicas. Aceptando de nuevo la presidencia Cánovas del Castillo. Véase *Memoria redactada por Don Álvaro Figueroa y Torres...*, pp. 5-6. Cánovas logró impulsar la vida intelectual del Ateneo, promoviendo conferencias y veladas con el apoyo de los socios que impartieron en apenas 6 meses 56 conferencias. Las consecuencias no se hicieron esperar, el aumento extraordinario de socios vino acompañado por ingresos suficientes para cubrir los gastos ordinarios y se introdujeron mejoras como la adquisición de una máquina de proyección para las conferencias.

<sup>10</sup> *Revista Contemporánea*, año X, tomo XLIX, enero-febrero de 1884, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1884, p. 365.

que por tantas y tantas partes acabamos felizmente de hallar.

En línea con el espíritu de conciliación de la Restauración borbónica, Cánovas alude a la necesidad de estrechar las relaciones sociales, de reunir y rectificar las opiniones, y sobre todo de formar "una amalgama ventajosísima a la causa nacional". El Ateneo respondería con la colaboración en sus actividades de personalidades reformadoras de ideologías diferentes, en un ambiente de discusión, acorde a los propósitos destacados por Cánovas en su discurso.

A finales de 1884, pronuncia el discurso inaugural de las cátedras del Ateneo el recién nombrado presidente y brillante orador Segismundo Moret. *La revista literaria* señala entonces que el Ateneo se elige como "centro donde se refleja la más alta cultura de la patria", revistiendo las conferencias de una solemnidad especial por estar dirigidas a un público compuesto no sólo de

hombres profanos o meramente aficionados a los trabajos de la corporación, sino de jóvenes estudiosos que están al tanto de las últimas ideas, o de veteranos curtidos en la enseñanza y probados en las rudas batallas de las ciencias, y no sólo de cultivadores de una rama de conocimientos, sino que desde la epigrafía y la numismática, hasta la más abstrusa filosofía, todas tienen en él numerosos y muy legítimos representantes<sup>11</sup>.

Gozaba el Ateneo de buena reputación como uno de los establecimientos más doctos de España. Había establecido convenio de reciprocidad con los de Barcelona, Palma de Mallorca, Valencia y Oporto, de manera que los socios podían disfrutar de los mismos derechos en cada una de las sedes, con el abono de una cuota mensual<sup>12</sup>. Las secciones constituidas en el Ateneo, según se constata en el Artículo 58 del Reglamento de 1884, eran I. Ciencias morales y políticas; II: Ciencias naturales, físicas y matemáticas; III: Literatura, IV: Ciencias Históricas, V. Bellas Artes<sup>13</sup>. El *Diario Oficial de Avisos de Madrid* anunciaba la posibilidad de que las secciones recién agregadas de Geografía e Historia y Música fueran ejercidas por Eduardo Saavedra y Emilio Arrieta, respectivamente<sup>14</sup>.

Efectivamente, Arrieta sería la persona designada para presidir la Sección de Bellas Artes, en donde estaba integrada la Música, pronunciando el discurso de apertura el 10 de diciembre. La *Revista Literaria* menciona su brevedad, en el que Arrieta, tras agradecer su ocupación en el cargo, respondía a las críticas vertidas por un sector de la sociedad madrileña, que no consideraban a la música apta para "tan altas y doctas esferas". Ante esto, afirmaba que

nada debe de temer el Ateneo de la música. Presentase modesta y sin otra recomendación que ser hermana de la poesía, de la pintura y de la arquitectura, y sólo pretende que la oigáis y la juzguéis. Es la más joven, pero no la menos adelantada de las preciosas hermanas, y quiere ofreceros y presentaros todas las galas de la juventud y de su hermosura incomparable<sup>15</sup>.

De este modo, la música como arte bello vendría a equipararse en importancia a sus hermanas ya reconocidas en la Academia de San Fernando. Arrieta reivindicaba la importancia de la música popular como expresión de un pueblo, en la línea del pensamiento de Herder, transmitido por Agustín Durán:

---

<sup>11</sup> *Revista Literaria*, Tomo CI, noviembre-diciembre 1884, Madrid: Est. Tip. de "El Correo", pp. 312-313.

<sup>12</sup> En *Guía oficial de España*, 1884, p. 816.

<sup>13</sup> *Reglamento del Ateneo de Madrid*, Madrid, Imprenta Central, 1884.

<sup>14</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, año CXXVI, nº 22, 22 de enero de 1884, p. 3.

<sup>15</sup> *Revista Literaria*, CI, noviembre-diciembre 1884, p. 618.

yo creo que el Ateneo de Madrid ha realizado un verdadero progreso trayendo a su seno la música, y no sólo a manera de paréntesis en las arduas y difíciles tareas científicas; no sólo como tregua a las discusiones en que se ventilan los problemas de mayor transcendencia, lo mismo en el orden de las ciencias naturales que en el de las sociológicas y morales: la música viene además al Ateneo como verdadera enseñanza; que mucho hay que estudiar y aprender en los cantos populares con que el labriego se distrae del trabajo, y el pueblo celebra sus alegrías o conmemora sus tristezas.

Sin olvidar la importancia de la tradición culta musical, Arrieta recordaba "las maravillas musicales realizadas por los genios del arte y en las obras inmortales que, al igual de los monumentos arquitectónicos, señalan el momento álgido de los grandes progresos del arte"<sup>16</sup>. A continuación disertaba sobre "la transcendental importancia de la música en los pueblos civilizados", poniendo de ejemplo a Alemania, donde la música era "más que institución, arte nacional". Reivindicaba la música instrumental, definiendo la música *di cámara* como la que "se ejecuta por pocos instrumentos, en salones pequeños, y que cuenta en su rico repertorio las más prodigiosas creaciones del genio de Mozart, Beethoven, Haydn y tantos otros"<sup>17</sup>.

En la misma sesión participaría también Gabriel Rodríguez, quien traslada al Ateneo dos de sus conferencias pronunciadas en la Institución Libre de Enseñanza entre 1876 y 1879, referentes a la naturaleza de la música y a su poder expresivo de la música<sup>18</sup>. Así, su primera conferencia en el Ateneo trata de las "Consideraciones generales sobre el origen y naturaleza de la música", en la que diserta sobre el "orden y misión de la música como bella arte, de sus efectos inmediatos sobre el hombre y, por último de su importancia como elemento artístico de la civilización"<sup>19</sup>. Gabriel Rodríguez definía el "arte estético" como

toda manifestación artística que produce en nosotros emoción estética, esto es, una excitación personal, en cuya virtud sentimos con mayor fuerza y experimentamos placer o pena, relacionado este efecto, de una parte con la excitación artística, y de otra con nuestro estado psicológico actual.

Asimismo, defendía la presencia del misterio en la música de "la que no se percata el verdadero artista y constituye el inconsciente del arte; esa maravillosa propiedad que no se acierta a definir, por la cual se realizan espontáneamente obras estéticas de gran mérito que el mundo admira". Su discurso, según el mismo refería, venía basado en dos notables pensadores

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 619.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 619.

<sup>18</sup> Gabriel Rodríguez (1829-1901) fue vicepresidente de la junta de gobierno del Ateneo (1876-1881), figura relevante en la Sección de Ciencias Morales y Políticas. Abogado, político y músico, dejó su impronta con discursos en los diferentes ramos del saber. También formará parte de la comisión nombrada por el Ministro de Fomento el 8 de junio de 1894, en la que formaban parte el Conde de Morphy, Tomás Bretón, Núñez de Arce y Tamayo y Baus, con el fin de reformar el Conservatorio de Madrid. Según Sánchez de Andrés llevará a cabo en colaboración con Francisco Giner de los Ríos, y del maestro Inzenga, conferencias sobre Historia y Estética musical, entre 1876 y 1879, en la Institución Libre de Enseñanza. Sus títulos, cuyos resúmenes se publicaron en el Boletín de la ILE, fueron: "Naturaleza de la Música", "Los medios de expresión musical", "Los géneros musicales. Música religiosa", "Continuación de la Música religiosa", "La música con letra en general", "Música dramática. El drama lírico hasta Mozart" y "Música dramática desde Mozart a nuestros días". Leticia Sánchez de Andrés: "Gabriel Rodríguez Benedicto (1829-1901). Ateneísta y compositor", *Revista del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid, Impresión Taravilla, nº XV-XVI, diciembre de 2006, pp. 171-177.

<sup>19</sup> *Revista Literaria*, Tomo CI, noviembre-diciembre 1884..., p. 621.

como el liberal inglés Herbert Spencer (1820-1903) defensor del positivismo y el católico e idealista Alfonso de la Torre<sup>20</sup>. De este modo Gabriel Rodríguez recogía la influencia de esta figura del catolicismo español, ensayista del siglo XV, y propagador de las doctrinas de Santo Tomás. Se puede decir que el institucionista al tomar estos dos ejemplos conciliaba las nuevas tendencias positivistas con la doctrina católica y espiritualista que continuaba vigente en la época.

Las conferencias incluían fragmentos de música, organizados por Inzenga en los que tomaban parte destacados músicos como Nicolás Tragó al violín, Gerner al violoncelo y Gonzalez de la Oliva al piano, además de algunas alumnas del Conservatorio en las obras de canto<sup>21</sup>.

Un año más tarde, el 28 de marzo de 1885, Gabriel Rodríguez impartía su segunda conferencia "El poder expresivo de la música", en la que colaborarían los mismos intérpretes, interpretando obras de Haydn, Mozart, Mendelssohn y Rossini. *El Liberal* calificaría la velada de brillante, afirmando: "la música ha adquirido allí carta de naturaleza tan cumplida y privilegiada como las ciencias más abstractas"<sup>22</sup>. Por su parte, *La Unión* destacaría la excelente acogida por el público de *La canción de cuna* de Mozart, *La vieja* de Mozart y *Nessum maggior dolore* de Rossini. A su vez mencionaría la satisfacción del público ante el evento, protagonizado por Rodríguez, que hablaba sobre "la íntima unión entre la causa y efecto de la emoción musical y las consecuencias que de tal principio se derivan"<sup>23</sup>. Asimismo, lamentaba la escasez de tales actuaciones:

En el Ateneo se celebró a finales del pasado Marzo la segunda de las veladas musicales, que como escasísimos e inapreciables *regalos* proporcionan a la Sociedad los Sres. D. Gabriel Rodríguez y D. José Inzenga con el concurso de distinguidos artistas prácticos. Tuvo por tema la conferencia *El poder expresivo de la música*, y en ella desarrolló el Sr. Rodríguez sus ideas con ese seductor ingenio que caracteriza su oratoria y la artística llaneza que tan espontáneamente emplea en estas conferencias, que son sabrosísimas pláticas; aunque el tema era muy semejante al de la conferencia anterior<sup>24</sup>.

En noviembre de 1885, el Ateneo acomete importantes mejoras en el establecimiento con la instalación de luz eléctrica. También se inauguran una serie de discursos bajo el tema de la "Historia de España en el s. XIX" que se desarrollaran durante dos años consecutivos, bajo la presidencia de Segismundo Moret. Las lecciones, que fueron impresas en tres tomos, aunaban a importantes personajes del mundo político, científico y cultural. Junto a personajes de la talla del propio presidente, aparecen Rafael María de Labra, Gumersindo de Azcárate, Manuel Pedregal, Eduardo Echegaray, Leopoldo Alas Clarín, Eusebio Blasco, Marcelino Menéndez Pelayo y Emilio Arrieta<sup>25</sup>.

En noviembre tiene lugar el fatídico suceso de la muerte de Alfonso XII, que sorprende la vida ateneísta, dando inicio a la regencia de la reina María Cristina, y al gobierno liberal de Práxedes Mateo Sagasta.

---

<sup>20</sup> Alfonso de la Torre (1410?-1460), primer ensayista del s. XV, escribió en 1430 *Visión deleitable de la filosofía*, donde recoge el modelo teológico de Santo Tomás de Aquino, en la primera escuela de Salamanca.

<sup>21</sup> *La Época*, año XXXVI, nº 11639, 9 de diciembre de 1884, p. 3.

<sup>22</sup> *El Liberal*, 29 de marzo de 1885, p. 3.

<sup>23</sup> *La Unión*, año IV, nº 973, 30 de marzo de 1885, p. 3.

<sup>24</sup> *Revista de España*, tomo CIII, marzo y abril, Madrid, Est. Tip. "El correo", pp. 644-645.

<sup>25</sup> Víctor Olmos: *Ágora de la Libertad: Historia del Ateneo de Madrid (1820- 1923)*, Madrid, La esfera de los libros, 2015.

En junio de 1886, tras la celebración de las elecciones para la Junta de gobierno del Ateneo, es elegido presidente el liberal Núñez del Arce y vicepresidente al progresista y republicano Gumersindo de Azcarate, comenzando una nueva etapa en la que la Sección de Literatura va a adquirir gran protagonismo, a cargo de Menéndez Pelayo, Palacio Valdés y Mariano de Cavia, y gracias a la presencia del dramaturgo y poeta Núñez del Arce. Víctor Olmos describe el ambiente de este modo:

En esa época deambulaban por la Biblioteca, pasillos y salas de conferencias de la corporación, multitud de importantes novelistas, filósofos y ensayistas de varias generaciones, desde los mayores, entre los que destacaban Benito Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, y Leopoldo Alas *Clarín*, cuyas edades oscilaban entre los cuarenta y los sesenta años, hasta los más jóvenes, como Pío Baroja, Antonio Machado, José Martín Ruíz *Azorín*, Miguel de Unamuno y Ramón María del Valle-Inclán, de edades comprendidas entre los veinte y los treinta<sup>26</sup>.

### **XII-3. El Conde de Morphy presidente (1886-1895)**

En 1886 se produce el relevo en la sección de Bellas Artes, en la que Arrieta dará paso al Conde de Morphy. De este modo, nombrado presidente de la Sección de Bellas Artes, estará asistido por Ceferino Araujo como Vicepresidente y José González de la Oliva, Pedro Fontanilla, Salvador Albifiana y Leopoldo Michelena como secretarios de la misma. Morphy responde a la perfección al perfil requerido en la institución por sus vastos conocimientos y su experiencia vivida en otros países. El respeto ganado como intelectual de prestigio, y su implicación en las actividades de la corporación le posibilitaron mantenerse en el mismo cargo durante nueve años. Hay que recordar que aún eran escasos los músicos que poseyeran cierta formación intelectual para ser capaces de asumir un cargo de esta categoría. Solamente al final de este periodo, la grave enfermedad que aquejaba a Morphy y que estuvo a punto de costarle la vida explica su retirada en el cargo, dando paso a Pedrell.

Durante la presidencia en la Sección de Bellas Artes asistiremos a un periodo de consolidación de la música dentro del Ateneo que supondrá al final de su mandato la creación de una Sección específica para Música, separada de la anterior. A ello contribuyen las propias conferencias impartidas por el Conde de Morphy y las de otras personalidades destacadas como Gabriel Rodríguez, Menéndez Pelayo, Sentenach, Emilio Serrano o Pedrell, así como los conciertos y recitales en los que participan artistas nacionales e internacionales. Morphy conseguiría su propósito al convertir el salón del Ateneo en un espacio moderno europeo, donde se ofrecía un repertorio variado y se dieron cita temas y asuntos de actualidad. Además bajo su mandato estuvo fuertemente representada la mujer profesional, nombrándose por primera vez socias de honor a destacadas artistas como la pintora gaditana Anselma Gessler de Lacroix, prima del Conde de Morphy, o la pianista argentina de ascendencia española María Luisa Guerra.

### **XII-4. Discurso de presentación de Morphy "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias" (1886)**

El 23 de diciembre de 1886 pronuncia Morphy su discurso de apertura "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", en el que habla sobre el porvenir industrial de la España artística y expresa su deseo de que

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 576.

los que aún tenéis la dicha de ser jóvenes, podréis ver cumplida esa ilusión de la España artística moderna, que ha sido aspiración de toda mi vida, y seguramente no veré realizada; porque la educación que exige en todas las clases sociales es obra larga y corresponde a ideas distintas a las que dominan en la mayoría de los ánimos españoles<sup>27</sup>.

El discurso de Morphy llamó la atención de los diferentes medios. Así, *La Iberia* señalaba que la conferencia, aplaudida en más de una ocasión, perseguía el propósito de alentar a los españoles "para que el arte español, respondiendo a sus brillantes tradiciones y gloriosos antecedentes, prospere y crezca, poniendo fin a esta época de decadencia en que yace sumido"<sup>28</sup>. También la *Revista Contemporánea*, dirigida por José de Cárdenas, publica una interesante reseña, en que se sitúa el discurso de Morphy en el terreno espiritual y, por tanto, en frente del materialismo que influía cada vez más en la sociedad:

Muchos son los discursos de igual género pronunciados en Academias, escuelas y demás centros de enseñanza, y muchos también de mérito superior, olvidados o casi desconocidos entre la multitud; pocos han resistido a la indiferencia de nuestro tiempo hacia lo espiritual, vida, sagrado fuego que las bellas artes anima, adversario de todo materialismo, que a su dulce calor desfallece y muere.

pero nos consuela pensar (ya que imaginaria sea la esperanza) que la disertación del Sr. Conde de Morphy ha de resistir la maléfica influencia por su carácter singular, atinados juicios, corrección en la forma y expresivo razonar como artista, sin excluir las dotes de literato insigne<sup>29</sup>.

Cárdenas aprovechaba la ocasión para destacar la beneficiosa influencia de Morphy, al lado de Alfonso XII, y su contribución personal en el impulso de instituciones del bien público. Anima a leer su discurso sobre las artes suntuarias, en las que traza la historia y decadencia en España. Por su parte, *La Dinastía* publica un largo artículo sobre el discurso titulado "El Arte industrial en España", señalando su interés general para España, "y particularísimo para Barcelona". A Morphy le define como "persona de superior ilustración, de espíritu liberal, de cultísimas aficiones, y de singular modestia"<sup>30</sup>. Como compositor señala sus "triumfos envidiables en conciertos de Berlín y de nuestra corte" y destaca su contribución a la industria cerámica, con el impulso dado a la fábrica de la Moncloa<sup>31</sup>. Otro periódico, *El Resumen*, comenta:

El discurso tiene más alcance que el de una disertación literaria; el secretario particular del rey ha encontrado en los notables periodos de su oración, proyectos acariciados hace mucho tiempo por su cultivada inteligencia que concibió la esperanza de ver realizados en el reinado de Alfonso XII y que pueden ser ahora el programa artístico de la regencia<sup>32</sup>.

Sin duda, entre estos proyectos se encontrarían los mencionados por Bretón en su *Diario*, de establecer la ópera nacional, crear una orquesta sinfónica y hacer local propio, con salón de

---

<sup>27</sup> G. Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el sr. conde de Morphy*, Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886, p. 6.

<sup>28</sup> *La Iberia*, Año XXXIII, N<sup>o</sup> 9850, 24 de diciembre de 1886, p. 3.

<sup>29</sup> "Discurso leído en la apertura..." , *Revista contemporánea*, año n XIII- tomo LXVI, abril-mayo-junio 1887, p. 222.

<sup>30</sup> "El Arte industrial en España", *La Dinastía*, año IV, n<sup>o</sup> 1929, 28 de diciembre de 1886, pp. 5-6.

<sup>31</sup> Fue relevante la intervención de Morphy para dar vida a la fábrica de La Moncloa, tras contactar con los hermanos Zuloaga en París. La fábrica reprodujo "azulejos mudéjares e hispano árabes y las mayólicas, lozas y barros de la antigua Moncloa, a más de otros bellos ejemplares con nuevos modelos". *Ibidem*, p. 5.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 6.

conciertos. Todo un “programa artístico” que como más tarde señalaría Bretón le haría inmortal en nuestra patria<sup>33</sup>.

Por último, en *La Época* encontramos un testimonio de su calurosa acogida, que por su interés transcribimos a continuación:

Hermosa manera de inaugurar sus trabajos ha tenido este año la sección de Bellas Artes del Ateneo. Es digno presidente de ella el Sr. conde de Morphy, hombre que a una modestia incomparable reúne una inteligencia cultivadísima. Si a estas circunstancias se añade la muy especial de que anoche ocupaba por primera vez en su vida aquella cátedra del Ateneo por donde han pasado todas las lumbreras de la España Contemporánea, se comprenderá que anoche se viera el salón favorecido por brillante concurso. Había escogido el conde de Morphy por tema el arte español en general, y particularmente nuestras artes suntuarias, hoy llamadas industrias artísticas.

Desde sus primeras frases el disertante cautivó por completo a su auditorio por la galanura del estilo, la sobriedad de los pensamientos y la virilidad con que exponía sus ideas. Comenzó demostrando que España posee elementos propios sobrados para tener a la esfera del arte personalidad tan marcada, que pueden igualarse sus glorias con las de Italia mismo, y aún quizás aventajarlas en determinados puntos.

Sintetizando el pensamiento fundamental de su discurso, decía el presidente de la sección de bellas artes que la historia natural de España, en lo que tiene de más genuino y característico, empieza en el periodo de la Reconquista, en que aparecen los elementos árabe y germano, que en lucha de más de siete siglos, y por continuo trato y compenetración viene a formar la sociedad española del s. XV, época en la que coincide, con la unidad nacional, el periodo más brillante y admirado de nuestra historia<sup>34</sup>

*La Época* señala la segunda parte del discurso, en que Morphy comenta las artes industriales (poesía, música, pintura y arquitectura), realizando un estudio de la situación del arte en España y de su porvenir, y señalando la necesidad de proteger una industria que aún esperaba su renacimiento<sup>35</sup>.

## **XII-5. Conferencia-velada sobre la música profana del siglo XVI, 1887**

El 16 de marzo de 1887, tiene lugar la segunda Conferencia-velada sobre la música profana del s. XVI. En *La Época* se da cuenta de la brillante velada en la que Morphy hacía alarde de sus profundos conocimientos sobre la música del s. XVI tras sus largos años de estudio sobre la música de vihuela. No hay que olvidar que en 1869, durante su exilio, Morphy se encontraba trabajando en los *Anales de la música española* que serían publicados tras su muerte bajo el título *Les luthistes espagnols du XVIe*, apoyado por el musicólogo Gevaert<sup>36</sup>. En la sala Herz de París, siguiendo el ejemplo de los conciertos históricos de su maestro Fétis, daría a conocer algunas de estas composiciones, ante una concurrendísima audiencia entre la que se encontraba la reina Isabel II, familias aristocráticas que la habrían acompañado en su exilio y destacadas figuras del arte.

<sup>33</sup> Tomás Bretón: *Diario*, Vol. 1, Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas, Madrid: Acento editorial, 1994. p. 353. A Guillermo Morphy le unía una gran amistad con Tomás Bretón, ambos compartían un mismo ideal que era el establecimiento de la ópera nacional. El conde veía en Tomás Bretón la persona capaz de llevar a cabo semejante propósito.

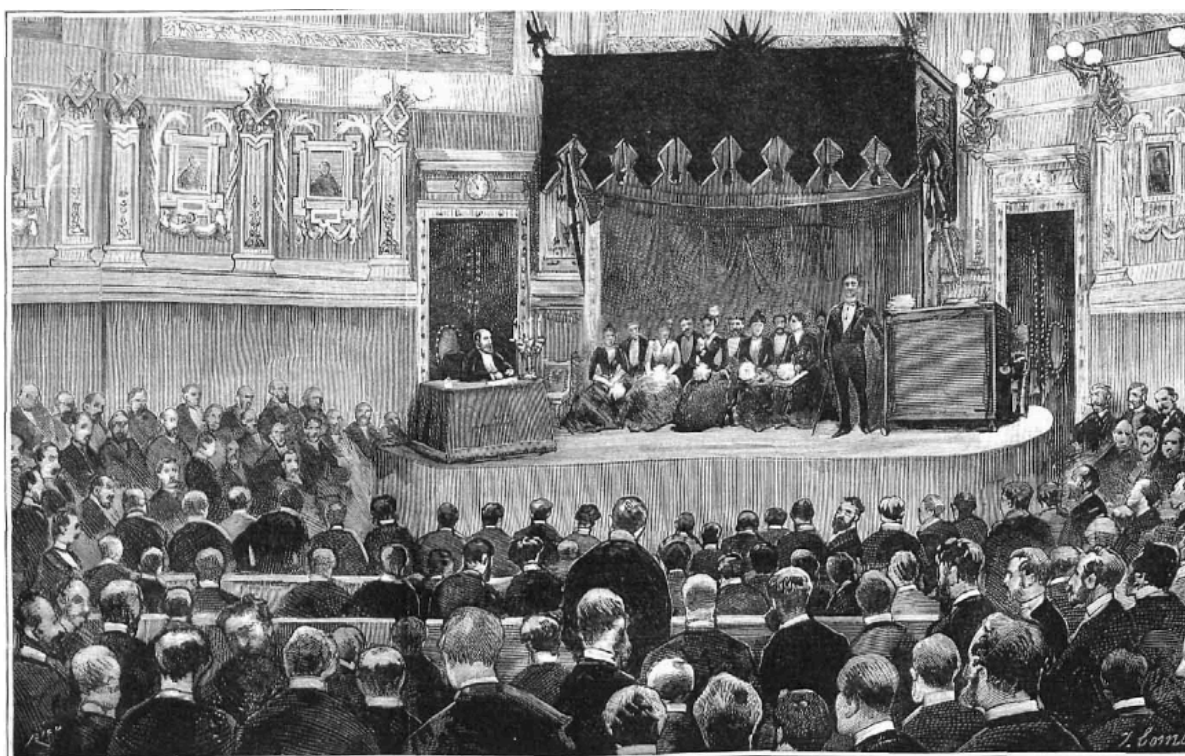
<sup>34</sup> "En el Ateneo", *La Época*, año XXXVIII, nº 12366, 24 de diciembre de 1886, p. 3.

<sup>35</sup> *La Correspondencia*, año XXXVII, nº 10375, 18 de agosto de 1886, p. 3.

<sup>36</sup> Véase Capítulo VI y Capítulo XVII de este trabajo.

En esta ocasión describe la notación de la vihuela, y diserta sobre la singularidad de las obras del valenciano Luis de Milán. Según Morphy este género se emanciparía del canto llano en el s. XVI, surgiendo un canto armonizado que "no era a aquellos autores tan desconocido como generalmente se cree; pues en algunos antecesores de Palestrina nótanse modulaciones nuevas y algo de presentimientos de la reforma del arte"<sup>37</sup>. A continuación, relata la vida de Luis de Milán, habla de su obra *El maestro* y de las reglas y principios que componen la música profana de vihuela. También describe la fiesta de mayo, de la que aún se conservaban ciertas costumbres en Galicia. Además selecciona algunas obras del libro *Orfénica Lyra* de Fuenllana, otras de Mudarra y Diego Pisador, y *El Parnaso* de Esteban Daza para ilustrar con ejemplos musicales su conferencia. Por último, Morphy "elogió a cuantos se ocupan a arqueología musical, sobre todo al insigne maestro Barbieri, cuya magnífica biblioteca está siempre a disposición de los interesados y cuya vasta erudición en estas materias es harto conocida y con justicia celebrada"<sup>38</sup>.

*La Correspondencia de España* señala que "el éxito fue extraordinario"<sup>39</sup>, contribuyendo al mismo destacadas alumnas del Instituto Filarmónico que en aquellos años presidía el Conde de Morphy: Amalia Paoli, Ana López Peñafiel, María Flórez, Amparo Moreno, Amparo Romaguera, y los alumnos Oliveras, Astigarraga, Mateos, Tabuyo, entre otros, además de la participación de los profesores de canto Napoleón Verger y Justo Blasco. Por su parte, *La Ilustración* inmortalizaba el momento publicando un grabado realizado por Comba<sup>40</sup>.



ATENEO DE MADRID. — CONFERENCIA DADA POR EL SR. CONDE DE MORPHY SOBRE EL TEMA «LA MÚSICA PROFANA EN EL SIGLO XVI», EN LA NOCHE DEL 16 DEL CORRIENTE. — (Dibujo del natural, por Comba.)

**Ilustración 25.** Conferencia del Conde de Morphy en el Ateneo de Madrid

<sup>37</sup> "La música en el Ateneo. Conferencia del Conde de Morphy", *La Época*, 18 de marzo de 1887, año XXXIX, nº 12447, p. 1.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 1

<sup>39</sup> *La Correspondencia de España*, nº 10585, 16 de marzo de 1887, p. 2.

<sup>40</sup> "Conferencia dada por el Sr. conde de Morphy", *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, nº XII, 30 de marzo de 1887, p. 3. El grabado aparece en la p. 12.



El programa constaba de obras de Luis de Milán, Cristóbal de Morales, Miguel de Fuenllana, Gutiérrez de Cetina, Francisco Guerrero, junto a las *Coplas de Jorge Manrique*. Estas últimas consistentes en una versión para voces de la canción *Recuerde el alma dormida y despierte*, para canto y piano compuesta por Morphy, proveniente de los *Tres libros de música en cifras para vihuela* escrito por Alonso Mudarra<sup>41</sup>. Por último recogemos el testimonio dejado por la revista *El Ateneo*, que señala el interés del acontecimiento y la dificultad que entrañaban

esta clase de conferencias, que únicamente en el Ateneo es donde se encuentra el precedente de ellas, tiene un carácter verdaderamente original, por ser a un tiempo obra que merece materia para el estudio, y ocasión del recreo más puro que puede tener el espíritu, como es el de las manifestaciones del arte; este carácter las hace sumamente difíciles de organizar, y vemos que, el señor Conde de Morphy ha sabido realizarlas con el mismo brillo con que otra vez lo hicieron en la misma sección los Sres. Gabriel Rodríguez y D. Emilio Arrieta.<sup>42</sup>

La conferencia sobre música antigua sirvió de precedente a las llevadas a cabo años más tarde por Pedrell en el Ateneo de Madrid en 1895, todavía bajo la presidencia de Morphy. Para la ocasión, Pedrell contó con la colaboración de Enrique Granados, quien se sentía atraído por la música de tecla del renacimiento musical español, llegando a convertirse “en uno de los abanderados de la interpretación del pasado español”<sup>43</sup>. Según apunta Tamara Valverde-Flores, Granados interpretaría obras de Valderrábano, transcritas por Morphy, que en 1902 aparecerían publicada en su obra *Les luthistes espagnols du XVIIe siècle*<sup>44</sup>. Este hecho, unido a la relación que Granados sostenía con Morphy, en los últimos años de 1890, parece constatar que también Morphy habría influido en el interés del joven compositor e intérprete por la música antigua española<sup>45</sup>.

En octubre de 1887, además de organizar conferencias y veladas musicales, el Conde de Morphy asiste al festejo organizado en el Ateneo en honor de los asistentes al Congreso Literario Artístico Internacional, en el que hablará en español y francés junto a Núñez de Arce y otros presidentes de las diferentes secciones del Ateneo. En la ceremonia se recitaran poesías de Ramón Campoamor y José Zorrilla, entre otros<sup>46</sup>.

En febrero de 1888, por mediación del Conde de Morphy, Núñez Arce pone el Ateneo a disposición de Tomás Bretón para que llevara a cabo audiciones de su ópera *Los amantes de Teruel*<sup>47</sup>. De esta manera, el Ateneo respaldaba el proyecto de Bretón de estrenar su ópera española, en medio de la polémica y las dificultades planteadas continuamente por parte de Arrieta.

---

<sup>41</sup> Pepe Rey: “Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX”. II, *Roseta*, nº 4, julio del 2010, p. 52.

<sup>42</sup> *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*. Tomo I, 1888, Madrid, impresor Campuzano, 1888, pp. 623-624.

<sup>43</sup> Tamara Valverde-Flores: “Enrique Granados y Joaquín Nin: dos formas complementarias de concebir e interpretar la historia”, *Revista de Musicología*, Vol. XLI, nº 2, 2018, pp. 567-590, p. 573. Tamara Valverde también cita el interés de Joaquín Nin por el repertorio histórico español, interpretando obra de Cabezón, en los conciertos dados en París y Bruselas, entre 1904 y 1907.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 574.

<sup>45</sup> Sobre esta relación entre Morphy y Granados véase Capítulo VI de este trabajo.

<sup>46</sup> Víctor Olmos: *Ágora de la Libertad...*, op. cit.

<sup>47</sup> En el *Diario* de Bretón aparecen reflejados los encuentros entre Tomás Bretón, Azcarate y Núñez del Arce, en un momento en que se tramitaba, tras años de lucha, la puesta en escena de la ópera *Los amantes de Teruel*, que finalmente tendría lugar el 12 de febrero de 1889.

## **XII-6. Ciclo de conferencias sobre Beethoven. *El Ateneo: revista científica, literaria y artística***

Producidas las elecciones en junio de 1888, en las que compiten por la presidencia de la corporación el antiguo liberal Cristino Martos y el republicano Gumersindo de Azcárate, sale vencedor el primero al ser apoyado tanto por ministros liberales y Emilio Castelar, como por conservadores canovistas. Martos inaugura su mandato, en noviembre de 1888, con un discurso sobre "El concepto de la Patria".

Entre las novedades de esta etapa está la publicación de la prestigiosa revista *El Ateneo*, en la que colabora el Conde de Morphy y en la que aparecen reproducidos sus discursos sobre Beethoven, ofrecidos en el año 1888 y 1889. La presidencia de Martos apenas durará seis meses debido a sus ocupaciones en el congreso de los diputados. En diciembre presenta su dimisión, eligiéndose casi por unanimidad a Cánovas del Castillo que vuelve a ocupar la presidencia del Ateneo<sup>48</sup>. Desde *La Época* se recibe favorablemente la noticia viendo en Cánovas la persona capaz de devolver al Ateneo el esplendor de que había gozado. De esta manera señalaba

a quien debe el Ateneo su docta casa de la calle del Prado y su última época de actividad y de gloria, deberá ahora el renacimiento que la salve de la postración en que, desde hace poco yacía. No solamente en el terreno científico, sino también singularmente en el arreglo de la cuestión económica<sup>49</sup>.

Cánovas inicia un periodo de intensa actividad para devolver el brillo y esplendor al Ateneo y alejarlo de las graves dificultades económicas que lo aquejan. En el lapso de seis meses se leen en el Ateneo 56 conferencias, entre las que destacaran las de Juan Valera en la literatura y las de Conde de Morphy en relación a la música.

Dos de los discursos impartidos por Morphy sobre Beethoven y sus obras<sup>50</sup> fueron publicados en la revista *El Ateneo* (1885-1889), cuyo propósito era recoger el movimiento intelectual de España y del extranjero. La revista refleja la mentalidad liberal de la Restauración, su espíritu de tolerancia y conciliación, dando cabida a toda suerte de trabajos académicos, que contribuyesen al progreso del hombre, sea cual fuere las ideas o doctrinas que los impulsaran, ya que todas las opiniones contribuirían "a modo de anchuroso cauce que recoge, guarda en las profundidades de su lecho y conduce en su corriente, las palpitaciones de la España intelectual".

De este modo, entre los intelectuales que colaboran en la revista aparecen personalidades destacadas del Ateneo de ideologías diferentes, como Segismundo Moret, Antonio Cánovas del Castillo, Gumersindo de Azcarate, Núñez del Arce, Amador de los Ríos y Giner de los Ríos.

La revista contó desde sus inicios con una respuesta inmediata no sólo de los centros de Cultura de Madrid, sino también de las provincias que asimismo colaborarían con "trabajos tan relevantes por su forma y fondo, que cada uno de ellos sería bastante a dar una nota de interés o de transcendencia a la publicación más afanosa de crédito y de prestigio"<sup>51</sup>. De esta manera, la publicación alcanzaría una amplia divulgación por todo el territorio español, con una admirable acogida en los centros intelectuales. Esto garantizaba la divulgación de sus contenidos extendiendo su influencia fuera de Madrid.

---

<sup>48</sup> Cánovas del Castillo había sido presidente 1870-1874 y 1882-1884.

<sup>49</sup> "El Sr. Cánovas en el Ateneo", *La Época*, año XL, nº13071, 29 de diciembre de 1888, p. 3.

<sup>50</sup> En el Capítulo XIII analizamos el contenido de estas conferencias.

<sup>51</sup> *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*. Tomo I, Madrid, impresor Campuzano, 1888, p. 6.

Hemos podido comprobar, por ejemplo, que en el *Boletín del Centro Artístico de Granada* se constata que la entidad recibía esta revista de periodicidad quincenal y amplia paginación, a la que dedicaba breves reseñas sobre su importancia. Con ocasión de la publicación de la conferencia impartida por Morphy, el *Boletín* se refería con interés al "núm. 5 de esta nueva e interesante publicación que contiene numerosos trabajos de escritores distinguidos y una crónica exacta del movimiento científico, literario y artístico de España y extranjero. Entre otras conferencias publica la pronunciada por el Conde de Morphy acerca de Beethoven"<sup>52</sup>.

Juan Valera se refiere a esta publicación de amplia paginación (más de 600 páginas), diciendo que daba relevo a la *Revista de España*, fundada por José Luis Albareda y Sezde en 1868, viniendo a encarnar el espíritu liberal conservador y a recoger diversidad de artículos en todos los ramos del saber:

Murió la *Revista de España*. Las nuevas revistas se llaman *El Ateneo* y *La España Moderna*. No sé si duraran; pero la primera, aunque tal vez parezca pesada, es, en mi sentir, útil y curiosísima, refleja todo el movimiento intelectual, malo o bueno, que hay en España. Es un libraco enorme (...) además de los trabajos de redacción, recopila todos los discursos científicos y literarios que se leen o pronuncian en las reales academias, en la Academia de Jurisprudencia, el Ateneo, en las Universidades, etc., etc., etc.

Tal vez merezca el conjunto ser calificado de fárrago indigesto; pero en él están los anales de la vida mental de esta tierra de garbanzos<sup>53</sup>.

En la revista donde aparece publicado el discurso de Morphy sobre "Beethoven y sus obras", se señala el enorme interés que este tipo de conferencias musicales va adquiriendo dentro de la corporación:

Esta clase de conferencias, que únicamente en el Ateneo se encuentra el precedente de ellas, tienen un carácter verdaderamente original, por ser a un tiempo obra que ofrece materia para el estudio y ocasión del recreo más puro que puede tener el espíritu, como es el de las manifestaciones del arte; este carácter las hace sumamente difíciles de organizar, y tenemos un verdadero placer en poder decir que, el señor Conde de Morphy ha sabido realizarlas con el mismo brillo con que otra vez lo hicieron en la misma Sección los Sres. D. Gabriel Rodríguez y D. Emilio Arrieta<sup>54</sup>.

En 1889, año de su publicación, el comité consultivo de la revista estaba integrado por Cánovas del Castillo (presidente), Alejandro Pidal y Mon (Director de la Sección de Ciencias Morales y políticas), Enrique Fernández Villaverde (Director de la Sección de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales), Marqués de Hoyos (Director de la Sección de Ciencias Históricas), Juan Valera (Director de la Sección de Literatura) y el Conde de Morphy (Director de la Sección de Bellas Artes)<sup>55</sup>.

Respecto a las conferencias sobre Beethoven a cargo de Morphy, la *Revista* señala su calurosa recepción en estos términos:

... nos limitaremos a consignar únicamente el éxito de la conferencia, que ha sido grandísimo, y del cual creemos deben de estar satisfechos, no solo el Ateneo -que bien lo probó con sus

---

<sup>52</sup> *Boletín del Centro Artístico de Granada*, año IV, nº 60, 16 de marzo de 1889, p. 116.

<sup>53</sup> Juan Valera: "A Marcelino Menéndez Pelayo". *Correspondencia* (1888-1894). Vol. V, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Editorial castalia, (21 de agosto de 1889), p. 157.

<sup>54</sup> *El Ateneo. Revista científica, literaria y artística*. Tomo I, Madrid, 1888, p. 622.

<sup>55</sup> *El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, Tomo II, Madrid, 1889.

aplausos-, sino también el conferenciante y los encargados de la ejecución de los ejemplos, que fueron los señores cuyos nombres damos al final, por parecernos justo consignarlos, en bien del arte y para honra de ellos.

Además se señalaba el carácter pedagógico de tales conferencias, que contribuían "a la mayor cultura y educación del gusto de nuestro público"<sup>56</sup>. Aunque nos ocuparemos detenidamente de estas en otra parte de nuestro trabajo<sup>57</sup>, abordamos aquí algunas cuestiones en relación a los propósitos de Morphy respecto a ellas y su recepción en la prensa.

Durante esta etapa Morphy pone el empeño en difundir la música de Beethoven a través de un repertorio tan importante como sus sinfonías y sonatas para piano, para lo que contó con la ayuda de la Sociedad de Conciertos, de su director Tomás Bretón y del virtuoso pianista francés Francis Planté<sup>58</sup>. Morphy realiza un esfuerzo por integrar ha España dentro de la realidad musical europea, siendo consciente de que, a pesar de los esfuerzos realizados desde las Sociedad de Conciertos, aún quedaba mucho camino por recorrer a la hora de instruir al público. El desconocimiento de la obra y figura de Beethoven entre escritores y políticos, quienes mostraban su fervor por la ópera italiana, y despreciaban la "música sabia", es señalado por Morphy en su carta a Monsieur Weckerlin:

A la fin du mois je donnerai une conference a l'Athenée sur... Beethoven!

Vous comprenez par la culture musical du pays, puisque on peut decouvrir Beethoven et pourtant nous avons une Societé des concerts depuis 20 ans et l'on a joué toutes les symphonies meme la 9eme mais pour nos hommes politiques pour nos litterateurs c'est encore de la musique savante et les roulades de la Patti ou les sous filés ou doucement chevrotards de Gayarre tout leur supreme bonheur! Chose singuliere! Le pauple la goute le comprend et l'applaudit<sup>59</sup>.

Por lo tanto, desde el Ateneo, Morphy podía influir para que la clase intelectual y política comenzara a sensibilizarse hacia otro tipo de música. A través de la música de Beethoven trataría de transmitir el concepto de música como arte sagrado, y la capacidad de expresión de la música instrumental, al transmitir el pensamiento, la idea y el sentimiento. Las conferencias de Morphy van a dirigirse a la intimidad de la obra de Beethoven, genio por excelencia, considerado un precursor del romanticismo, capaz de romper con la rigidez formal del clasicismo, imprimiendo a las formas una mayor individualidad, utilizando los recursos expresivos en favor del sentimiento. Morphy señalaría la novedad que encerraba su discurso en España, en el que utilizaría cuantiosos datos y cartas personales del compositor para profundizar en su temperamento, gustos e influencias. Sus afirmaciones vendrían a demostrar el porqué la música pura se situaría en la jerarquía de las artes a la misma altura que las demás.

*El Día* recoge noticias de las cuatro conferencias de Morphy. La primera contaría con la colaboración de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Bretón, y tendría lugar en la primera quincena de enero. La segunda se centraría en las obras de piano de Beethoven y de una manera novedosa se interpretarían como un ciclo monográfico, rompiendo con la costumbre de alternar

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 623.

<sup>57</sup> Véase parte III, Capítulo XIII.

<sup>58</sup> El Conde de Morphy, junto a Tomás Bretón fueron elegidos como presidente y director de la Sociedad de Conciertos desde diciembre de 1884. Dos años antes habían programado 6 conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso, en las que se interpretarían algunas de las obras más destacadas de Beethoven, "tales como *La Pastoral*, el *Septimino*, el Andante y variaciones de la *Sonata en la*, del inmortal Beethoven, y por primera vez el *Trio serenata*", así como otras de importantes compositores nacionales y extranjeros. Véase la *Gaceta de Madrid*, nº 64, 5 de marzo de 1886, p. 688.

<sup>59</sup> Correspondencia Morphy/ Weckerlin, Biblioteca Nacional de Francia. (Madrid, 10 de enero de 1889).

diferentes obras y géneros. Para la ocasión, Morphy había dispuesto invitar al afamado pianista francés M. Planté, a quien había conocido anteriormente durante sus estancias en el extranjero. Por último, dispondría de dos conferencias más para mostrar la música de cámara y el repertorio de canto. La noticia destacaba "el mérito que este trabajo representa y que ha de formar época en las solemnidades del Ateneo"<sup>60</sup>.

**Tabla 15.** Conferencias de música en el Ateneo de Madrid

Autor	Conferencias
Gabriel Rodríguez	"Consideraciones generales sobre el origen y naturaleza de la música". "El poder expresivo de la música". Gabriel Rodríguez. «Música <i>di camera</i> »
Arrieta	"La música española al comenzar el s. XIX: su desarrollo y transformaciones, la educación musical y la influencia del italianismo"
Morphy	"El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias" "La música profana española en el s. XVI" I, II, III, IV: Ciclo de conferencias sobre Beethoven y sus obras. "Orígenes de la ópera" (Ciclo sobre ópera) "Música de las Escuelas florentina y romana"
Morphy y Gabriel Rodríguez .	Centenario de Mozart
Pedro Fontanilla	"La música en el teatro" (Ciclo sobre ópera)
Conde de Morphy, Sentenach y Menéndez Pelayo.	Conferencias en honor a Barbieri y Arrieta
Pedrell	I. La música homófona, la música polifónica, advenimiento de la música harmónica y moderna». Pedrell II. «Nuestra música en los siglos XV y XVI; el arte cortesano y la música popular; las antiguas danzas españolas». Pedrell III. «Morales (1490?- 1553), Cabezón (1510-1566) y Guerrero (1527)
Emilio Serrano	"La enseñanza musical" <sup>61</sup>
Mariano Vázquez	"Escuela veneciana desde Scarlatti a Rossini"

De este modo, la primera conferencia sobre Beethoven tuvo lugar el 28 de enero de 1889. El trabajo fue dividido en dos partes. Por un lado, la biografía del compositor basada en anécdotas que el mismo Morphy había recopilado de personas cercanas a aquel. Por otro, se centraba en sus trabajos más notorios haciendo un análisis de sus obras más emblemáticas, escogiéndose para la ocasión la obertura de *Egmont*, junto a algunos movimientos de las sinfonías de Beethoven. Íntegramente publicada en la revista *El Ateneo*, se le daba la enhorabuena a Morphy

<sup>60</sup> "Sociedades y Conferencias". *El Día*, nº 3110, 27 de diciembre de 1888, p. 2.

<sup>61</sup> Información localizada en Emilio Fernández Álvarez: "Emilio Serrano...", p. 93. La conferencia fue impartida el 15 de enero de 1889, conservada en el Legado Subirá de la RABASF. Es interesante constatar las manifestaciones en la línea con la doctrina espiritualista de la época. Ideas parecidas encontramos en Morphy.

y a los intérpretes de la Sociedad de Conciertos, que bajo la dirección de Bretón, habrían interpretado de manera magistral las obras de Beethoven<sup>62</sup>.

Por su parte, *La Época* señala la afluencia de socios y del mismo presidente Cánovas del Castillo al evento, asimismo, califica a Morphy como "uno de los socios más ilustres del Ateneo. Su distinción, su caballerosidad, sus dilatados conocimientos le han conseguido un puesto de preferencia entre los ateneístas"<sup>63</sup>. También se refiere a las veladas en su domicilio en la que se interpreta "la exquisita música *di camara* para cuyo inteligente auditorio Beethoven y Mozart, Bach y Mendelssohn eran dioses favoritos, reuniones animadas por la encantadora amabilidad de la condesa de Morphy, dotada, como todos saben de un gran talento musical". Además se refiere a las críticas vertidas por otra revista, *El Liberal*, tachándolas de tendenciosas por haber calificado el trabajo de Morphy de incompleto y poco original, a lo que respondía en estos términos:

En primer lugar, siendo esta la primera conferencia era natural en ella una ligera *no extensa* biografía. En segundo no puede juzgarse si el trabajo es completo o no, faltando todavía tres conferencias. En tercero, o el autor del suelto no asistió a la velada, o ignora que algunos de los documentos relativos a la vida de Beethoven, a sus obras, a la interpretación de las mismas eran completamente nuevos para los que escuchaban, como resultado de estudios personales en Viena<sup>64</sup>.

La revista *La Dinastía* de Barcelona se hace eco de la noticia y comenta:

Así como el filósofo griego probaba el movimiento andando, el ilustre conde palatino y a la vez compositor concienzudo, ha demostrado el inmenso valer del gran maestro alemán, de una manera práctica; haciendo que lo más escogido de la orquesta de Bretón tocara los ejemplos de la conferencia<sup>65</sup>.

Unos meses más tarde, el 8 de mayo, Morphy imparte su segunda conferencia sobre el compositor, contando en esta ocasión con uno de los mejores pianistas de la época, Francis Planté, que interpretaría varias de sus sonatas<sup>66</sup>. Las conferencias fueron comentadas favorablemente por la prensa, calificándolas de "muy notables, no solo por la competencia especial del Secretario particular de S. M. la Reina, sino también por la novedad que envuelven en nuestro país estas demostraciones teórico-prácticas en asuntos musicales". También se señalaría la beneficiosa presencia de Morphy junto a Cánovas en la corporación:

El conde de Morphy cuya iniciativa y la del Sr. Cánovas han devuelto al Ateneo su antiguo esplendor, leyó un trabajo magnífico en que se contienen rasgos curiosos de la vida del gran músico [...] y atinadísimos juicios críticos sobre las obras del maestro.<sup>67</sup>

Aunque no nos detendremos en ellas, revisten gran interés las noticias biográficas que Morphy recoge en sus conferencias, algunas fruto de sus investigaciones en archivos, otras, de anécdotas transmitidas por antiguos discípulos del maestro, y por su ilustre maestro Fétis. A

---

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 624.

<sup>63</sup> "Las veladas del ateneo. Beethoven y sus obras", *La Época*, 29 de enero de 1889, nº 13102, año XLI, p. 1.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 1.

<sup>65</sup> "Beethoven y Morphy", *La Dinastía*, año VII, nº 3192, 15 de febrero de 1889, p. 1.

<sup>66</sup> Álvaro Figueroa y Torres, *Memoria del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Álvarez, noviembre de 1889.

<sup>67</sup> *El isleño* Año XXXIII, N<sup>o</sup> 10686, 27 de mayo de 1889, p. 1.

todo ello hay que sumar la traducción de cartas personales del compositor del alemán e inglés al español<sup>68</sup>.

## XII-7. Las últimas conferencias pronunciadas por Morphy: "Los orígenes de la ópera"; homenaje a Barbieri y Arrieta y el centenario de Mozart

El 25 de febrero de 1894, Morphy ofrece una conferencia sobre los orígenes de la ópera, precedida de una breve *Memoria* del secretario Sentenach. *La Correspondencia de España* señala el éxito del evento en que Morphy ofrecía el desarrollo del drama lírico en España, "siendo interrumpido varias veces por los aplausos de la concurrencia"<sup>69</sup>.

Poco tiempo después se lleva a cabo una velada en honor a Barbieri y Arrieta. Pese a las diferencias personales surgidas con Barbieri y Arrieta debido a la protección de Morphy hacia Bretón y la cuestión de la ópera española, Morphy rinde homenaje a los dos grandes músicos:

Estando a cargo la interpretación del programa de personas tan conspicuas como los señores conde de Morphy y Menéndez Pelayo, y de artistas de tan excepcionales facultades como la Srta. Gardeta, reputada ya como gloria musical. Eran las 10 cuando el secretario particular de su Majestad ocupó la cátedra, como presidente de la sección de Bellas artes, organizador de la velada, pronunciando a guisa de prefacio, un breve pero sentido discurso, recordando la obligación que aquel centro de cultura tenía de rendir público homenaje a dos hombres tan eminentes como Barbieri y Arrieta<sup>70</sup>.

En la velada también se leyó por parte del secretario de la sección de Bellas Artes Sentenach, un trabajo necrológico sobre Barbieri escrito por Arrieta. Por su parte, Menéndez Pelayo honró el acto, leyendo la necrología de Barbieri. Finalmente, la velada fue amenizada con obras de ambos maestros.

Otro evento destacado tuvo lugar el 8 de enero de 1892 con motivo de la conmemoración del centenario de Mozart, organizado por el Conde de Morphy y Gabriel Rodríguez. *La Época* nos ofrece detalles del brillante acto ofrecido en el Ateneo en el que Rodríguez se encargaría de explicar las obras interpretadas en el acto y donde se destaca la gran afluencia de público:

El 9 de enero de 1892, se celebra un solemne acto en conmemoración al centenario de Mozart, con la afluencia de todos los socios. El programa venía dispuesto por el conde de Morphy y Gabriel Rodríguez, siendo este último el que relataba la historia de las obras ejecutadas por artistas acompañados al piano por González de la Oliva y Cardona. Bretón al frente de la orquesta interpretó la Overture *Il flauto magico*. Llamó la atención la interpretación del maestro Fernández Bordas al violín que ejecutó la *Sonata para violín y piano* 378. También participó la Sociedad de cuartetos dirigida por Monasterio (*Cuarteto en si b para instrumentos de arco* (458) y el *Concierto en re m* (466) en el que tomó parte Oliva<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> G. Morphy: "Beethoven y sus obras", *El Ateneo. Revista científica, literaria y artística*, Tomo III, Madrid, 1889, pp. 275-294. Entre ellas, Morphy habría traducido al español la correspondencia recogida por Mócheles.

<sup>69</sup> "En el Ateneo", *La Correspondencia de España*, año XLV, nº 13111, 27 de febrero de 1894, p. 2.

<sup>70</sup> "Velada en honor de Arrieta y Barbieri", *La Época*, año XLVI, nº 14918, 16 de marzo de 1894, p. 2.

<sup>71</sup> "Velada conmemorativa del centenario de Mozart", *La Época*, año XLIV, nº 14135, 9 de enero de 1892, p. 2.

## XII-8. Los conciertos de música en el salón del Ateneo

El Ateneo irrumpe como un nuevo espacio filarmónico en Madrid desde donde divulgar un repertorio que muestra su similitud con otras programaciones de salas europeas<sup>72</sup>. La música no sólo ilustrará las conferencias de Gabriel Rodríguez, Arrieta o el Conde de Morphy, sino que desde 1888 tendrán su espacio propio en el salón del Ateneo, obteniendo cada vez mayor atención dentro de la vida cultural de la corporación.

Hay que destacar durante los años de la presidencia de Morphy su implicación en divulgar la música “sabia” para vencer la resistencia hacia un arte transcendental, en el que eran necesario ciertos conocimientos y predisposición del público para su escucha. Música de cámara, género pianístico y lied vocal, obras clásicas y contemporáneas, nacionales y extranjeras se van a dar cita en este espacio ateneísta con un público al que se le exige un protocolo como oyentes, al estilo del público europeo. Artistas que asisten al domicilio privado del Conde de Morphy, algunos de los cuales forman parte del claustro de profesores del Instituto Filarmónico, son presentados en el Ateneo, dando a conocer sus talentos, ya sea como compositores, ya como intérpretes. Albéniz, Casals, Rubio, Guervos, Tragó, Chevalier, y tantos otros contribuyen con entusiasmo a la renovación del repertorio con sus actuaciones, esperando el aplauso del público, el apoyo a su creación nacional en una España atrasada, con unas condiciones de vida duras para los artistas, con una incompreensión hacia lo que para muchos significaba el arte nacional. Desde el Ateneo, Morphy al igual que otros intelectuales denuncia la ausencia del sentimiento patriótico, la falta de interés hacia un proyecto nacionalista, lleva a cabo una campaña a favor del nacionalismo, promoviendo las ideas del romanticismo historicista, dando a conocer un repertorio nuevo, donde se escuchan las creaciones de artistas españoles.

El Salón Romero y el Ateneo se abren desde 1884 como espacios idóneos para trasladar el género íntimo del salón burgués y aristocrático a los espacios escénicos. Hemos visto como desde 1884, el Salón Romero situado en la calle Capellanes se alza como un nuevo espacio filarmónico con una fuerte impronta en el escenario musical madrileño. Fundado por la iniciativa filantrópica de Antonio Romero y Andía, cubre un importante papel en un momento de escasez de este tipo de espacios en Madrid, donde actúan artistas consagrados y se dan a conocer jóvenes promesas. El Ateneo completa esta estampa en la misma línea del pensamiento reformador de Romero y Andía, al que Morphy profesa palabras de agradecimiento en su discurso en el Ateneo de 1886. La música *di camara* se va a programar en ambos espacios logrando la aceptación del público que aplaude un género de escasa tradición en España. Los esfuerzos llevados a cabo serán recompensados a medio plazo, superado el tumultuoso final de siglo, las primeras décadas del siglo XX asisten a la fructificación de programas artísticos fraguados por estos hombres de la Restauración.

La organización de conciertos de música de cámara en el Ateneo bajo la presidencia de Morphy buscaba el impulso y difusión del género, además de promover la creación de este tipo de obras por los jóvenes compositores. Hasta entonces el esfuerzo mayor para la difusión del género camerístico fuera del ámbito privado corría a cargo de la Sociedad de Cuartetos. Si embargo no fue esta la única entidad que se preocupó por difundir el género. Según un estudio reciente realizado por Miguel Ángel Ríos, también existió otra entidad que aunque de corta duración contribuyó de manera notoria al movimiento musical en Madrid. Se trata de La Filarmónica de Madrid, fundada por músicos pertenecientes a la nobleza como el Marqués de

---

<sup>72</sup> También desde 1884 es protagonista de eventos musicales en el Salón Romero, fundado por la iniciativa filantrópica de Antonio Romero y Andía, que cumplirá un importante papel en un momento de escasez de este tipo de escenarios, donde confluyen, artistas consagrados y se dan a conocer jóvenes promesas.



Bogaraya, el Marqués de Martorell y músicos profesionales, que se dedicaron a difundir la música sinfónica, así como una gran variedad de obras de música de cámara, desde el salón del Conservatorio de Madrid, entre 1872 y 1874<sup>73</sup>. Sobresalen como grandes mecenas del arte las figuras de Fermín María Álvarez Mediavilla (1833-1898) y su mujer Eulalia Goicoerreta, esta última perteneciente a la aristocracia, impulsores de este proyecto<sup>74</sup>.

Vemos cómo este impulso del género camerístico continuará durante la Restauración borbónica, con nuevos espacios filarmónicos y nuevas agrupaciones de cámara. Desde el Ateneo, Morphy tratará de trasladar los conciertos de agrupaciones instrumentales que tenían lugar en su domicilio en la calle Mendizábal, a los espacios públicos. De este modo, trata de llamar la atención de la sociedad madrileña hacia otras programaciones, que las usualmente repetidas por la Sociedad de Cuartetos. Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Popper o Rubinstein serán programados en el salón del Ateneo de Madrid. Igualmente Arbós, Bretón, Zurrón, Albéniz y Chapí darán a conocer algunas de sus obras.

Durante la década de los ochenta, asistimos a la formación de nuevas entidades camerísticas, destacándose, la Asociación de Música de cámara integrada por los jóvenes artistas Tragó (piano), Fdez. Arbós (violín), Gálvez y Rubio (violoncelo), cuyo debut tendría lugar en el Ateneo el 17 de marzo de 1889. La nueva agrupación contribuirá a aumentar la programación de conciertos de este género<sup>75</sup>, que ya venían realizándose por la veterana Sociedad de Cuartetos dirigida por Jesús de Monasterio e integrada por Urrutia, Lestán y Mirecki<sup>76</sup>. Sobre su actuación en el Ateneo de Madrid encontramos la noticia en *La Época* donde se menciona la programación de Schubert, Brahms, Liszt, y dos obras de autores españoles, *Estudio de concierto para piano* “Revene” de Rubio y *Aires bohemios* para violín de Sarasate:

Mañana domingo se verificará en el Ateneo una velada musical, organizada por la sección de Bellas artes, que preside el Conde de Morphy. Los concertistas Sres. Fernández Arbos, Tragó, Rubio y Galvez, interpretaran el Trio en si b (op. 99) de Schubert, y el cuarteto en sol m (op. 25), de Brahms, colocados respectivamente en la primera y tercer parte del programa. En la segunda ejecutará el Sr. Rubio una *Revene*, de Schumann, y un *Estudio de concierto*, de que es autor; el Sr. Tragó la segunda Rapsodia hungara de Liszt, y el Sr. Fernández Arbós un *Nocturno* de Chopin, y *Aires bohemios* de Sarasate. La velada promete estar brillante<sup>77</sup>.

Arbós, Gálvez, Rubio y Albéniz eran profesores del Instituto Filarmónico presidido por Morphy, además de asiduos a las veladas musicales en casa del conde<sup>78</sup>. Tras su debut en el Ateneo, la asociación iniciará una serie de conciertos programados en el Salón Romero, durante los meses de marzo y abril. Entre los abonados a estos conciertos se encontraba el propio Conde

<sup>73</sup> Véase Muñoz, Miguel Ángel Ríos: “Un Escenario para Las Élités: La Filarmónica De Madrid (1872-1874) y su Producción Sinfónica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 137-167.

<sup>74</sup> En el ámbito privado destacan sus veladas musicales en su palacio en la calle Fuencarral, donde se daban cita los más destacados artistas del momento como el marqués de Bogaraya, el marqués de Martorell, Romero, Víctor Mirecki, Cesar Casella, Alonso Álvarez de Toledo, Gonzalo Saavedra, Dámaso Zabalza, José Tragó, Carlos Beck, Felipe Pedrell, José Inzenga, Pedro Miguel Marqués, Emilio Serrano y José Juan Santiesteban. Véase Muñoz, Miguel Ángel Ríos: “Un Escenario Para Las Élités: La Filarmónica De Madrid (1872-1874)”, p. 141.

<sup>75</sup> Véase María Almudena Sánchez: “La Sociedad de Música Clásica de Cámara”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX, 2001, pp. 195-210.

<sup>76</sup> Véase Mónica García Velasco: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX, 2001, pp. 149-194.

<sup>77</sup> *La Época*, 18 de marzo de 1889, año XLI, nº 13147, p. 3.

<sup>78</sup> Las veladas en las que se interpretaba música de cámara quedan reflejadas en el *Diario* de Bretón.

de Morphy, y, en la lista de invitados, Albéniz, Bretón, Serrano, Lestán, Brull (Apolinar), Arín y los maestros Inzenga, Barbieri y Arrieta, entre otros.

Otras formaciones de este tipo que actúan en el Ateneo durante la presidencia de Morphy serán el Trío Fernández Arbós (violín), Albéniz (piano) y Rubio (violoncelo), interpretando obras de Rubinstein, Scarlatti, Schumann, Popper, Wieniawsky y Sarasate. También repertorio español, escogiéndose la obra *Tres piezas originales, de género español. Bolero, Habanera y Seguidillas* para piano, violín y violoncelo de Fernández-Arbós; *En el mar* (barcarola), *Cotillón* (vals), *Sevillanas*, y *Estudio-impromptu* de Albéniz, y finalmente, *Zapateado* de Sarasate, por Fernández-Arbós y Albéniz<sup>79</sup>.

Otras formaciones contribuirán a este cultivo del género camerístico como el cuarteto formado por Mirecki, Fernández Bordas, Gálvez y Agudo. En el Ateneo se escucharán sonatas, tríos, cuartetos y quintetos, donde también participa el piano.

Sarasate, que está pasando una temporada en Madrid aceptará la invitación para tocar en el Ateneo el 9 de abril de 1895. Refiriéndose a la velada *La Época* señala el creciente éxito de estas actividades: "las veladas musicales del Ateneo van adquiriendo mayor importancia cada día y la de anoche ocupará sin duda lugar preferente entre todas las que se han celebrado este año en aquel amplio y artístico salón de juntas"<sup>80</sup>. *El Imparcial* también llamaba la atención sobre el éxito de la velada, y la plena ocupación del salón del Ateneo, señalando la presencia de la mujer, que normalmente situada en las tribunas, vendría a ocupar el espacio dispuesto para los socios:

Para formar idea, no ya aproximada, sino remota, de la concurrencia que acudió anoche a oír al insigne artista, bastará decir que hasta en la tribuna propiamente dicha, en la plataforma destinada al orador o artista encargado de actuar, no quedó más sitio libre que el puramente necesario a Sarasate y sus compañeros de concierto. En las tribunas reservada y pública se apiñaba el auditorio, femenino en su totalidad que, ante la manifiesta imposibilidad de colocarse ni bien, ni mal, invadió el salón, lanzando a los de la casa a las galerías y pasillos<sup>81</sup>.

Por otro lado, el repertorio lírico también está presente en estas veladas organizadas, por una parte, por Napoleón Verger, en cuyos programas se recogen arias de compositores italianos, como Donizetti y Verdi, junto a obras de Meyerbeer y canciones españolas programándose obras italianas; por otra parte, por el Marqués de Altavilla, que programa obras principalmente de autores franceses contemporáneos, en los que aparecen Fauré, Massenet y Saint-Saëns<sup>82</sup>.

También los recitales de piano tuvieron un éxito rotundo en el Ateneo. Hay que destacar la calurosa recepción de María Luisa Guerra, quien debuta en 1890 en la corporación con apenas 12 años. Su programación incluiría obras de Beethoven, Chopin, Liszt, Ruff y Rubinstein, con tal éxito que sería invitada a repetir el concierto tres días más tarde<sup>83</sup>. Durante los cursos 1892-1893<sup>84</sup> y 1894-1895 continuará asombrando al público con obras virtuosísticas de Beethoven, Chopin, Raff, Rubinstein y Liszt<sup>85</sup>.

---

<sup>79</sup> Véase *Memoria redactada por Don Álvaro Figeroa y Torres del Ateneo Científico, Literario y Artístico. Nov. de 1889*, Madrid: Est. Tip. de Ricardo Álvarez, 1889.

<sup>80</sup> "En el ateneo. un concierto notable", *La Época*, año XLVII, nº 16132, 22 de abril de 1895, p. 2.

<sup>81</sup> "Sarasate en el Ateneo", *El Imparcial*, año XXIX, nº 10027, 9 de abril de 1895, p. 2.

<sup>82</sup> Véase María del Coral Morales-Villar: "El marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): La escuela lírica francesa en España", *Música Oral del Sur*, Nº 10, 2013, pp. 46-76.

<sup>83</sup> *La Época*, año XLII, nº 13526, 21 de abril de 1890, p. 3.

<sup>84</sup> Nombrada directora del Conservatorio de Buenos Aires volverá a actuar el 11 de marzo de 1892, 3 de abril de 1893, y el 28 de enero, 1 de marzo de 1895. Véase *El Liberal*, año XV, nº 5033

<sup>85</sup> *La Iberia*, año XXVII, nº 11949, 21 de abril de 1890, p. 1.

Convertida en "la musa del ateneo", los periódicos de la época le dedicaron sendos artículos. Transcribimos para la ocasión el publicado en *El Liberal* que refleja el entusiasmo con que era acogida por el público:

La musa del Ateneo, como llaman algunos socios de esta casa a la célebre pianista argentina, tiene el privilegio de atraer a los salones de aquella corporación mayor auditorio que todas las eminencias políticas y literarias que allí suelen dar sesiones y conferencias [...] María Luisa Guerra asombró materialmente a cuantos la escuchaban, por la superior maestría con que ejecutó difíciles composiciones de Schumann, de Chopin, de Mendelssohn, de Thalberg, de Brahms, de Liszt y de Lemaire [...] en el intermedio la junta directiva del Ateneo entregó a la señorita Guerra el diploma de socio de honor, con que ésta fue agraciada hace algunos meses<sup>86</sup>.

En la noticia se anuncia el nombramiento de María Luisa Guerra como "socio de honor del Ateneo", un privilegio que respondía a las nuevas inquietudes por la educación de la mujer que se abrían en España.

Gracias a la mediación de Morphy, la difusión de la música en el Ateneo por destacadas figuras del panorama internacional contribuyó al esplendor de los conciertos. D'Albert fue una de estas personalidades que en 1889 sorprende al auditorio con su interpretación al piano<sup>87</sup>. Con anterioridad, el músico había sido invitado a tocar con la Sociedad de Conciertos que presidía Morphy<sup>88</sup>. Si no encontramos noticias de este evento en la prensa es por la circunstancia de que el mismo pianista pediría expresamente que no fuera publicado su nombre. Aún así, podemos encontrar en *La Monarquía* una breve reseña del concierto, en la que señala que se interpretaron obras de Beethoven, Rubinstein y Chopin, en una velada que califica de "las más brillantes del año". También hace mención a que el músico fue homenajeadado con "una corona de plata con una cariñosa dedicatoria"<sup>89</sup>.

En 1892 tiene lugar el concierto de dos destacados pianistas, María Dolores Rodríguez Grande y Sabater, este último pensionado en París. En el recital se presentan obras del romanticismo pleno de Chopin, Liszt y Weber y de un repertorio novedoso de modernos pianistas franceses como eran Theodore Lack y Benjamín Godard, además de interpretarse la obra del compositor español Gonzalo del Valle.

El 13 de mayo de 1894, causa expectación el concierto a cargo de Granados en el Ateneo, que actúa por primera vez en Madrid y donde además daba a conocer su propia obra<sup>90</sup>. Lo cierto es que en la correspondencia de Granados se constata este contacto del joven compositor español con el importante protector y mecenas de la música<sup>91</sup>. En el concierto interpretó dos obras de Heller, *Sons la fenillée* y *Les Elfes, Variaciones Abegg* de Shumann y el *Allegro apasionado* de Saint-Saëns. Asimismo, Granados daba a conocer sus *Danzas españolas* y el *Impromptu* para piano. En esta ocasión, *El Herald* señala a Granados como una joven promesa del arte español:

Granados pertenece a esa juventud que promete dar muchos día de gloria a España. Como compositor es genuinamente meridional. Cuanto hay en este país de espléndido, sereno, sentido,

<sup>86</sup> "María Luisa Guerra", *El Liberal*, año XVII, nº, 29 de enero de 1895, p. 3.

<sup>87</sup>Datos extraídos Francisco Villacorta Baños: "El Ateneo de Madrid" (1885-1912), CSIC, Madrid, Imprenta Taravilla, 1985. También en *La Época*, año XLI, 9 de abril de 1889, nº 13181, p. 2.

<sup>88</sup> D'Albert tocaría en el Príncipe Alfonso bajo la dirección de Tomás Bretón el 24 de marzo de 1889. *La Iberia*, año XXXVI, nº 11555, p. 3.

<sup>89</sup> *La Monarquía*, año III, nº 532, 8 de abril de 1889, p. 3.

<sup>90</sup> El 22 de febrero de 1895 lo hará en el Salón Romero.

<sup>91</sup> Nos referimos a Morphy. Véase M. Perandones: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, editor Boileau, 2017.

transparente y alegre se halla en sus composiciones. Para formar tal juicio basta escuchar sus *Danzas españolas*. En todas ellas se encuentran como cualidades características, la animación, colorido, fantasía<sup>92</sup>,

El 22 de febrero de 1895, Granados actuará en el Salón Romero y en esta ocasión Morphy le dedica unas columnas en *La Correspondencia de España* comentando que "en otro país en que el arte tuviera la importancia que merece, el concierto de anteanoche hubiera sido un acontecimiento artístico". Morphy ve en el joven Granados una promesa de suma importancia para lograr el desarrollo de la música española, y llama a unirse a los compositores españoles en la defensa del arte verdadero:

... como artista y compositor, el sr. Granados se presenta con una personalidad que hace esperar un glorioso porvenir, y no hay más que ver el corto número de compositores que tienen éxito en la música de cámara para comprender la importancia de la aparición del nuevo compositor: Decididamente no me engañé al anunciar que había llegado para la música española el periodo de desarrollo que se juzgó para la pintura hace treinta años. Adelante únense los compositores jóvenes bajo la bandera de un ideal común y bien pronto veremos la muerte del histrionismo y de los teatros por horas, y la victoria del arte verdadero<sup>93</sup>.

Morphy hace esta alusión a la escuela de pintura española, que pone de ejemplo para la propia escuela de música española, unidos sus artistas en la creación del arte verdadero, según su doctrina espiritualista<sup>94</sup>.

Por último, otros dos artistas del círculo íntimo de Morphy darán a conocer algunos fragmentos de sus óperas en el Ateneo. Nos referimos a Tomás Bretón y Emilio Serrano, a quienes ya hemos encontrado colaborando en su proyecto del Instituto Filarmónico. En 1888 *La Correspondencia de España* anuncia la audición de la ópera *Los amantes de Teruel* por su autor, Tomás Bretón<sup>95</sup>. Años más tarde Emilio Serrano dará a conocer algunos fragmentos de sus óperas y asombrará al auditorio con su *Concierto en sol M* para piano y orquesta<sup>96</sup>, toda una novedad en España, acogida por el Ateneo en su búsqueda de un salón europeo con una fuerte apuesta por el arte español, y la ejecución de obras de envergadura.

La pujanza adquirida por la música bajo la presidencia de Morphy motivó que para el nuevo curso 1895-1896 se dedicase una sección específicamente para la Música, que será inaugurada aún por Morphy, pero que a causa de su larga enfermedad, tras las elecciones de junio de 1895 será presidida por Jesús de Monasterio como presidente y Pedrell como vicepresidente<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> "Concierto en el Ateneo", *Heraldo de Madrid*, año V, nº 1285, 14 de mayo de 1894, p. 3.

<sup>93</sup>G. Morphy: "En el salón Romero", *La Correspondencia de España*. 24 de febrero de 1895, nº 13.533, p. 2.

<sup>94</sup> Expuesta en la III Parte de esta Tesis: "Pensamiento".

<sup>95</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXIX, nº 10950, 15 de marzo de 1888, p. 2.

<sup>96</sup> Véase Manuel del Sol y Antonio Servén: "Un 'Concierto Notable' Para Piano y Orquesta De Emilio Serrano (1850-1930)", *Instituto Complutense de Ciencias Musicales*, 2008, pp. 261-271.

<sup>97</sup> *El Imparcial*, 4 de junio de 1895, p. 3.

## Capítulo XIII. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

### XIII-1. La entrada de la música en la Academia

Durante el siglo XVIII bajo la real protección de los Borbones se crearon la Real Academia Española en 1714, la de Historia en 1738 y la de Nobles Artes en 1752. En esta última, de la que hablaremos a continuación, aunque dedicada a la enseñanza de artistas, no tenía cabida la música, a pesar de que Tomás de Iriarte expresara en su poema *La Música*, la necesidad de incluir la música<sup>1</sup>. Los nuevos Estatutos de la Academia de Nobles Artes aprobados en el siglo XIX no incorporan ninguna novedad en este sentido. En 1846 la Academia asume la función de órgano consultivo del Estado en materia de Bellas Artes<sup>2</sup>; entre sus principales haberes están la restauración y conservación de edificios históricos. En 1859 Antonio Gil de Zárate, en su discurso de contestación a Pagniucci Zumel, reivindica el lugar que le corresponde a la Música dentro de la Corporación, sin la cual "carecería de unidad y de fuerza"<sup>3</sup>. Pese a ello esta no contaría aún con el reconocimiento adecuado. El Reglamento aprobado en 1864 señala que la finalidad de la Academia sigue siendo el estudio y cultivo de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura. No obstante, el *Arte Divino* acabaría imponiéndose en 1873 gracias según comenta Barbieri, al auge de los estudios estéticos del filósofo y teólogo F. R. Lamennais y de otros filósofos conocidos ya en España<sup>4</sup>.

Definitivamente será el 8 de mayo de 1873 cuando Emilio Castelar, por entonces presidente de la República, lleve a cabo la creación de una sección dedicada a la Música en la Real Academia de Nobles Artes, aprobada por Decreto y que posteriormente es recogida en los Estatutos aprobados en 1874<sup>5</sup>. El Decreto publicado en la *Gaceta de Madrid* definía la Música como "expresión adecuada y perfecta de los más íntimos y delicados sentimientos del espíritu humano, a la vez que instrumento poderoso de educación para los pueblos", por lo cual era merecedora de la protección del Gobierno en la cultura moderna. De este modo, era necesario:

... conceder a la música española el beneficio que las artes plásticas poseen de cultivarse y conservarse en academias a tal objeto destinadas; y lo más natural en este caso crear en la Academia de Nobles Artes de San Fernando una Sección de Música, sustituyendo al propio tiempo la impropia y arcaica denominación que esta corporación conserva todavía por el título, más amplio y exacto, de Academia de Bellas Artes<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Véase José Subirá: "La Sección de música en nuestra Academia: Historia interna de su creación, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín Real Academia de Bellas Artes*, nº 2, 1953.

<sup>2</sup> La Academia había asumido desde 1844 un Plan de enseñanza de los Estudios de Bellas Artes. Esperanza Navarrete Martínez: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del s. XIX*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a distancia. Fundación Universitaria Española, 1999.

<sup>3</sup> J. Subirá, op. cit, p. 145.

<sup>4</sup> Lamennais (1782-1854) puede consultarse en Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, V. 5., Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.

<sup>5</sup> *Estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobados por el gobierno de la República el 3 de diciembre de 1873*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1874.

<sup>6</sup> *La Gaceta de Madrid*, 10 de mayo de 1873.

El 28 de mayo designados académicos para la sección de música: Barbieri, Eslava, Arrieta, Monasterio, Zubiaurre, Guelbenzu, Mariano Vázquez, Saldoni, Hernando, Antonio Romero, Inzenga y Antonio María Segovia.<sup>7</sup> Casares destaca el papel asumido por Barbieri en la defensa de la entrada de la música en la Academia, con la misma importancia que lo habían hecho el resto de las disciplinas. Y es que su nombramiento como académico sin el procedimiento solemne de la lectura de un discurso, hirió de tal modo su susceptibilidad que dio lugar a una enconada disputa con Pedro Madrazo, recogida por Subirá en su estudio sobre la Academia<sup>8</sup>. Barbieri se expresaría así al respecto: "la Sección de Música queda muy rebajada en el hecho de obligarla a sujetarse a una ley derogada, ley que impide a los individuos de aquella levantar la voz para dar público testimonio de las glorias de su arte en el acto público de su recepción académica"<sup>9</sup>. De este modo, reclamaría el derecho a tomar el cargo de académico en sesión pública, con un discurso acorde a este acontecimiento solemne, ya que la Música

no debe nunca entrar en la Academia sino por la puerta principal y a la clara luz del sol del mediodía, aunque no sea más que para que el público vea la importancia que da el Gobierno de la República al civilizador Arte de la Música, arte que ya tantos y tan grandes favores le debe.

Su reivindicación sería finalmente aceptada, secundada por los escritos de Emilio Arrieta y Antonio Romero. El 10 de mayo de 1874 Barbieri pronuncia su discurso "Sobre la unión de las Bellas Artes".

Las actividades iniciales de la sección de música estuvieron muy centradas en la cuestión del drama lírico nacional. Resumimos aquí las principales propuestas que se llevaron a cabo bajo la presidencia de Hilarión Eslava, estudiadas por José Subirá<sup>10</sup>: la realización de un concurso en el que se otorgara un premio extraordinario a la elaboración de un libreto de ópera en castellano; la solicitud dirigida al Ministerio de Fomento para que el Gobierno subvencionase y protegiese la ópera nacional en el Teatro Lírico Nacional, donde se pedía que se alternasen las representaciones de ópera con las de zarzuela, siendo requisito que fueran españoles tanto el tema, poeta, compositor como intérpretes de las mismas; las propuestas a las plazas de pensionados de mérito a Roma<sup>11</sup>; las subvenciones para impulsar la zarzuela grande por parte del gobierno; la formación de una Biblioteca musical, realizando publicaciones de música antigua con la ayuda del gobierno; la emisión de informes sobre la instrucción musical obligatoria en la primera y segunda enseñanza; las propuestas para la reorganización de las capillas de música de las catedrales para que las plazas pudieran ser ocupadas también por seglares, donde destaca la intervención de Antonio Arnao sobre este asunto; por último, la aprobación de que Barbieri, Guelbenzu y Romero formaran parte de la Comisión de Bibliotecas y Archivos musicales.

En línea con el romanticismo historicista, la Academia también impulsaría las publicaciones de música antigua; asimismo, trataría de sacar a la luz el rico patrimonio musical español, especialmente con la publicación de obras de compositores españoles del s. XVI, entre ellos, Morales, Guerrero, y Victoria. También se mencionarían como relevantes los trabajos realizados

---

<sup>7</sup> J. Subirá, op. cit., p. 147.

<sup>8</sup> E. Casares: *Barbieri*, p. 41.

<sup>9</sup> J. Subirá, op. cit., p. 154.

<sup>10</sup> Véase J. Subirá: "La Sección de música en nuestra Academia: actuación durante el decenio (1873-1883).

<sup>11</sup> La primera plaza concurrían Fdez. Grajal, Emilio Serrano, Tomás Bretón y Teobaldo Powel. Todos ellos fueron desestimados por no reunir los méritos exigidos. Solamente Chapí, alumno predilecto de Arrieta, obtendría la plaza. En cuanto a Bretón y Serrano serían pensionados algunos años más tarde. En J. Subirá, op. cit., 345.

por Barbieri y los que por entonces estaba realizando el Conde de Morphy sobre la música de vihuela:

... también importa mucho la publicación de varios Cancioneros españoles inéditos de los s. XV, XVI, y XVII, con su música original, a cuya transcripción y estudio se dedica el individuo de número de esta Academia Sr. Asenjo Barbieri; la traducción de nuestros libros de vihuela del s. XVI, rico arsenal de música cámara, popular y danza, en cuyo trabajo se dedica hace tiempo el señor Conde de Morphy [...] todas estas obras deberán irse publicando poco a poco con el poderoso auxilio del Gobierno de S. M.<sup>12</sup>.

El 20 de marzo de 1878, se emitiría una Circular pidiendo a los Presidentes de las Comisiones Provinciales de Monumentos que "diesen cuenta de las personas que entendían de Música entre sus componentes o localizar a aquellos otros que sabiendo de este arte fuesen dignos de formar parte de ellas"<sup>13</sup>, con el objetivo de impulsar la música.

Según Subirá, tras el fallecimiento de Hilarión Eslava el 23 de julio de 1878, se produciría un larguísimo debate respecto al modo de proveer la vacante en la Academia, dudándose si exigir a los candidatos el ejercer como profesionales de la música. Entre los asistentes, Antonio Arnao era el único "no profesional" que había sido designado en ausencia de Barbieri. Finalmente se decide la conveniencia de que sea un artista de prestigio quien cubra la vacante y de que en adelante se realice la consulta al Gobierno para una decisión definitiva.

### **XIII-2. Un regio respaldo a la Academia: la presencia de Alfonso XII**

En junio de 1880 tiene lugar en la Real Academia un acto solemne propiciado por la recepción del académico Francisco Fernández y González, al que asiste el Rey Alfonso XII. Este acto hay que ponerlo en relación con la presencia del Rey en la apertura del nuevo Ateneo de Madrid, apenas unos años más tarde, con los que la Corona busca su implicación en la cultura del país y una presencia más activa de cara a los ciudadanos como benefactora de las artes<sup>14</sup>. El acto contó con la asistencia de representantes de ministerios, academias, establecimientos de enseñanza y prensa periódica. Asimismo, motivó la formación de una comisión para los preparativos del solemne acto, en la que colaboraría Barbieri. Se señalaba el carácter adoptado por la Academia como Cuerpo consultivo, abandonando las funciones docentes que anteriormente le competían, y su misión de preservar los valores patrimoniales de nuestro país.

El discurso leído por Francisco Fernández versaba sobre la "Influencia de lo real y lo ideal en el Arte", un tema muy debatido entonces por defensores y detractores de las corrientes realistas en las diferentes disciplinas artísticas. La respuesta al discurso corrió a cargo de Pedro de Madrazo, cuyas inclinaciones eran idealistas<sup>15</sup>.

No faltaron las palabras del director de la Academia recordando la protección que a la misma y a otras entidades similares dispensara el abuelo del monarca, es decir, Fernando VII, que había donado numerosos cuadros a la Academia y habría fomentado el cultivo de las artes, mediante premios a la juventud. Asimismo, señalaba el papel de la Academia como preservadora de la

---

<sup>12</sup> J. Subirá..., p. 370. (Sesión 19 de enero de 1880).

<sup>13</sup> Esperanza Navarrete, op. cit, p. 10.

<sup>14</sup> La información se halla recogida en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año I, Tomo I. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1881.

<sup>15</sup> Recordamos su implicación en revistas como *El Artista* donde se divulga un idealismo de cuño católico.

tradición, en unos tiempos en los que se destruían sin escrúpulos monumentos artísticos. Por último, agradecía la presencia de Alfonso XII y su respaldo a la institución. La entidad se posicionaba al lado de la monarquía en una sola voz "enaltecida hoy por su augusta presencia, tan dichosa de verse presidida hoy por su Rey en una de sus sesiones públicas, y tan esperanzada de lograr con este honor que en ella reciben las Bellas Artes, nuevos alientos para la prosecución de sus nobles tareas". Con estas palabras se respondía a las controvertidas noticias publicadas en algunos medios, que no veían con buenos ojos la presencia del monarca en la inauguración del nuevo Ateneo.

Por su parte, Alfonso XII pronunciaba un discurso en tono patriótico, en el que identificaba la esencia española con la tradición, donde debían inspirarse los artistas, uniendo pasado con futuro, asimismo, ensalzaba nuestra historia gloriosa en las artes y las letras y ofrecía su cooperación a la Academia:

La Arquitectura, la escultura, la pintura y la música españolas han creado obras profundamente originales, hijas de nuestro modo de sentir y de pensar, adaptadas a nuestras creencias, a nuestro clima, a nuestras necesidades, y cualquiera que sea el cambio de los tiempos, siempre será más sensato y patriótico acudir a aquella fuente de inspiración propia, o aprovechar aquel trabajo de observación de nuestros antepasados, que romper la tradición en busca de extranjera novedad.

Porque si la tradición es gran elemento de fuerza en todas las cosas humanas, en el arte, señores, es el desarrollo de la manera de ser, de sentir, de pensar de un pueblo con arreglo a sus condiciones morales y físicas, y estas no cambian tan pronto ni tan radicalmente que pueda decirse que cambian su naturaleza.

Grandes y numerosas son las victorias de España; pero bien puede decirse, que aún más que por las armas, hemos dominado el mundo por las artes y las letras.

Vosotros, señores Académicos, representantes de aquellos nombres ilustres, sois los encargados de unir tan gloriosa tradición, con las futuras glorias artísticas de España. Ved, pues, si yo me consideraré dichoso al venir hoy a presidiros y a ofrecereros mi sincera cooperación en la alta misión que os está confiada<sup>16</sup>.

Las palabras finales fueron secundadas, según el *Boletín* por entusiastas aplausos y un "Viva el rey" del director de la Academia<sup>17</sup>.

El texto nos recuerda muchas de las ideas expresadas por Morphy<sup>18</sup>. Una coincidencia que nos parece obvia si consideramos que este tuvo bajo su tutela la fonación y educación del príncipe desde que este cumpliera 7 años.

### **XIII-3. La protección oficial del arte lírico español**

La Sección de Música de la Academia de Bellas Artes se ocupó de una manera especial de nuestro teatro lírico intentando promover la zarzuela y estimulando la creación de la ópera nacional. Se buscó en general la manera en que el estado pudiera proteger el arte músico, sirviendo de estímulo para que los empresarios dedicaran sus energías a la puesta en escena del

---

<sup>16</sup> Sesión pública celebrada el 12 de junio, para la recepción del académico Excmo. Sr. D. Francisco Fernández y González, presidida por S. M. el Rey. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año I, Tomo I. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1881, p. 199.

<sup>17</sup> Hay que recordar el propósito de Morphy, durante aquellos años de exilio en Viena, de formar al entonces al príncipe en la sensibilidad hacia la cultura de nuestro país. Junto al marqués de Molíns, buscaban el propósito de la regeneración de la cultura española en base a su tradición.

<sup>18</sup> Morphy expresa ideas similares en su artículo de 1871 y en su discurso de 1886 en el Ateneo de Madrid.



género español, a parte del extranjero. También atendió a los premios o al tema de pensiones que venían a completar los incentivos para estos artistas.

La reivindicación de una protección del arte por parte del gobierno, en línea con lo que realizaban otros países europeos, tiene su respuesta en 1879, cuando el Ministerio de Hacienda solicita a la Real Academia información sobre la cuantía necesaria para proteger el Teatro Lírico Nacional<sup>19</sup>. Consecuentemente, el 31 de mayo la Academia redactará un informe, insistiendo en el lamentable estado de aquella institución, y llamando la atención sobre la quiebra reciente de los teatros de la Zarzuela y de Apolo. Hecho que era señalado como un gran peligro para la desaparición del propio Teatro Lírico nacional. En el escrito a cargo de Hernando, se recordaba la importancia de lograr el *Drama musical*, subrayando la beneficiosa influencia de la música en la cultura del espíritu humano, donde la ópera era el elemento de mayor influjo y por ello la necesidad de darla a conocer a todas las clases sociales. También se aludía a la conveniencia de otorgar premios a los compositores y de traducir obras al idioma patrio. Se recordaba el papel desempeñado por la zarzuela, benefactora de la cultura social, gracias a la cual se formarían los orfeones y las bandas de música y el arte español figuraría como "cultivador de la música dramática".

Por otra parte, en el informe se lamentaba del perjuicio causado en la zarzuela por la corriente bufa y se señalaba que al igual que la ópera italiana estaba auxiliada por la protección oficial, también la zarzuela merecía ese auxilio, señalando que había logrado, "a pesar de su desatendida existencia, felices ensayos de ópera española". De este modo, afirmaba que "la importancia del teatro lírico nacional es grande como manifestación de cultura, siendo su existencia indispensable para el progreso del arte patrio, fomento a la vez de valiosas industrias y desarrollo de vastos intereses comerciales"<sup>20</sup>. Es interesante señalar aquí esta idea en que se muestra la relación del arte nacional con la industria, asunto que acapara la atención de los intelectuales durante la Restauración borbónica, y al que Morphy dedicaría su discurso de apertura en el Ateneo de Madrid en 1886, en el que insistiría en que el progreso de España pasaría por la regeneración de las artes suntuarias e incluía la industria generada en torno a la ópera española que traería grandes beneficios materiales a España<sup>21</sup>.

Otras cuestiones abordadas en el informe eran la importancia de difundir el buen gusto, la capacidad moralizante de la música, la labor social desempeñada a través de los orfeones. Por último se abordaba la necesidad de un teatro donde se ejecutasen las obras producidas por artistas españoles<sup>22</sup>, desestimándose el Teatro Real por tratarse más bien de un museo en el que se exponían obras pasadas, ya que la nueva creación musical debería encontrar su espacio en el teatro lírico nacional, "con buena y mala fortuna, y con la lentitud necesaria hasta formarse un repertorio, sancionado por el aplauso del público, capaz de alimentar la escena, repertorio que en sazón oportuna, se separaría del de la zarzuela, quedando ambas con vida propia". De este modo se conseguiría el propósito de "fomentar la producción nacional con que los pueblos cultos concurren a su universalidad". El escrito concluía solicitando la cantidad de 80.000

---

<sup>19</sup> "Teatro Lírico Nacional", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año I, nº 8, 1881, pp. 229-236.

<sup>20</sup> Encontramos esta idea en el discurso de Morphy que años más tarde dará en el Ateneo sobre las artes industriales.

<sup>21</sup> Comentado en el Capítulo XII de este trabajo. Guillermo Morphy: "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1886.

<sup>22</sup> La cuestión ya había sido tratada por Morphy que consideraba en parte resuelta por la zarzuela. *La Ilustración Española y Americana* 22 de mayo de 1871.

pesetas para formar una "selecta compañía de zarzuela, con la orquesta y cuerpo de coros correspondientes, todo superior a lo que hoy existe; contratando, además, durante tres meses, un buen quinteto que pueda cantar con acierto, las óperas españolas que se presenten y fueran admitidas por quien oficialmente deba entender en ello"<sup>23</sup>.

De este informe se hace eco Barbieri emitiendo otro similar el 10 de agosto de 1881 que sería aprobado por la Academia. En su escrito Barbieri señala que aunque la implicación del estado en la gestión tanto del Teatro Español como del Teatro Real supuso "algunas ventajas para el arte dramático nacional y para la ópera extranjera, fue a costa de inmensos sacrificios del erario público, que ni compensaron aquellas, ni sirvieron para evitar la decadencia a que hemos llegado"<sup>24</sup>. Por ello, considera que el Gobierno no debe actuar como empresario de teatros, sino que su protección debía gestionarse a través de "una decorosa subvención para la empresa de dicho teatro, y unos premios de estímulo para los autores dramáticos, dejando a todos y cada uno la más completa libertad de acción, pero tomando las precauciones necesarias, para que la subvención no sea dilapidada sin provecho para el arte patrio".

Entre las medidas que se deberían exigir a la empresa para recibir la subvención estaría su compromiso de cultivar el género nacional de la zarzuela y el de la ópera española en un teatro principal de Madrid. Asimismo, la conveniencia de establecer dos premios

para los autores dramáticos y líricos de las dos zarzuelas u óperas españolas nuevas, originales y en tres o más actos, que mayor o más legítimo éxito hubieran alcanzado en Madrid durante cada temporada teatral, previo informe de un jurado mixto de Académicos de la Española y de la de San Fernando (...) bajo la presidencia del Excmo. Señor Ministro de Fomento o persona delegada suya<sup>25</sup>

#### **XIII-4. Morphy y su polémica selección como Académico. 1887**

La elección de Morphy como académico provocó el fuerte rechazo de Barbieri. Esta polémica sólo se puede entender en el contexto de la cuestión de la ópera nacional, que resurge con fuerza en la década de los ochenta. Como hemos visto anteriormente, asistimos en estos años a la aprobación de una serie de medidas fruto de las comisiones presididas por Barbieri en las reuniones en la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos<sup>26</sup>. Recordamos que estas no salvaron las discrepancias entre Barbieri y Bretón, poniendo en evidencia las diferentes opiniones sobre la ópera nacional. Sin proponérselo, Morphy, que propugnaba la unión de los músicos en la lucha por el arte nacional, se vio involucrado en una batalla marcada por la división en bandos. Todo ello afectaría a su elección como académico, en una entidad en la que Barbieri, alejado cada vez más de la producción de obras de envergadura, volcaba su actividad en luchar a favor de la propuesta de la zarzuela como auténtico modelo nacional. Nos referimos a este asunto a continuación.

El 26 de diciembre de 1886 quedaría configurada la lista de solicitantes a la plaza de académico de número de la sección de Música, por fallecimiento de Antonio Romero. A la misma se presentarían, aportando sus correspondientes expedientes<sup>27</sup>, el Conde de Morphy, Ruperto

---

<sup>23</sup>El informe fue redactado por Hernando, "Teatro Lírico Nacional", *Boletín de la Real Academia...*, op. cit, p. 236.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>26</sup> A ello nos hemos referido en el Capítulo VIII.

<sup>27</sup> El expediente del Conde de Morphy conservado en el archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura 4-7-1, puede consultarse en los Apéndices de este trabajo.

Chapí e Ignacio Ovejero. Las votaciones para elegir al candidato estuvieron empañadas por la polémica desatada por Barbieri, al no considerar apta la candidatura de Morphy. Este episodio muestra la animosidad de Barbieri hacia Morphy y, asimismo, su mala relación con Pedro Madrazo. Ofrece sin duda una valiosa información acerca de las divisiones que el asunto de la ópera española de Bretón fue dejando en la comunidad artística. Podríamos decir que la Academia se convirtió, quizás sin quererlo, en una estampa de los apoyos que Morphy tenía entre el círculo de intelectuales y artistas.

De acuerdo al artículo 78 del Reglamento, para figurar como candidato aspirante a la plaza de Académico de número, se necesitaba "o solicitud del interesado, o propuesta firmada por tres académicos, con el *dese cuenta* del director, debiendo expresarse con la claridad conveniente los méritos y circunstancias en que se funda la petición" <sup>28</sup>. Mientras que Chapí y Ovejero presentaban personalmente su solicitud, en el caso del Conde de Morphy, la propuesta venía firmada el 13 de diciembre de 1886, por algunos miembros de la Academia: Juan Facundo Riaño, Mariano Vázquez, Valentín Zubiaurre y Federico de Madrazo. Un mes más tarde, reunidos en Sesión el 8 de enero de 1887, Saldoni (presidente), Arrieta, Barbieri, Hernando, Vázquez, Inzenga, Arnao, Zubiaurre, y Monasterio, y leídos los expedientes personales aportados por los tres solicitantes se procedió a discutir si cumplían los requisitos para tal puesto de acuerdo a los artículos 77 y 78 del Reglamento. El debate surgiría en torno a la admisión de la solicitud hecha por el Conde de Morphy, a la cual se oponía Barbieri, tal como reflejan las *Actas*:

Respecto de los Sres. Chapí y Ovejero hubo completa unanimidad en sentido afirmativo. En cuanto al Sr. Morphy usaron de la palabra opinando favorablemente los Sres. Arnao y Hernando, pero el Sr. Barbieri expuso su opinión contraria fundándose en que si bien reconocía que el Sr. Morphy estaba adornado de distinguidas cualidades personales y de ilustración no concurría en él la de ser artista de profesión, circunstancia indispensable en el caso de que se trataba. Sometido el punto a votación opinaron en sentido afirmativo ocho Señores, y el Sr. Barbieri salvó su voto anunciando que presentaría uno particular sobre este asunto en la Academia <sup>29</sup>.

Barbieri se remitía al Art. 77 del Reglamento interno de la Academia para afirmar que Morphy no cumplía los requisitos necesarios al no ejercer la música como profesión. El problema venía como señala Hernando en la junta ordinaria "al cumplimiento de un mero trámite reglamentario que se interpretaba diversamente"<sup>30</sup>, en referencia a la redacción del anterior artículo que exponemos a continuación:

Art. 77. para ser académico de número se requieren las siguientes circunstancias:

1º Ser español

2ª Siendo artista de profesión, haberse distinguido por sus creaciones artísticas, o por la publicación de obras didácticas de utilidad reconocida, o haberse acreditado en la enseñanza de los estudios superiores en las Escuelas del Estado: no siéndolo estar reputado como persona de especiales conocimientos en las artes, por haber escrito obras de mérito reconocido relativas a ellas, desempeñando bajo las condiciones legales, en Universidades o Escuelas Superiores del Estado, la enseñanza de la ciencia Estética o de la Historia del Arte, haber formado colecciones de obras artísticas, o prestado marcada protección a las artes o a los artistas<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 23.

<sup>29</sup> *Libro de Actas de las sesiones celebradas por la Sección de Música 1887*. Fol. 128r-128v: (sesión de día 8 de enero de 1887 ).

<sup>30</sup> *Actas sesiones (ordinarias) ...*, Fol. 342

<sup>31</sup> *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello, 1874.

Tras votarse en la misma sesión las tres candidaturas aptas para su presentación ante la Academia, los solicitantes quedaron clasificados en el orden siguiente: 1º Ruperto Chapí, 2º Ignacio Ovejero y 3º Guillermo Morphy<sup>32</sup>. No obstante Barbieri no desistió de su empeño de invalidar la presentación de la candidatura de Morphy, siendo de nuevo asunto de discusión en la Sesión ordinaria<sup>33</sup> del 17 de enero de 1887, en la que se presentaba el dictamen emitido por la Sección de Música pero no se hacía referencia al voto particular de Barbieri. Este hecho motivó la intervención de Pedro de Madrazo, quien rebatía la falta de validez del voto particular de Barbieri en base a los artículos 125 y 126 del reglamento. Tras un rifirrafe entre Barbieri y Pedro de Madrazo se procedió, acto seguido a una votación nominal sobre la propuesta emitida por la Sección de Música, resultando 23 votos a favor frente a los dos votos en contra emitidos por Barbieri y el secretario de la Academia, Simeón Avalos<sup>34</sup>.

Pero el asunto no se quedó ahí, ya que Barbieri insistiría de nuevo en que constase su voto particular. Ante lo cual se pospondría el asunto, dejándose su lectura para la siguiente Sesión ordinaria, que tendría lugar el 24 de enero, por parte de Barbieri. El texto decía así:

A la Academia. En el dictamen de la Sección de Música relativo a la provisión de la vacante de Académico de número de la misma, se incluyen tres candidatos considerándolos a todos dentro de las condiciones que requieren los Estatutos.

Respecto a los que ocupan los lugares primero y segundo nada tengo que decir porque me hallo conforme con el voto de la mayoría de la Sección; pero respecto al que ocupa el tercero, disiento del dicho dictamen, por considerarlo absolutamente contrario al espíritu y a la letra de nuestros Estatutos y Reglamento. Así lo he manifestado y discutido en el seno de la Sección viéndome hoy obligado en conciencia a presentar a la Academia este voto particular usando del derecho que me concede el artículo 126 del Reglamento.

Para esto he de empezar por hacer un ligero examen de lo que dichos Estatutos y Reglamento preceptúan respecto a la organización de la Academia.

Según aquellos deberá componerse esta de cuarenta y ocho Académicos de número, de los cuales treinta y dos han de ejercer profesión artística, y diez y seis han de ser personas que no ejerciéndola tengan ciertas condiciones que allí se determinan (artículos 6º, 7º y 8º) es decir que con arreglo al espíritu y la letra de los Estatutos el elemento artístico profesional o activo digámoslo así, ha de estar representado por dos terceras partes del total de Académicos, y el no profesional por una tercera parte solamente.

Aclarando más estos preceptos, el Reglamento en su artículo 77 determina las circunstancias que se requieren para ser Académico de número y en la segunda dice textualmente: "Siendo artista de profesión, haberse distinguido por sus creaciones artísticas, o por la publicación de obras didácticas de utilidad reconocida, o haberse acreditado en la enseñanza de los estudios superiores en las Escuelas del Estado...

Véase con cuanta claridad quedan explicadas las circunstancias que han de tener los artistas de profesión que como tales aspiren a ingresar en la Academia. Pero por si acaso hubiese alguien que por no ahondar mucho el conocimiento de la lengua castellana o por aberración de los sentidos, abrigase alguna duda, le saldrá al encuentro la Real Academia Española que en la última edición de su Diccionario, define el sustantivo profesión en estos términos: Empleo, facultad o oficio que cada uno tiene y ejerce públicamente, el cual según dicha Academia significa de un modo notorio, manifiesto que lo ven o que lo saben todos.

---

<sup>32</sup> *ibíd.* fol. 128r-128v.

<sup>33</sup> En la sección ordinaria participa la Academia: Madrazo, Martínez, M. de Monistro, M. de Cubas, Martín, Avrial, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Zubiaurre, Vázquez, Saldoni, Hernando, Arnao, Riaño, Cañete, Oliver y Hurtado, Fernández, rada y Delgado, Suñol, Álvarez Capra, Soriano Murillo, Ferrant y Avalos.

<sup>34</sup> *Actas de sesión* (ordinaria)..., Fol. 342 (sesión ordinaria 17 de enero de 1887)

Ahora bien si desconociendo o tergiversando tan claros y terminantes preceptos se considera como artista de profesión a quien realmente no lo es y si acaso fuera luego este elegido por la mayoría de nuestra Academia, se establecería un precedente funesto y ruinoso para la organización de la misma; porque siendo tantos los distinguidos aficionados con que las artes cuentan en las clases alta y media de la sociedad madrileña, todos se creerían con igual derecho a ser presentados y elegidos a título de profesores y en la Academia llegarían a quedar en insignificante minoría los verdaderos artistas de profesión contrariando así a lo terminantemente preceptuado en los Estatutos y Reglamento<sup>35</sup>.

El propio Subirá expresa la posición enconada de Barbieri contra Morphy:

La posición de Barbieri contra el conde de Morphy no pudo ser más severa como consigna el libro de actas con gran detalle. En tan acaloradísima sesión estaban presentes los músicos Arrieta, Monasterio, Zubiaurre, Vázquez, Saldoni, Hernando, Inzenga y Arnao. El 31 de enero, con asistencia de todos ellos, se procedió a la votación, siendo elegido el conde de Morphy. Sólo alcanzó seis votos Chapí, a la sazón aclamadísimo creador de "La Tempestad" y otras zarzuelas gustadísimas, y solamente obtuvo dos Ovejero, veterano compositor de la ópera "Hernán Cortés", estrenada unos cuarenta años antes<sup>36</sup>.

Hay que añadir que en la votación participaba la junta general extraordinaria, estipulada por el Reglamento que obligaba a "la asistencia a lo menos de la mitad más uno de los Académicos residentes a la sazón en Madrid, siempre que este número no baje de diez y seis"<sup>37</sup>. De este modo a la sesión asistieron treinta y seis académicos, que no solamente no dieron razón al escrito de Barbieri, que a todo luces respondía a intereses personales<sup>38</sup>, sino que hicieron patente el aislamiento de Barbieri, al emitir 28 votos a favor de Morphy, 6 a Chapí y 2 a Ovejero<sup>39</sup>. Para Chapí esto supondría un duro golpe, y es la causa que aduce Subirá, para que años más tarde siendo elegido Académico no llegase nunca a ocupar la vacante.

Lo cierto es que conociéndose entre los músicos que Morphy presentaba su candidatura a la Academia, la solicitud repentina de Chapí causaría sorpresa. Debido a que todo acontecía en medio de la polémica de *Los amantes de Teruel* de Bretón, según cuenta Bretón en su diario, se pensó equivocadamente en que Arrieta habría animado a su alumno. A ello se refiere Bretón en su Diario:

Aludió el Conde a una visita que hizo al señor Cañete; éste había hablado con Arrieta respecto de Chapí y su solicitud para ingresar en la Academia y Arrieta le contestó que para él no existía Chapí en el mundo, que había sido un canalla y que habiéndole dejado algo en el testamento lo había reformado<sup>40</sup>.

Sin embargo, todo parece indicar que fue Barbieri quien le habría animado a ocupar el puesto. Su relación con este joven compositor era buena, compartiendo ambos ideas similares en la cuestión de la ópera nacional. Es fácil suponer que Barbieri vería en Morphy un contrincante al proteger y a apoyar el drama lírico de Bretón, con un modelo que se distanciaba

---

<sup>35</sup> *Actas de sesiones (ordinarias)*..., Fol. 349 a 351 (Sesión 24 de enero de 1887).

<sup>36</sup> José Subirá: *La sección de música de nuestra Academia: su actuación durante el decenio 1883-1893*.

<sup>37</sup> *Reglamento*..., p. 24.

<sup>38</sup> Entre ellas Chapí era su preferido, por entonces la cuestión de Morphy involucrado con Bretón en la ópera nacional...

<sup>39</sup> *Actas*..., Sesión extraordinaria, Fol. 356- 357

<sup>40</sup> T. Bretón: *Diario*... p. 582, v. 2. ( 6 de enero de 1887)

de sus proposiciones acerca de la ópera española<sup>41</sup>. Sobre este asunto leemos lo siguiente en el diario de Bretón: "... díjome el Conde que la enemiga que para entrar en la Academia le hace Barbieri no reconoce otra causa que su amistad conmigo, ¡será bruto el tal Barbieri!"<sup>42</sup>.

El nombramiento de Morphy como académico tuvo repercusión en la prensa francesa. *Le Figaro* expresaba su satisfacción de que se cumpliera el derecho de Morphy a ocupar "al sillón de los inmortales" por ser una de las grandes personalidades de la crítica, ensalzando su reciente *Discurso* en el Ateneo<sup>43</sup>:

Le comte de Morphy vient d' être élumembre de l'Académie des beaux-arts. Le droit du comte au fauteuil des immortels de la musique était incontestable, car il compte parmi les grandes personnalités de la critique, et son dernier discours à l'Athénée en est la preuve. Espagnol de Paris, Parisien d'Espagne, le secrétaire de la Reine-Régente s'est constamment occupé des arts espagnols. C'est à lui qu'on doit la grande manufacture actuelle des porcelaines de la Moncloa. Son salon, essentiellement musical, a vu passer toutes les sommités lyriques de notre temps: Sarasate, Planté, Trago, Arrieta, Cañete, Verger, Vázquez, Albeniz, Fischer, Rubinstein, toutes les célébrités de passage à Madrid sont ses amis; et tous les loisirs de sa haute situation à la Cour sont consacrés à la musique. Les pensions, décorations et réputations qu'il a procurées aux artistes espagnols et étrangers sont choses incroyables. Ajoutez à cela le plus aimable des caractères; aussi l'élection du comte de Morphy a-t-elle été accueillie avec joie par tout le monde<sup>44</sup>.

La cuestión de la ópera española, afectaría de manera determinante a las relaciones de los músicos en la década de los 80, siendo inevitable que en este ambiente se dividieran las opiniones. Tras el estreno de *Los amantes* asistimos a la agrupación de artistas e intelectuales en bandos enfrentados, justamente lo contrario que deseaba Morphy, quien consideraba imprescindible la unión de los músicos para lograr una escuela de música. Las controversias surgidas entre los defensores de la zarzuela o del drama lírico, apenas llegarían a una solución que satisficiera a todos. Sin embargo, los obstáculos mayores vinieron de las rencillas personales, de la enconada oposición hacia Tomás Bretón, quien tras el estreno de *Los amantes* habría obtenido reconocimiento nacional e internacional. El mérito de Bretón fue haber conciliado la tradición con un modelo más universal, en el que se utilizaría un lenguaje novedoso en línea con las corrientes europeas, con una cuidadosa selección del asunto español, en donde es palpable la influencia de las ideas de Morphy al respecto. Ningún otro compositor había logrado la consideración que Bretón consiguió entonces, apoyado por prácticamente todas las entidades culturales del Madrid de aquel tiempo. Ello demuestra que si existía un movimiento nacionalista ya arraigado en este público heterogéneo de Madrid y un compromiso por el Arte nacional de artistas que como Bretón y Albéniz, mantenían contacto con el Conde de Morphy.

Podemos entender el entusiasmo de Bretón con el triunfo de Morphy en la Academia. El 31 de enero deja anotado:

Volví, más tarde, era lunes; a las once y media fueron los señores Riaño, Rada, Cañete y M. de Monistrol a decirle que se le había votado académico por 24 votos (¡!). Chapí había obtenido 6 y

---

<sup>41</sup> A ello se refiere Bretón: "tuve carta del Conde; dice ha hablado con el señor Michelena largamente, que le ha confesado no pone la ópera por la presión que en él ejercen Arrieta y Barbieri, que si esto se arregla él la pondrá este año con mucho gusto", *Diario...* vol. 2, p. 553 (13 de septiembre de 1886).

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 563 (17 de octubre de 1886).

<sup>43</sup> *Le Figaro*, nº 40, 9 de febrero de 1887, p. 4.

<sup>44</sup> "Le droit du comte au fauteuil des immortels de la musique était incontestable, car il compte parmi les grandes personnalités de la critique, et son dernier discours à l'Athénée en est la preuve". En: "Le comte de Morphy academicien". *Le Figaro*, nº 40, 9 de febrero de 1887, p. 4.

Ovejero, 2; ¡que triunfo para nuestro partido! ¡Cómo se habrán quedado Ramos, Picón, Nicolás y Linazasoro, que son los que tan a última hora (o mucho me equivoco) dijeron a Chapí que se presentara<sup>45</sup>

Albéniz, que tanto apoyó a su amigo Bretón en la defensa por el estreno de su obra, no podía por menos que aplaudir los resultados, sabiendo que estos abrían la puerta a su amigo a la Academia. De esta manera saludará a Tomás Bretón como "futuro académico"<sup>46</sup>. Bretón entrará en la Academia años más tarde.

### XIII-5. Actuaciones en la Academia en la década de los noventa

La presencia del Conde de Morphy en la Academia no fue continua, de hecho estuvo prácticamente ausente hasta 1894. A partir de los fallecimientos de Barbieri y Arrieta, ocurridos en febrero de 1894, Morphy asistirá habitualmente a las sesiones de la Academia hasta el final, cuando su enfermedad le fuerza a irse retirando de las actividades normales de la Corporación.

Fueron muchas las actuaciones que durante estos años ocupan a la Sección de Música, que continúa con las realizadas en años precedentes, pero que también trata de otras, en relación a sus funciones como órgano consultivo. De esta manera, va a emitir informes en referencia a: los profesores que aspiran a ocupar vacantes en el Conservatorio de Madrid, los artistas que aspiran a una pensión, los trabajos de los pensionados, la publicación o no de obras referentes a la música<sup>47</sup>.

Entre las proposiciones para cubrir puestos en el Conservatorio cabe destacar la producida el 3 de octubre de 1884, en referencia a la cátedra para la Formación e Instrucción de Masas Corales. En la reunión a la que asisten Arrieta, Monasterio, Zubiaurre, Hernando, Inzenga, Arnao, Jimeno, Romero, y Vázquez se propone a Barbieri para el puesto, que no acepta, designándose seguidamente a Mariano Vázquez para el mismo. En 1889 fallecen Arnao y Baltasar Saldoni, siendo elegido Chapí como sucesor del primero el 27 de mayo de 1890.

En la década de los noventa, la actas recogen los dictámenes sobre obras de interés musical, muchas de ellas con destino a la biblioteca del Conservatorio y otras dependientes del Ministerio, destacando la obras de Juan Bautista Comes, que habían sido transcritas por Juan Bautista Guzmán, y la adquisición de la obra escrita por Facundo Riaño *Critical end Biographical Notes on early Spanish Music*. Asimismo se menciona la publicación del *Cancionero Musical de Palacio*, transcrito y comentado por Barbieri, señalándose su enorme importancia por tratarse del primer código renacentista, con la presencia de obras de Juan de la Encina, cancionero que fue publicado en octubre de ese año (folio 608). En 1892 se aprueba la obra *Tratado de Canto Llano* del Padre Uriarte, en octubre los *Elementos de Solfeo* de Amancio Amorós y la *Escuela de canto* de José Inzenga<sup>48</sup>.

También en estos años se va ampliando la oferta de asignaturas referidas al canto; algunas de ellas como declamación lírica, literatura y metrificacón castellana aplicado al canto, formaron parte del programa de enseñanzas del Instituto Filarmónico desde 1884. Justamente esta última, nos recuerda al "Canto en español" creada en esta entidad como respuesta a los deseos del Teatro lírico en castellano. Nos referimos a este asunto a continuación.

<sup>45</sup> T. Bretón: *Diario...*v. 2, p. 588. (31 de enero de 1887).

<sup>46</sup>*Ibidem*, p. 589. (2 de febrero de 1887).

<sup>47</sup> Las pensiones con destino a Roma podían rondar las 3.000 pesetas anuales en 1884. En el caso de los cantantes adquirirían experiencia con la práctica de escena en los numerosos teatros líricos italianos. *Actas...* fol. 106 V. (18 de enero de 1884)

<sup>48</sup> *Actas...*, Fol. 627 (sesión 12 de noviembre de 1894).

Se leen dos comunicaciones de la Dirección General de Instrucción pública, relativas a la provisión de las cátedras de Canto y Declamación Lírica, y, asimismo, de Latín, Canto llano, Literatura preceptiva y Metrificación castellana con aplicación a la Música, con arreglo al Decreto del 23 de enero de 1892 y Real orden del 30 de enero de 1892. Se producirán solamente dos solicitudes por parte de José María Fernández Valderrama e Ignacio Alonso Martínez a las plazas de Canto llano y elementos del Latín y Metrificación castellana aplicado al canto. Finalmente será Valderrama la persona designada para dicho puesto, en base a sus "mayores conocimientos teórico-prácticos en la técnica del arte"<sup>49</sup>.

El 12 de febrero de 1892, Casanova de Cepeda presenta su candidatura para la vacante de canto. La comisión la desestima por no reunir los requisitos para el cargo, al mismo tiempo que señala la ausencia de otras personalidades "eminentes" para su desempeño:

La Academia no puede proponer persona para el desempeño de la Cátedra de Canto, por que no tiene noticia de que exista hoy artista en condiciones de ello y a quien se pueda aplicar el calificativo de eminente que exige la Real Orden citada, incluyendo a la Sra. Casanova de Cepeda, única solicitante y que es sin embargo una cantante discreta y distinguida que ha obtenido merecidos aplausos en muchos teatros de España y el extranjero<sup>50</sup>.

El 29 de abril de 1892 tras concurrir Justo Blasco y Compans y Pascual Verga a la Cátedra de Canto y ante la insistencia por parte del Ministro de Fomento, la comisión decide nombrar al profesor Justo Blasco. La decisión amparaba los méritos del mismo, quien ya impartía clases en el Conservatorio y como sabemos había sido un destacado profesor en el Instituto Filarmónico:

Atendiendo la sección a las circunstancias que concurren en D. Justo Blasco y Compans que interinamente viene desempeñando dicha clase hace dos años a propuesta del Claustro de profesores de dicha Escuela, a los resultados que ha dado entre los alumnos de la misma enseñanza del Sr. Blasco y a ser autor de una obra original acerca de la emisión de la voz; como también reconocido en él los méritos que como a cantante le distinguen y por los cuales mediante pública oposición obtuvo la plaza de bajo en la Real Capilla de S.M. ...<sup>51</sup>.

La Cátedra de Canto y Declamación Lírica quedaba desierta por no haber sido solicitada. Algunos meses más tarde se presentará para esta vacante Vicente Megía, alumno de Napoleón Verger, siendo desestimado<sup>52</sup>.

El 26 de diciembre de 1892, Peña y Goñi solicita la creación de la asignatura Ópera cómica española dentro del Conservatorio, para lo que contará con el respaldo de Barbieri.

En enero de 1893 se cubre la vacante de Declamación Lírica a favor de Antonio Moragas y Llombart, al considerarle Barbieri y Peña y Goñi más meritorio que el Marqués de Altavilla, quien también se presentaba a la plaza y cuya solicitud venía apoyada por Pedro de Madrazo<sup>53</sup>. El asunto de nuevo desató la polémica en los medios de prensa, constatando de nuevo la mala relación entre Madrazo y Barbieri.

---

<sup>49</sup> *Actas...*, Fol. 150 v. (29 de dic. de 1892)

<sup>50</sup> *Actas...* fol. 145v-146r. Sesión del día 12 de febrero de 1892

<sup>51</sup> *Actas...* fol. 147v.-148 r. (22 de abril de 1892):

<sup>52</sup> *Actas...* fol. 148v. (29 de abril de 1892)

<sup>53</sup> La elección no estuvo exenta de polémica, desatada al afirmar Peña y Goñi que el marqués de Altavilla proclamaba la injusta elección, dirigiéndose a las redacciones de prensa.



### XIII-6. La influencia de Morphy en la Academia

El 18 de diciembre de 1892 tiene lugar el discurso de ingreso de Morphy sobre la *Naturaleza y medios de expresión de la Música*<sup>54</sup>. Asimismo, en este mismo año será condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica. También en este mismo año, destacan los trabajos de pensionado de Emilio Serrano, la *Gran sinfonía* y la *Memoria*, asimismo, la ópera escrita por Santonja, titulada *Juliana*. En ese año Cañete encargado del discurso de contestación a Guillermo Morphy fallece, debiéndose posponer medio año más para recibir, finalmente, la respuesta por parte del académico Mariano Vázquez.

Mariano Vázquez en su discurso de contestación leído en la recepción pública de Morphy aporta interesantes datos biográficos sobre su trayectoria vital, sin duda, la más completa y rigurosa de las publicadas hasta entonces<sup>55</sup>. Vázquez reivindica la faceta de Morphy como compositor, señalando el éxito alcanzado por sus conciertos, su lucha incesante por la ópera nacional y su proyecto de realizar los *Anales de la música española e italiana*. Años más tarde Tomás Bretón dedicaría a Morphy un sentido discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes, destacando como rasgo principal su labor de crítico y su apoyo a la ópera nacional<sup>56</sup>.

*El Día* recoge la noticia del discurso de Morphy en la Academia no sin dejar de señalar su competencia en los asuntos del arte y la justa elección del mismo a la vacante que dejaba Antonio Romero:

Hoy se ha verificado la del señor conde de Morphy, elegido individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes, en la vacante que dejó la muerte del señor D. Antonio Romero. Ante gran concurrencia de señoras y académicos, presidida por el Sr. D. Pedro de Madrazo, ha leído el nuevo académico su discurso de ingreso, que trata de la naturaleza y medios de expresión de la música, de “la unidad del arte, de la música instrumental y de la reforma wagneriana” demostrando singular competencia en el arte de la música, y la justicia con que se le ha dado acceso en la docta Corporación. En la última parte de su discurso, la destinada a estudiar la reforma wagneriana, critica las corrientes dominantes que conducirán, según él, al abismo donde caen los que confunden la originalidad con la extravagancia. “Lo que Wagner ha realizado en Alemania —dice— le convierte en aspiración general en todos los países de Europa que no tienen ópera nacional. Rusia, Hungría, Inglaterra y España intentan vivir con elementos musicales propios, y tienen razón. Ya tenemos ópera cómica nacional con nuestra zarzuela, con repertorio más variado y personal que el de la ópera francesa: ¿por qué no le hemos de tener también en el drama lírico, cuando se han acumulado tantos elementos y cuando los triunfos obtenidos por los *Amantes de Teruel* y por *Garín*, del maestro Bretón, prueban que el público no es tan indiferente ni tan hostil como se dijo a este género? ¿Acaso nos faltan elementos para llegar a este día? Por eso, creo que los compositores españoles, estudiando y asimilándose las conquistas técnicas del gran reformador alemán, deben tratar de conservar las tradiciones y espíritu del arte nacional, y pocos pueblos pueden gloriarse de tener mayores elementos que el nuestro, tanto en la leyenda como en la historia, para emplearlos en el drama lírico”<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Remitimos al lector al Capítulo XIV, en el que se profundiza sobre este discurso.

<sup>55</sup> “Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid: Imp. y fund. de Manuel Tello, 1892, pp. 42-62.

<sup>56</sup> Tomás Bretón, *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico...*, op. cit.

<sup>57</sup> “Recepción académica”, *El Día*, 18 de diciembre de 1892, nº 4546, p. 3

En enero de 1894 se juzga la obra del pensionado en Roma, Sainz Basabe, nombrándose como jurado a Tomás Bretón y a Chapí, junto con los académicos Zubiaurre, Vázquez y de Lerma<sup>58</sup>. El 12 de febrero de 1894 se da cuenta del fallecimiento de Arrieta y se procede a escribir un sentido homenaje, designándose a Peña y Goñi como la persona apropiada para llevarlo a cabo.

La última sesión impartida por Barbieri en la Academia tiene lugar el 3 de enero de 1894, tal como se ha podido constatar en las Actas de la Academia. El 19 de febrero de 1894 se testifica su muerte de Barbieri acaecida a la una y cuarenta minutos de la madrugada<sup>59</sup>. Empieza un nuevo periodo en que como novedad tenemos la presencia de Morphy en las sesiones de la Academia. Gracias a su mediación nuevas personalidades se irán incorporando a la misma, entre ellas, Tomás Bretón, Saint-Saëns, y Pedrell.

El 6 de marzo de 1894 el acta<sup>60</sup> se abre bajo la presidencia de Jesús de Monasterio y en ella se deplora la pérdida de Arrieta y Barbieri y el enorme vacío dejado en la sección de Música porque "tenían ambos por sus merecimientos, la más alta representación del Arte músico en España en estos últimos tiempos"<sup>61</sup>. El 23 de abril del mismo año, Morphy figura entre los asistentes, junto a Zubiaurre, Esperanza, Peña y Goñi, y Jimeno<sup>62</sup>. La sesión era de gran importancia pues se elegía a los individuos para ocupar las vacantes. Tras participar todos los integrantes se eligió por consenso para la plaza de Académico de número en la Clase de no Profesores a José de Castro y Serrano, dejando vacante la de Profesor "por apreciar de diversa manera los concurrentes la conveniencia de anteponer o posponer la personalidad artística de los Sres. Don Miguel Marqués y D. Tomás Bretón; único candidatos que en concepto unánime se estaba al presente en el caso de proponer a la Academia"<sup>63</sup>. Mientras que Marqués era apoyado por Zubiaurre y Peña y Goñi al considerarlo "como el más genuino representante de la composición instrumental en España" y haber sido designado anteriormente para el cargo de Académico, Bretón era defendido por Monasterio, Esperanza y el Conde de Morphy, quienes defendían la superioridad de éste respecto al primero. Peña y Goñi señalaría "la falta de oportunidad en que en su sentir, se procedería al presentar al sr. Bretón para sustituir en la Academia al maestro Barbieri". De este modo, al no llegarse a un acuerdo entre ellos sobre este punto, se decidió no designar ante la Corporación a ninguno<sup>64</sup>.

El 18 de junio de 1894, tomó la palabra el Conde de Morphy en la sesión celebrada, en la que se daba cuenta del fallecimiento de Mariano Vázquez acaecida el día anterior a las seis y media de la tarde y en la que tomaron la palabra varios académicos, constatando la valía del compositor. Entre ellos, destaca la intervención de Peña y Goñi que leyó una reseña biográfica del mismo para ser publicada en *La Época*. En la reunión Fernández Casanova expresa su extrañeza en voz alta por el silencio guardado por Morphy, ante quien se suponía que era su amigo. El Conde de Morphy al darse por aludido tomaría la palabra para comentar que:

conocía desde los primeros años al Sr. Vázquez; que habían hecho juntos muchos estudios, y que

---

<sup>58</sup> *Actas...*, fol. 386 (sesión 2 de enero de 1894).

<sup>59</sup> *Acta ...*, fol. 427, 19 de febrero de 1894.

<sup>60</sup> *Actas...*, fol. 424-425. (sesión 12 de febrero de 1894).

<sup>61</sup> *Libro de Actas de las sesiones celebradas por la Sección de Música 1894*. Fo. 157r. (sesión del día 6 de marzo de 1894).

<sup>62</sup> Vázquez estaba ausente por enfermedad. *Ibíd.* fol. 158r.

<sup>63</sup> *Ibíd.* Fol. 158r. Márquez era apoyado por Zubiaurre y Peña y Goñi al considerarlo "como el más genuino representante de la composición instrumental en España" y haber sido designado anteriormente para el cargo de Académico. Mientras que Bretón era defendido por Monasterio, Esperanza y el Conde de Morphy.

<sup>64</sup> *Actas...*, fol. 158v. 18 de junio de 1894.

recuerda que para unas conferencias en el Ateneo se había encargado a él mismo un estudio de la Música de las Escuelas florentina y romana, y al Sr. Vázquez de la Escuela veneciana desde Scarlatti a Rossini; trabajo que desempeñó con gran acierto el Sr. Vázquez, mereciendo unánimes elogios; y terminó diciendo que le consta que el Sr. Vázquez, deja hechos trabajos importantes sobre música, que deben encontrarse en poder de su familia, y que merecerán la pena de ser conocidos; ya que el Sr. Vázquez por una modestia que rayaba en temor o encogimiento, no había querido publicar ninguno de estos<sup>65</sup>.

El 4 de julio de 1894, se reúnen en sesión extraordinaria para verificar la votación en la que sería designado Académico de número a favor bien de Bretón, bien de Marqués, por fallecimiento de Barbieri. Finalmente, por votación secreta queda designado para el puesto Tomás Bretón al haber obtenido 19 votos, frente a los 5 de Marqués<sup>66</sup>. Morphy estará ausente las siguientes sesiones hasta el 22 de octubre de 1894, en las que señalamos otros acontecimientos como la lectura del discurso por su director Federico Madrazo, defendiendo la utilidad de la Academia ante los ataques de quienes buscaban su desaparición (fol. 605). También se estudian los méritos de Felipe Pedrell y Varela Silvari, que concurren juntos a la vacante en el Conservatorio para ocupar las vacantes de Conjunto vocal y Formación de masas corales (fol. 607).

Estuvo presente Morphy en otras sesiones en el mismo año, entre las cuales cabe destacar la celebrada el 5 de diciembre de 1894 en la que se admite por unanimidad en base a los méritos artísticos, la propuesta principiada por Felipe Pedrell para ocupar la vacante por fallecimiento de Mariano Vázquez<sup>67</sup>. Finalmente, verificada la votación secreta es designado para la plaza de Académico de número de la clase de profesor vacante en la Sección de Música<sup>68</sup>. Por estos años la relación entre Morphy y Pedrell es cordial, en Pedrell ve el propio Morphy a alguien que lucha al igual que él por el Arte Patrio, por ello le expresa asimismo su deseo de que entre en la corporación. Por su interés transcribimos la carta dirigida por Morphy a Pedrell:

Sr. D. Felipe Pedrell.

Mi ilustre y querido amigo: anoche aprobamos en la Academia de S. Fernando el dictamen de la Sección de Música, proponiendo a Vd. para reemplazar a Vázquez en la cátedra de Conjunto coral del Conservatorio. El Ministro de Fomento creo que aprobará la candidatura y por tanto me atrevo a darle la enhorabuena esperando que pronto lo veremos en la Academia para que con su autoridad y sus vastos conocimientos nos ayude a levantar el Arte Patrio que anda por los suelos. Puede Vd. figurarse la satisfacción que he tenido al darle mi voto y el gozo con que le escribo la noticia del nombramiento para el Conservatorio. Estoy escribiendo una revista musical para *La España Moderna* en la que hablaré de su Antología como merece tan importante publicación. Creo que el artículo le gustará porque tenemos la misma manera de ser.

Es indudable que en los momentos actuales nos hallamos en un periodo crítico de nuestra historia musical. Los viejos desaparecen y el personal del Arte se renueva. Detrás de Vd. y de Bretón empiezan a salir jóvenes compositores que han de formar una Escuela Nacional emancipándose de la influencia italiana y de la alemana. Para que puedan hacer esto con fruto, es preciso que conozcan y sientan nuestra historia, nuestra literatura, nuestro teatro, nuestro Romancero, nuestra música religiosa, y que se formen clara idea de la diversidad de clima, paisaje y costumbres de nuestras provincias y de la variedad de sus melodías populares.

Esto exige mucho tiempo, mucho trabajo y mucho amor, porque si cada uno guarda lo que sabe

---

<sup>65</sup> Actas..., fol. 554-555.

<sup>66</sup> Actas ..., fol. 576-577, 4 de julio de 1894.

<sup>67</sup> Actas...,161v.

<sup>68</sup> Actas..., fol. 13-14, 17 de diciembre 1894.

para sí, el progreso será lento, y no formando los artistas un núcleo unánime en su aspiración, poca influencia tendrán sobre el Gobierno, que lo puede todo en España  
En el momento de cerrar esta carta me dicen que está Vd. en Madrid y se la envía hasta que tenga el gusto de verlo, su afmo. amigo.

G. Morphy<sup>69</sup>

El 14 de mayo de 1896 pronunciaría el Discurso de contestación al leído por Tomás Bretón en su recepción pública. Más tarde, en diciembre de 1897, Morphy apoyará la nominación de Saint-Saëns como académico, hecho en el que habría intervenido personalmente, según se constata por la correspondencia mantenido con el maestro francés. El 28 de diciembre se lo comunica personalmente en una carta inédita, en la que dice:

Querido amigo e ilustre maestro:

Discúlpeme por no haber respondido antes a su amable carta del día 17, pero yo deseaba al responderos, enviaros el nombramiento aquí adjuntado, de académico correspondiente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La unanimidad en la elección ha sido tal que no ha habido votación.

Como debe responder aceptando y dando las gracias, yo os envío un borrador, en el caso que quisiera responder en la lengua de Cervantes, pero también puede responder en francés ...<sup>70</sup>.

Finalmente hacemos alusión a la sesión que tiene lugar el 25 de septiembre de 1899, en la que Tomás Bretón comunica la noticia del fallecimiento del Conde de Morphy acaecida en el Gran Hotel de Baden, Suiza. Asimismo leyó un discurso acerca del mismo, motivo por el cual fue felicitado calurosamente por la Academia. Acto seguido el Sr. Rada y Delgado, sintiéndose muy emocionados por el asunto, pidió que no sólo fuera publicado en el Boletín de la Academia, sino que se hiciera una gran tirada del mismo. Bretón señala que Riaño, director de la Academia, por ser amigo íntimo de Morphy sería el indicado para consagrar un recuerdo del mismo. La biografía del Conde de Morphy sería publicada por diferentes periódicos. Jimeno de Lerma lamentaría la ausencia de Monasterio, quien conocía detalles de la infancia de Morphy y asimismo, comenta sobre sus dotes de ilustración y conocimientos en el Arte de la Música, le habían abierto las puertas de esta Academia considerándole como Profesor, a pesar de que en España no había ejercido el Profesorado, en la acepción de esta palabra, circunstancia muy digna de tomarse en consideración <sup>71</sup>.

Por su parte, Fernández Duro hizo referencia a "lo mucho que el conde de Morphy se dedicaba en trabajos referentes al Arte Musical debía citar, entre otros, un trabajo acerca del músico Farinelli, que se proponía dar a la imprenta y que sería de sentir quedara perdido"<sup>72</sup>. Además de llamar la atención sobre el hecho de que durante su exilio a París, Morphy viviría de la música exclusivamente. Roda y Delgado comentó entonces haber compartido una celda junto a Morphy en el Monasterio del Escorial, cuando aquel se hallaba trabajando en Farinelli.

El 16 de octubre de 1899, bajo la presidencia de Juan Facundo Riaño se otorgan seis misas rezadas en honor a Morphy<sup>73</sup>, en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

---

<sup>69</sup> Ramón Sobrino, Op. cit, 61-102. (Carta Madrid, 23 de octubre de 1894).

<sup>70</sup> *Epistolario inédito Saint Saëns*. Archivo..., op. cit.

<sup>71</sup> *Actas...* fol. 499. 25 de septiembre de 1899.

<sup>72</sup> *Ibid.*, fol. 499.

<sup>73</sup> Así se señalaba en el Reglamento. Artículo 180.

La vacante dejada por Morphy tras su fallecimiento fue solicitada por Emilio Serrano y Ruiz, Tomás Fdez. Grajal, José María Sbarbi, Javier Jiménez Delgado. Todas las solicitudes fueron admitidas, menos la de Jiménez. Finalmente será Sbarbi quien ocupe la vacante como profesor<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> *Actas...* fol. 551. 4 de diciembre de 1899.



## Capítulo XIV. Presidente de la Sociedad de Conciertos

### XIV-1. Aproximación a la música instrumental en España

En el siglo XIX asistimos a importantes transformaciones de la sociedad. En el panorama artístico, el patronazgo va siendo sustituido por las pujantes clases medias, quienes pasarán a financiar la actividad de los músicos. La formación de un público moderno llegaría a España con un notable atraso respecto al resto de Europa. Durante el reinado de Fernando VII asistimos a un retroceso de las prácticas instrumentales, que habían florecido en España bajo las formas de mecenazgo, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

La crítica española moderna se abre paso en la década de los años 30 y 40, denunciando la decadencia del panorama musical, y propugnando la necesidad de nuevos cambios en la sociedad, en línea con el contexto europeo<sup>1</sup>. De los espacios de mecenazgo, regentados en ocasiones por damas de la alta sociedad, salieron las primeras figuras de un romanticismo que luchará por una renovación del arte en España. Uno de los espacios más influyentes fue el de la familia Ochoa y Madrazo en Madrid, donde se dieron cita artistas notables, entre los que encontramos a músicos tan influyentes como Santiago Masarnau y Asenjo Barbieri<sup>2</sup>.

Uno de los objetivos de estos músicos de mentalidad reformista vinculados de alguna manera a la escena europea fue la divulgación de la “música sabia” en España. Mozart, Haydn y Beethoven fueron figuras encumbradas en los espacios privados más cultos, salones pertenecientes a la aristocracia, nobleza o alta burguesía, en línea con la corriente del romanticismo europeo que programó sus obras en los ciclos de conciertos públicos, en países como Francia, Inglaterra y Alemania.

En España, en un contexto generalmente dominado por los gustos italianos, músicos como Masarnau contribuyeron a través de la crítica musical a la defensa de la música clásica en España. La crítica sirvió para preparar el camino hacia la programación de este género en la década de 1860, al defender la necesaria instrucción de la burguesía en el “buen gusto”, que se identificaba con la divulgación del género clásico. Castro y Serrano y más adelante Esperanza y Sola o el Conde de Morphy colaborarán en la defensa del Divino Arte que identifican con la música instrumental en sus escritos, deplorando las dificultades de la divulgación de la música clásica o “música sabia” en España, desdeñada por un amplio sector de la sociedad y luchando por atraer al público hacia este repertorio<sup>3</sup>.

Estos artistas de mentalidad reformista otorgarán a la música un lugar privilegiado en la educación de los pueblos, asociada directamente a la idea de civilización de un país, de manera que los conciertos públicos vendrían a contribuir a la mejora de la sociedad, cumpliendo una misión pedagógica<sup>4</sup>. Músicos como Monasterio y Guelbenzu realizan un esfuerzo sin precedentes

---

<sup>1</sup> Masarnau o Saldoni pertenecerían a esta primera generación del romanticismo hispánico con una mentalidad claramente reformista. Los escritos de Masarnau divulgados desde las páginas de las revistas *El Artista*, *El Renacimiento*, *Semanario Pintoresco* y *Revista Barcelonesa* constituyen un precedente del pensamiento reformista de la Restauración borbónica.

<sup>2</sup> Véase Capítulo XII.

<sup>3</sup> José de Castro y Serrano: *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la Música Clásica*, Madrid, Centro General de Administración, Imp. De T. Fortanet, 1866; Esperanza y Sola: “los cuartetos del Conservatorio”, *La Ilustración Española y Americana*, nº VI, 15 de febrero de 1880, pp. 105-106.

<sup>4</sup> Esta afirmación se encuentra ya en críticos como Santiago de Masarnau, más tarde la encontraremos en Morphy y en los discursos de Tomás Bretón. Véase Capítulo XIII.

en este sentido con la formación de una Sociedad de Cuartetos (1863-1894) para divulgar la música de cámara durante la segunda mitad del siglo XIX, que ayudaría a la transformación de la sensibilidad del público hacia el repertorio clásico y romántico<sup>5</sup>. También en 1860 la creación de la Sociedad Artística-Musical de Socorros Mutuos contribuía a este movimiento musical. En 1862 esta Sociedad organizó cuatro conciertos, dirigidos por Gaztambide<sup>6</sup>, cuya calidad llamaría la atención de Morphy que dedicaría una crítica ensalzando la interpretación de sus cuatro conciertos clásico-religiosos<sup>7</sup>.

En 1866 con un atraso considerable a otros países de Europa<sup>8</sup>, se forma de manera estable en España la Sociedad de Conciertos de Madrid, primera orquesta sinfónica de carácter cooperativo e independiente, financiada por el público<sup>9</sup>. Ramón Sobrino señala los directores artísticos que estuvieron a su cargo: Barbieri (1866-68), Gaztambide (1868), Monasterio (1869-76), Vázquez (1877-84), Bretón (1885-91), Mancinelli (1891-93), Jiménez (segundo director en 1893) y numerosos profesores contratados hasta la fecha de 1906<sup>10</sup>.

También hay que aludir, entre los años 1872 y 1874, a La Filarmónica de Madrid, fundada por músicos pertenecientes a la nobleza como el Marqués de Bogaraya, el Marqués de Martorell y músicos profesionales<sup>11</sup>. El Marqués de Bogaraya vendría a ocupar posteriormente el cargo de presidente de la Sociedad de Conciertos, coincidiendo con M. Vázquez<sup>12</sup>. La Filarmónica de Madrid difundió la música sinfónica y la música de cámara desde el salón del Conservatorio de Madrid, entre 1872 y 1874<sup>13</sup>.

Durante la Restauración borbónica, en una línea continuista con anteriores etapas, se mantiene el interés en divulgar el género instrumental entre el público<sup>14</sup>. Diversas entidades

---

<sup>5</sup> Véase Mónica García Velasco: *La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894), Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 149-194.

<sup>6</sup> Véase Ramón Sobrino: "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 633-653.

<sup>7</sup> Guillermo Morphy: "Revista Musical", *La América*, año VI, nº 4, Madrid, 26 de abril de 1862.

<sup>8</sup> Inglaterra que vivió la revolución industrial, con anterioridad a otros países europeos es el ejemplo más temprano de estos conciertos públicos de libre empresa. Los *concerts of Ancient Music*, los *Castle Concerts* (1724) son ejemplos de estas manifestaciones públicas, a los que Francia sigue en la década de los 30 con conciertos semi-públicos. Patrocinados por Riche de la Pounière, posteriormente los conciertos de la *Société des Enfants d'Apollon* (1784). Véase en León Plantinga "El patronazgo y el público musical", *La música romántica*, Madrid, Ediciones Akal, S. A., pp. 17-24.

<sup>9</sup> La Sociedad de Conciertos ha sido estudiada en profundidad por Ramón Sobrino en su Tesis doctoral inédita. Véase Ramón Sobrino Sánchez: *El sinfonismo español en el s. XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1992. Asimismo véanse los trabajos publicados: R. Sobrino Sánchez: "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid". *Anuario Musical*, 45, 1990; R. Sobrino Sánchez: "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 125-148.

<sup>10</sup> Ramón Sobrino: "La música sinfónica en el siglo XIX", *La música española en el siglo XIX...*, pp. 312-313.

<sup>11</sup> Fermín María Álvarez Mediavilla (1833-1898) y su mujer Eulalia Goicoerrotea, perteneciente a la aristocracia impulsaron este proyecto. Véase Miguel Ángel Ríos Muñoz: "Un Escenario Para las Élités: La Filarmónica De Madrid...", pp. 137-167.

<sup>12</sup> El Marqués de Bogaraya, junto al Conde de Peñalver, Conde de Morphy, Arbós, Albéniz y Esteban Gómez se reuniría para festejar el clamoroso éxito de *Los amantes* de Teruel de Tomás Bretón. Muestra esta sintonía por un mismo proyectos de ópera nacional en línea con las tendencias europeístas. Véase "En honor a Bretón", *El Imparcial*, nº 7811, año XXIII, 17 de febrero de 1889, p. 2.

<sup>13</sup> Véase Miguel Ángel Ríos Muñoz: "Un Escenario Para las Élités: La Filarmónica De Madrid (1872-1874) y su Producción Sinfónica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 137-167.

<sup>14</sup> Morphy sentía admiración por el reinado del reformista Carlos III, a quien tratará que se asemeje la Restauración borbónica. Insistimos en que no se puede desvincular las acciones realizadas por Morphy, en beneficio del arte español, de su papel dentro de la Restauración borbónica para la que trabajó ya desde el exilio formando al príncipe Alfonso.



colaboran en esta misión a través de eventos musicales y conferencias, a las que ya aludimos anteriormente, entre ellas, recordamos la Institución Libre de Enseñanza (1878-1880), el Instituto Filarmónico (1884-1889) o el Ateneo de Madrid (a partir de 1884), estas dos últimas presididas por Morphy. También asistimos a la creación de nuevas agrupaciones instrumentales difusoras del repertorio camerístico y sinfónico, destacándose los conciertos de la Unión Artística Musical (1878), y de la Sociedad de Música di Camera (1889). Además, la construcción del Salón Romero (1884) actúa como un revulsivo para este tipo de manifestaciones de música elevada, algunas de las cuales tenían lugar en este espacio moderno de Madrid, puesto a disposición por un gran benefactor de las artes, Antonio Romero, cuya Casa editorial editó partituras de este género, poniéndolas al servicio de músicos y del público en general.

En líneas generales y de una manera similar a lo acontecido en otros países europeos, España vivió las dificultades motivadas por la separación entre un repertorio pensado con una finalidad “elevada”, cuyo fin era la belleza, y un repertorio para el consumo popular, ligado al entretenimiento. Esta brecha alimentó la polémica y los artículos en prensa que trataron de equilibrar la demanda del público, para que en ella tuviera cabida el género culto, evitando que los artistas tuvieran que renunciar a la composición de obras elevadas para poder sobrevivir. La crítica musical vendría a ejercer un papel primordial en el apoyo a la música instrumental, y a la evolución del gusto musical hacia este género.

Brevemente aludimos al papel desempeñado por la Monarquía borbónica, aún no estudiado en todas sus facetas, que siguió con interés el desarrollo de las prácticas instrumentales en España, apoyando y protegiendo a un gran número de artistas españoles. Alfonso XII, la Reina regente María Cristina y la Infanta Isabel, aconsejados por Morphy, beneficiaron a músicos españoles para que con la obtención de pensiones pudieran tener una formación en el extranjero<sup>15</sup>. Los conciertos en Palacio y la presencia de la familia Real en los conciertos en el Salón del Conservatorio, Salón Romero y en otros espacios filarmónicos de Madrid, constatan este interés por seguir y apoyar el movimiento musical en España<sup>16</sup>.

La nobleza siguió jugando un papel importante en las iniciativas culturales de la época. En la etapa de transición en que se encontraba el mecenazgo, personalidades influyentes estuvieron presentes en la mayoría de las asociaciones, ejerciendo su poder e influencia en beneficio de las artes. En el ámbito privado, las clases privilegiadas contribuyeron a fomentar la música elevada, y divulgar el repertorio, protegiendo y ayudando a los músicos. Como vimos anteriormente, en el panorama musical de la época el Conde de Morphy estuvo presente como mediador y gestor desde diversas instituciones. Su cargo como secretario privado de la Corona redundó en beneficio de los artistas, que encontraron en su figura un protector de las artes. Su presencia en el cargo de presidente de la Sociedad de Conciertos debe de ser entendida en relación a su

---

15 Cáceres-Piñuel nos comenta en su trabajo esta intensa labor de mecenazgo de la infanta Isabel, asimismo menciona su relación con Morphy: “La infanta Isabel fue testigo del salón artístico de su madre, Isabel II, por el que pasaron los principales compositores, instrumentistas, cantantes y actores de la segunda mitad del siglo XIX. A partir de la década de los 90, Isabel creó su propio salón en el palacio de Quintana. Allí favoreció las veladas virtuosísticas con músicos nacionales e internacionales que, en ocasiones, eran cedidos por los empresarios teatrales cuando estos estaban de gira por España”. Véase María Cáceres-Piñuel: “La infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación”, *Dossier Música de Corte en femenino*, Judith Ortega (Coord.), *Scherzo. Revista de Música*, 2018, pp. 90-93.

<sup>16</sup> Véanse M<sup>a</sup> Luisa Martínez Martínez: *La Infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio artístico y folklórico*, Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016; M<sup>a</sup> Luisa Martínez Martínez; Isabel María Domingo Montesinos: *La Biblioteca musical particular de la Infanta Isabel de Borbón. Edición crítica y catálogo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología (Sedem), 2019.

propósito de llevar a cabo una renovación musical en España, tomando como ejemplo otros países europeos.

En nuestro trabajo abordamos las principales líneas generales de actuación de la entidad, poniéndolas en relación con el pensamiento musical de Morphy. También nos referiremos a la relación que unía a Morphy con Bretón, formando un equipo directivo que supo acertadamente llevar a la Sociedad a una etapa de prosperidad, tras la crisis en la que se encontraba, en un contexto difícil para los artistas en que el Género chico y la ópera italiana monopolizaba la atención del público.

#### **XIV-2. Inicio de una etapa. Nombramiento de Morphy y Bretón**

Ramón Sobrino establece diferentes periodos en la Sociedad de Conciertos marcados por una línea continuista respecto al repertorio y los gustos estéticos: 1. Etapa de formación (1866-1869) con Barbieri y Gaztambide; aparecen obras de autores españoles y el elemento coral en los conciertos de primavera. 2. Etapa de consolidación (1868-1876) con Monasterio. Aparecen los directores extranjeros; calidad interpretativa; 3. Etapa de normalización de la actividad sinfónica (1877-1891). Estarían incluidas las etapas a cargo de los directores Vázquez y Bretón y de los presidentes Bogaraya y Morphy. En la etapa de Bretón se establece el sufragio del público que decide sobre las obras de algunos de los programas de la Sociedad. 4. Etapa de directores extranjeros (1891-1903). Destaca Mancinelli como director y la atención al repertorio wagneriano. Un epígono (1903 a 1906) marcado por algunas actuaciones residuales organizadas por miembros de la orquesta, tras la disolución de la Sociedad en 1903, para dar origen a la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1904<sup>17</sup>.

La Sociedad de Conciertos de Madrid con Mariano Vázquez (director) y el Marqués de Bogaraya (presidente)<sup>18</sup> entra en crisis, dando paso en 1885 a la elección de Bretón y Morphy en el equipo directivo de la entidad.

En marzo de 1883, Tomás Bretón, que acaba de recibir una carta del Conde de Morphy, menciona por primera vez en su *Diario* los planes propuestos por Morphy para acometer una auténtica renovación musical en España, amparada en una Sociedad de amigos de la música, con local propio, con salón de conciertos, y en establecer la Ópera nacional<sup>19</sup>. Asimismo, Morphy comunicaba a Bretón su preocupación por el declive en que se encontraba la Sociedad de Conciertos, que desde 1876 estaba a cargo del Marqués de Bogaraya como presidente y de Mariano Vázquez como director. Bretón lo cuenta así:

---

<sup>17</sup> Ramón Sobrino: "La música sinfónica en el siglo XIX", *La música española en el siglo XIX...*, pp. 315-316.

<sup>18</sup> Gonzalo de Saavedra y Cueto, Marqués de Bogaraya (1831-1899), político conservador, fue hijo del escritor Ángel de Saavedra, III duque de Rivas. Nació en París a causa del exilio de su padre, ocupó la alcaldía de Madrid desde 1885, al frente del gobierno de Madrid, desde 1891, presidente de la Diputación provincial desde 1896, consejero de Agricultura, diputado provincial, Gentilhombre de Cámara de S. M., hermano de la cofradía de la Caridad y Paz que atendía a los ajusticiados en Madrid. Fue distinguido músico, destacándose como intérprete con la flauta, dando educación a notables profesores, estuvo además vinculado a la Sociedad de Conciertos del Circo de Rivas, del Teatro Príncipe Alfonso. Invitó a Saint- Saëns como director invitado. En 1879, Alfonso XII le nombró profesor honorario de flauta de la Real Capilla de Música que por entonces estaba dirigida por el maestro Zubiaurre. Véanse "El marques de Bogaraya", *La Correspondencia de España*, año L, nº 14936, 14 de enero de 1899, p. 2; "Saavedra y Cueto, Gonzalo", en E. Casares Rodicio (Dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. IX, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pág. 511.

<sup>19</sup> Ya hemos mencionado estos en el Capítulo IX. Bretón se refería a "una especie de Gessellschaft der Musikfreunde". La importancia de estos planes se reflejan en la actitud de Bretón que escribe: "Esto es lo que se necesitaba: un hombre de su posición a la cabeza de tal idea ¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡bravo y bravo y bravo!!!!!!!!!!!!!!".

Al mismo tiempo me consulta si me convendrá más que me prolonguen las pensiones (¡esto ya es excesiva amabilidad! O regresar, pues las Sociedades de conciertos, que se están arruinando, ya se habrían fundido si la cuestión de director pudiera resolverse y, esta cuestión sólo (así dice) la puede resolver mi personalidad...etc., etc.<sup>20</sup>.

Vemos pues cómo Morphy menciona la fusión de las dos sociedades de conciertos en Madrid en una única Filarmónica, en referencia a la Unión Artístico-musical<sup>21</sup> y la Sociedad de Conciertos, como única forma de sacarlas de la ruina económica. Piensa como director artístico en Tomás Bretón, quien por entonces se encontraba pensionado por la Academia de Bellas Artes y por el rey Alfonso XII (gracias a su mediación), para estudiar en los conservatorios de Austria, Italia y París. Tomás Bretón señala las dificultades que esto comportaría, ante el desolador panorama musical que se presentaba en España:

Perderán el tiempo, digo yo. En las actuales circunstancias y estando como está el arte en Madrid, si yo fuera a alguna de las dos Sociedades, ni el arte, ni yo ganaríamos gran cosa, yo perdería salud, amigos e ilusión. Es preferible copiar música para comer o arreglar zarzuelas para piano<sup>22</sup>.

El 12 de diciembre de 1884, se reunía la junta directiva con los socios de la Sociedad de Conciertos votando por unanimidad la candidatura del Conde de Morphy como presidente. Así se recoge en el Acta:

Seguidamente el Sr. Vázquez manifestó que según acuerdo aprobado, había que proceder a elección de Presidente por haber terminado ya el tiempo que en él marca, y en su consecuencia la junta directiva, cumpliendo con lo que dice el art. 17 del Reglamento, proponía de candidato al Excmo. Señor Conde de Morphy. Acto seguido se procedió a votación, resultando de ésta ser elegido por unanimidad para desempeñar el cargo de Presidente el Excmo. Sr. Conde de Morphy. Así mismo, el Sr. Vázquez, en nombre de la junta directiva, propuso para Presidente honorario al Excmo. Sr. Marqués de Bogaraya, lo que fue aprobado<sup>23</sup>.

En su *Diario*, Tomás Bretón se refiere a esta votación señalando que Morphy fue elegido en el cargo por 67 votos a favor y 4 en contra<sup>24</sup>.

Un día más tarde, Vázquez propone a Tomás Bretón como director de la Sociedad, siendo elegido por unanimidad. El Acta recoge el reconocimiento de Tomás Bretón hacia las labores realizadas por Vázquez, quien pasaría a ser vicepresidente honorario de la misma:

Habiendo suficiente número de socios para poder ésta tener efecto empecé por leer el acta anterior, la que fue aprobada. Después di conocimiento del oficio dirigido al Sr. Presidente y su contestación, así como también de una comunicación del Maestro Vázquez en la que expresa con

---

<sup>20</sup> T. Bretón: *Diario...*, p. 375. (16 de abril de 1883).

<sup>21</sup> Unión Artístico-musical nacida durante la Restauración alfoncina en 1877, impulsada por el empresario Felipe Ducazal, para ofrecer conciertos en los Jardines del Buen Retiro. Su dirección estuvo a cargo de Bretón quien inauguraba la sesión de conciertos el 11 de abril, ante la presencia de la familia Real. La entidad se destacó por programar un gran número de obras de autores españoles. Véase Marta Flores Rodríguez: "La Unión Artístico-musical de Madrid", *Sinfonía virtual*, nº 35, 2018, pp. 1-11.

<sup>22</sup> T. Bretón: *Diario...*, p. 385.

<sup>23</sup> *Actas de la Sociedad de Conciertos*. Nuestro agradecimiento a Ramón Sobrino por facilitarnos la transcripción de los documentos conservados en el Archivo del RCSMM.

<sup>24</sup> T. Bretón: *Diario...*, p. 430.

observaciones muy atendibles la imposibilidad de dirigir los Conciertos en la próxima Primavera por cuyo motivo proponía al Maestro Bretón en su lugar, leyendo también el acta del día 19 del presente sacada en Junta Directiva y a presencia de dicho Sr. Vázquez que trata sobre el particular. El Sr. Fischer (Don Federico) pidió la palabra con objeto de hacer algunas aclaraciones en el asunto, contestando los Sres. Vocales Ruiz y Banquer, y no pidiéndola ningún otro Sr. socio, se dio el asunto por terminado, acordando antes la Sociedad por unanimidad, enviar a su estimado Director Sr. Vázquez el más sincero voto de gracias por su acertada y brillante cooperación durante el tiempo que ha desempeñado su cargo, así como también por su abnegación y delicado proceder que le ha guiado en estas circunstancias, haciéndole saber que todos los individuos de esta Corporación se congratulan en tenerle dentro del seno de la Sociedad, como socio Director y Vice-Presidente honorario, y más será aún su satisfacción el día que tome parte activa en sus trabajos<sup>25</sup>.

El 25 de enero de 1885, ante la polémica generada en la prensa por el abandono de muchos de los músicos de la Unión artístico-musical, que se abrían incorporado a la Sociedad de Conciertos, Bretón escribe un comunicado en la prensa aclarando las causas y señalando los motivos que le llevarían a ponerse al frente de esta última:

Que encontrándome absolutamente libre y no habiendo podido realizar otro plan artístico que concibiera y viéndome solicitado por segunda vez y propuesto por mi querido e ilustre amigo el maestro Vázquez para la dirección de la Sociedad de Conciertos, no he vacilado en admitir tal honor, con la idea de contribuir al progreso del arte en mi patria en la medida de mis escasas fuerzas<sup>26</sup>.

Asimismo, se felicitaba de la decisión de los músicos al integrarse a la Sociedad de Conciertos y expresaba la misma idea de Morphy sobre la conveniencia de fusionar ambas entidades: “convencidos, por la experiencia de que no pueden existir hoy en Madrid dos sociedades de la misma índole”<sup>27</sup>.

### **XIV-3. Hacia el “buen gusto”. Discurso de Morphy en la Sociedad de Conciertos. Estrategias y líneas de actuación**

A través de sus escritos Morphy nos dejó algunas de las ideas que aparecen plasmadas en esta nueva etapa de la Sociedad de Conciertos, en la que ocupará la junta directiva junto a Tomás Bretón. Nos referimos a ellas de manera que nos ayude a entender cuales fueron las líneas principales de actuación de la Sociedad.

Morphy consideraba que el público era determinante en el progreso del arte musical de un país. Mientras que en los países del Norte encontraba un público inteligente e instruido, en España, el público se convertiría en un obstáculo para el progreso del arte, debido a su deficiente cultura y a la poderosa influencia de la ópera italiana. De manera que “no había llegado adquirir la suma de conocimientos, el buen gusto y demás condiciones necesarias para juzgar justa e imparcialmente una obra”. Asimismo, se lamentaba de que las más altas autoridades artísticas considerasen que la música instrumental llegaba hasta Mendelssohn, y que huyesen “despavoridos ante los nombres de Schumann, Rubinstein, Brahms y demás compositores

---

<sup>25</sup> *Actas de la sociedad de conciertos*. 31 de diciembre de 1884.

<sup>26</sup> *La Correspondencia de España*, 25 de enero de 1885, año XXXVI, nº 9805, p. 3.

<sup>27</sup> Sobre la Sociedad Artístico Musical y la Sociedad de Conciertos puede consultarse el Capítulo VI de este trabajo.

modernos". Para Morphy "con tal exagerado y absoluto criterio no sería posible la variedad, ni aún la existencia misma de este repertorio". De esta manera, propone un repertorio de obras modernas junto a obras del pasado: "bueno es escoger entre lo nuevo que se presente; pero produce resultados funestos cerrar la puerta a todo lo que no sea lo pasado".

Estas afirmaciones de Morphy está en línea con el pensamiento europeo. En efecto, uno de los rasgos que va a caracterizar el repertorio de obras musicales del siglo XIX es el nacimiento de un "repertorio clásico" y su consolidación en la segunda mitad del siglo XIX. La presencia de obras de Beethoven, Mozart y Haydn en las programaciones de conciertos deben ser entendidas como un rasgo de modernidad, en línea con la misión civilizadora que la música debería acometer en una nación. De este modo, en 1870 "no menos de tres cuartos del repertorio constaba de compositores de las generaciones pasadas, principalmente Beethoven, Mozart y Haydn y los primeros románticos"<sup>28</sup>. Las obras maestras de Beethoven ocuparían un lugar destacado en las programaciones, ya que eran consideradas el punto de partida para la producción orquestal posterior, en la que cada compositor trataba de aportar algo "nuevo e individual a las formas cultivadas por Beethoven"<sup>29</sup>.

Para Morphy, la escucha de obras del pasado por parte del público contribuiría en España al renacimiento del buen gusto, combatiendo la desmesurada afición a fantasías y reducciones de óperas italianas<sup>30</sup>. Además, el repertorio clásico con sus obras inmortales y su valor artístico y universal equilibraría la balanza con los gustos del público hacia las interpretaciones virtuosísticas de carácter más exhibicionista<sup>31</sup>. De hecho los intérpretes invitados a actuar en la Sociedad de Conciertos durante esta etapa, como es el caso de Sarasate, Planté, D'Albert o Jenaro Vallejos divulgarían, junto a este tipo de obras, un repertorio clásico, en línea con las tendencias europeas de la época.

Ciertamente la misma obra compositiva de Morphy, al igual que la de muchos compositores europeos, permanece apegada a la tradición, donde lo "clásico" aparece fundido con lo innovador. Desde una visión ecléctica, la fusión de tradición e innovación está muy presente en los escritos de Morphy. Por este motivo, la presencia de Mozart, Haydn, Beethoven, pero también de Schubert, Mendelssohn y Schumann en los programas de la Sociedad de Conciertos, al lado de obras modernas o contemporáneas parecen responder a su deseo de que también los compositores españoles se educaran en esta sensibilidad.

Morphy va a criticar la exigencia del público por una interpretación acorde a la ópera italiana, al igual que la costumbre de alargar innecesariamente los conciertos por el abuso de las repeticiones, que acaban cansando al espectador y fatigando a los artistas. Se queja de las programaciones elaboradas al gusto de un público que aplaude los efectos materiales de obras que no constituyen el repertorio del "verdadero concierto clásico, ya sea en los Conservatorios de París o de Bruselas, o en los grandes centros musicales de Viena, Berlín, Dresde, Londres, etc.". Reprocha que la admiración del "público en España se dirige a lo prodigioso, a lo fenomenal". De este modo la educación del público se convierte para Morphy en un elemento necesario para que "entremos francamente en la vida moderna".

Morphy también se refiere a la analogía de los programas de música con la idea de un Museo. Una idea que también encontramos en el contexto de otros países europeos. Destaca que el Teatro imperial de Viena debe de servir de modelo por constituir

<sup>28</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V Palisca: *Historia de la música occidental*, (octava edición), Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 758.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 759.

<sup>30</sup> Véase Capítulo XIII donde recogemos esta defensa de las obras inmortales desde la crítica musical.

<sup>31</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V Palisca: *Historia...*, p. 758.

un museo de la música dramática de todas las escuelas y de todos los tiempos, y del mismo modo que en una galería de pinturas no se consulta el gusto del público para exponer los cuadros dignos de su admiración, allí se representan las obras consagradas por el tiempo, y cuando se presentan las nuevas, se rodean de todos los elementos para aumentar su prestigio y su éxito, aguardando para juzgarlas, a que la crítica autorizada e inteligente haya pronunciado su fallo, que allí siempre es lento, porque es sincero y no apasionado.

De esta manera, las programaciones cumplen la doble función de convertir el evento en “elemento de cultura y de educación musical y artística”, sin desatender que sea “centro de recreo amenísimo y variado”<sup>32</sup>.

Sobre la Sociedad de Conciertos considera que debe cumplir con una “misión de propaganda”, siendo de gran interés para el progreso de la música en España.

Muchas de estas ideas aparecen expresadas de manera similar en escritos posteriores de Tomás Bretón, mostrando la sintonía que existía entre ambas figuras. Así, en su discurso de 1903, Bretón se refiere a los conciertos, al público y a la crítica musical como elemento que deben contribuir juntos al progreso del arte musical. Bretón menciona la función civilizadora que cumpliría la Sociedad de Conciertos, debiéndole el público “la mucha o la poca cultura a que en el Arte de la música ha llegado”<sup>33</sup>. De manera similar a Morphy considera el concierto como Museo, donde se reúnen obras variadas de diferentes épocas y estilos: “Los conciertos deben ser, a mi modo, de ver, algo así como Museo o Exposición, en donde se ejerciten las obras que iluminó el Genio; porque la luz de este nunca se extingue para quienes la saben distinguir y apreciar”. En una línea espiritualista similar a la de Morphy, Bretón considera que las fórmulas en el arte envejecen pero no así las obras inmortales de “Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Cherubini, del mismo Beethoven en su primera época y otros”; estas obras del espíritu o del genio, destacarían por “la grandeza de sus melodías y el arte sereno, tranquilo y primoroso”<sup>34</sup>. Bretón valora este lenguaje universal del arte que todos debemos conocer porque “El Arte, desde que pudo llamarse tal, no tiene edad ni patria”<sup>35</sup>.

El discurso pronunciado por Morphy el 13 de diciembre de 1884 en el seno de la Sociedad de Conciertos es para nosotros relevante, ya que se recogen las líneas generales de actuación que se proyectan para esta etapa. Morphy va a pedir la confianza a los socios de la orquesta para poder llevar a cabo un repertorio de compositores en línea con el canon europeo, al que ya nos hemos referido anteriormente, es decir, un repertorio variado, donde tuvieran cabida las obras consagradas del pasado junto a las modernas. Recuerda que él mismo se ganó la vida como artista fuera de su patria, por lo que comprende “lo que vale este puesto y a lo que obliga”. Señala el periodo crítico por el que pasa la entidad y los artistas en España, mencionando los tres elementos que deben ayudar al progreso de la misma: “la protección oficial, la educación artística del público y el apoyo de la crítica inteligente y adicta”. Comenta “el culto exclusivo de la ópera italiana” al que culpa de haber “paralizado el progreso musical, produciendo el fenómeno singular de que el público se fije más en la ejecución de las obras que en su belleza artística”. Se queja de que se rechace por considerarlo “anticuado gran parte del repertorio de la música instrumental alemana”. Por ello considera que la misión de la Sociedad de Conciertos es:

---

<sup>32</sup> G. Morphy: “El público de los conciertos”, *La Correspondencia de España*, año XLIII, nº 12367, p. 1.

<sup>33</sup> Tomás Bretón: *Los conciertos en Madrid y la Sociedad de profesores. El público y la crítica*, Madrid, Imprenta Ducazal, 1903.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 22.

emancipar el arte de la tiranía de la moda, imponiendo el respeto de obras que están juzgadas por el mundo musical y haciendo comprender que, así como en un museo de pintura se admiran cuadros de todos los estilos y épocas, de la misma manera en un concierto es preciso saber apreciar las obras de verdadero mérito, antiguas o modernas, sin lo cual no es posible ni la verdadera educación musical, ni la variedad del repertorio.

Pero para que esto sea posible Morphy pide la confianza de todos los socios en la Junta directiva de la que forma parte como Presidente y añade:

Yo os ruego nos la otorguéis, recordando cuantas empresas se han malogrado en España por la falta de unión.

Reunamos todos nuestros esfuerzos al mismo fin, evitando las cuestiones personales y las discusiones inútiles; y si no logramos realizar todas nuestras aspiraciones, al menos facilitaremos el camino a los que vengan detrás de nosotros, teniendo siempre la gloria de haber puesto nuestra piedra en el gran edificio del arte nacional.

De este modo, el discurso vuelve a insistir en la necesidad de aunar esfuerzos en la lucha por un arte elevado. Se constata su interés por implicarse de manera activa en esta etapa de la Sociedad de Conciertos, con unos propósitos muy claros que nos lleva a considerar que estaría involucrado en el asunto de las programaciones. Morphy contando con el firme apoyo de Bretón podía realizar su propósito de una renovación musical en España, entendida de manera similar a sus actuaciones desde otras instituciones de Madrid, que hemos mencionado en capítulos anteriores.

La etapa de Morphy y Bretón se desarrolla en una línea estética de continuidad con lo realizado anteriormente, al defender un repertorio clásico romántico europeo con una fuerte presencia de Beethoven, pero que se aparta de la concepción de Mancinelli, en la siguiente etapa, donde será Wagner quien ocupe un lugar principal en su programación. Esto explica las frecuentes críticas por parte de Peña y Goñi hacia Bretón y Morphy, al considerar de manera peyorativa la programación de obras consagradas como “elemento arqueológico”, sin entender que en otros países europeos era un signo de cultura, progreso y modernidad<sup>36</sup>.

Vázquez, Bogaraya, Bretón y Morphy sintonizaban perfectamente en esta idea de paliar el retraso que los aficionados a la música mostraban al despreciar la música sabia, al no ser capaz de entender todavía la monumentalidad de la obra de Beethoven. Sin embargo, frente a los anteriores Morphy y Bretón asumirán ciertas estrategias para atraerse el público de Madrid y remontar la grave crisis por la que pasaba la Sociedad, que sintetizamos a continuación:

1. Consolidación de un repertorio “clásico” que ya había sido programado en la etapa de Vázquez y Bogaraya. Nos referimos sobre todo a las sinfonías de Beethoven, asimismo otras obras de Mendelssohn. Como en un museo estas obras consagradas y veneradas en el romanticismo deberían de repetirse, al requerir un mayor esfuerzo del público. Beethoven ocupa un lugar especial en las programaciones, creemos que existe un movimiento unánime, quizás consensuado, hacia la programación del genio de Bonn al que contribuye Morphy con sus conferencias en Madrid, que influirían en el desarrollo de la sensibilidad del público hacia sus obras. La música instrumental de Beethoven además se convierte en un emblema dentro de la doctrina espiritualista. En esta etapa su obra se

---

<sup>36</sup> Sobre las polémicas surgidas entre Peña y Goñi, Bretón y Morphy nos referimos en véase el Capítulo Crítica musical de este trabajo.

difunde a otras provincias, gracias a los conciertos organizados por la Sociedad. Se constata la progresiva aceptación del compositor por parte del público

2. Finalidad pedagógica de los conciertos. Aprender a escuchar nuevas obras, conocer música de países y escuelas diferentes y quienes fueron sus autores; el repertorio variado cumple a la perfección este propósito en un público educado en los gustos de la ópera italiana. Es uno de los axiomas más repetidos por Morphy, y que marcará su gestión en el Ateneo de Madrid en los años 80 y 90. La ampliación del repertorio es una señal de identidad de esta etapa, que rompe con un repertorio más rutinario programado por Vázquez y Bogaraya, objeto de crítica en la prensa<sup>37</sup>.
3. Localidades más baratas. Es una de las estrategias para extender la cultura a las capas medias de la sociedad, contribuyendo a su educación.
4. Artistas invitados. Surgen iniciativas para incentivar la asistencia a los conciertos y lograr el lleno total como la presentación de artistas extranjeros y españoles que tocan obras para solista (piano o violín) y orquesta.
5. Se introducen obras contemporáneas. Aparte de la presencia de Saint-Saëns y Thomas se programa a Rubinstein y a un gran número de compositores modernos y contemporáneos poco o nada conocidos por el público.
6. Autores españoles. Se continúa programando las obras de compositores españoles. Destaca la obra programada de Bretón que fue consiguiendo cada vez más suscripciones, cumpliéndose el deseo de Morphy de que se ejecutaran sus obras por la Sociedad de Conciertos<sup>38</sup>.

El día 22 de Enero de 1.885 tuvo lugar la primera junta general en el Salón de ensayos del Teatro Real, bajo la Presidencia del Excmo. Sr. Conde de Morphy, en la que se cuenta que Morphy, después de presentar a Tomás Bretón como director, pronunció otro discurso “cuyo móvil principal fue recomendar la consideración y respeto en primer término al Director y entre los Señores socios, lo que mereció la aprobación de la Sociedad”. Tras el mismo “el Sr. Bretón dio las más expresivas gracias a todos los Señores socios por su nombramiento, acompañando la lectura de otro discurso que dejó muy grata impresión”.

De esta manera se inauguraba esta nueva etapa de la que nos ocupamos con más detenimiento a continuación.

#### **XIV-4. El abaratamiento de localidades y la programación en otras fechas**

Una de las primeras propuestas que se quisieron aprobar fue un Concierto extraordinario en el Teatro Príncipe Alfonso, con “programa exclusivamente de obras de Beethoven, proponiendo también rebaja de precios de todas las localidades excepto asunto de galería y paseo”<sup>39</sup>. Sin embargo el acta menciona la diversidad de pareceres, que produjo al final de la votación desestimar esta primera iniciativa por 36 votos a favor y 27 en contra. Todo un indicio de que el camino marcado por Bretón y Morphy no estaría exento de dificultades.

El abaratamiento de las localidades fue uno de los objetivos de Morphy, probablemente uno de los motivos por los que una parte de la aristocracia cercana al duque de Sexto dio la espalda a

---

<sup>37</sup> La crítica en la prensa arremete también contra los programas repetidos de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>38</sup> Barbieri y Monasterio, en línea con su idea nacionalista pedirían a los artistas españoles la composición de obras para ser tocadas por la Sociedad de conciertos. Véase Ramón Sobrino: “La música sinfónica del siglo XIX”, p. 312.

<sup>39</sup> Acata del 31 de Marzo de 1.885, en el Salón del Teatro del Recreo, bajo la Presidencia del Sr. Vice-Presidente D. Tomás Bretón.



Morphy cuando este ocupó la presidencia de la Sociedad de Conciertos.<sup>40</sup> En la temporada de 1885, Monasterio constata el vacío de los palcos que contrastaba con la afluencia cada vez mayor del público al resto de los espacios del teatro.

A finales de 1885, aparece esta noticia relativa a la Sociedad de Conciertos en la que decía así: “La Sociedad de Conciertos, que actualmente preside el ilustre *amateur*, como dicen los franceses o *virtuoso*, como dicen los italianos, Sr. Conde de Morphy, nos promete una muy grata novedad para esta temporada, como ya dijimos”<sup>41</sup>. Probablemente se refiere a la reducción de precios en las localidades de los conciertos organizados en el Teatro Real por la Sociedad de Conciertos en el Teatro Real, mencionados en el mes de octubre por la *La Época*, donde se confirma este abaratamiento de las localidades en línea con lo realizado por la Sociedad Unión-musical . Asimismo, menciona que los conciertos en el Teatro Real se llevarían a cabo todos los domingos, a partir del mes de noviembre:

La Sociedad de conciertos Unión Musical, que preside el Sr. Zozaya y dirige el maestro, Espino, va a inaugurar sus proyectados conciertos populares, que tendrán lugar una vez por semana en algunos de los primeros teatros, y á precios muy económicos.

La otra sociedad análoga que preside el señor Conde de Morphy, dará también conciertos dominicales en el Teatro Real por la tarde, y a precios reducidos, a partir de mediados del mes próximo<sup>42</sup>.

Se cumplía de esta manera uno de los deseos de Morphy de extender este tipo de conciertos a las clases populares. También conocemos por *La Época* que las audiciones musicales en el Teatro Real, ya no se celebrarían en la temporada de primavera, sino que tendrían lugar todos los domingos de invierno, a partir del mes de noviembre, en horario de tarde a precios populares. Así, se agradecía al Conde de Morphy estos cambios:

No es aventurado asegurar las prosperidades a la Sociedad, a cuyo frente se halla tan entendido compositor como el Conde de Morphy, porque en las tardes frías y desapacibles, por lo común, del invierno, ¿qué refugio más lisonjero y comfortable que una butaca o un palco del Real, desde los cuales escuchar selectas armonías?<sup>43</sup>.

Un año más tarde se trataría del mismo asunto, en la Junta general celebrada el día 12 de Febrero de 1.886, en el salón de ensayos del Teatro Real, en la que estuvo presente el Conde de Morphy. El tema que centró la reunión volvió a ser el abaratamiento de las localidades en el Teatro Príncipe Alfonso por la junta directiva, que como recordamos había sido rechazado un año antes. En esta ocasión, para convencer a los socios se procedió a la lectura de los ingresos y gastos ocasionados en los conciertos celebrados en el Teatro del Príncipe Alfonso durante el año de 1.885. A continuación Tomás Bretón comentó las favorables condiciones de arriendo del Teatro del Príncipe Alfonso -en alquiler por el quince por ciento de la entrada total-, mucho más favorables para la Sociedad que el año anterior. De esta manera, la mejor situación económica por la que pasaba la Sociedad, tras un año de gestión de Morphy y Bretón al frente de la misma,

---

<sup>40</sup> Tomás Bretón, p. 435. En abril de 1885, en los inicios de esta etapa, señala que como negocio la cosa iba mal, por la ausencia de la clase aristocrática, debido a la presidencia del Conde de Morphy, que según Bretón, “no puede ver el Duque de Sesto”.

<sup>41</sup> Mascarilla: *La Época*, año XXXVII, nº 11949, 22 de octubre de 1885, p. 2.

<sup>42</sup> *La Época*, año XXXVII, nº 11956, 29 de octubre de 1885, p. 3.

<sup>43</sup> Mascarilla: *La Época*, año XXXVII, nº 11949, 22 de octubre de 1885, p. 2.

unido a las ventajas obtenidas mencionadas por Bretón, propiciaran finalmente la aprobación de “una rebaja prudencial” de los precios.

En esta misma sesión también Bretón pediría la asistencia de todos los Socios a los ensayos de la orquesta y la celebración de los conciertos a las dos de la tarde.

#### **XIV-5. Subvenciones y ayudas del gobierno**

También se debió a Morphy que por primera vez la Sociedad de Conciertos obtuviera una subvención del Gobierno. Lo cierto es que Morphy se decantaba por una protección moderada del estado, en la cultura o en la industria. Esta idea aparece repetida en muchos discursos y críticas musicales a los que hacemos referencia a lo largo de nuestro trabajo<sup>44</sup>.

El 4 de febrero de 1887, ante la junta de socios, Morphy tomaría la palabra para explicar los trámites realizados con el Ministro de Fomento, obteniendo una subvención de 3000 pesetas anuales para la Sociedad de Conciertos, “advirtiendo que en dicha concesión constaría la palabra por ahora, a ruego suyo, con objeto de trabajar en lo sucesivo para conseguir sea de más importancia, así como también el que tiene la ventaja esta subvención que no impone obligaciones de ninguna especie”.

Morphy fue felicitado por los asistentes por la noticia con un escrito. Bretón se refiere a ello en su *Diario* el día anterior, 3 de febrero, al acordar en una reunión previa felicitar al Conde<sup>45</sup>. Asimismo, manifestaba su deseo de tomar posesión en el cargo de Académico de la de San Fernando para hacer todo lo que estuviera de su parte en beneficio de esta Sociedad.

Además Morphy consiguió otras ventajas económicas para la Sociedad. Así, en el Acta de 5 de mayo de 1890, consta que Morphy conseguiría las autorizaciones de Madrid a Córdoba y de Córdoba a Granada a mitad de precio para la expedición organizada por Sociedad de Conciertos, en el mes de junio. Además, obtendría del Ministro de Fomento la cantidad de dos mil quinientas pesetas, para auxiliar en su proyecto a la Sociedad. Por este motivo en el Acta también consta que Tomás Bretón pediría “un voto de gracias para nuestro dignísimo Presidente”, que sería aprobado por todos los socios.

#### **XIV-6. Los programas de la Sociedad de Conciertos<sup>46</sup>. Conciertos pedagógicos**

En la Biblioteca Víctor Espinos de Madrid se conservan los programas de la Sociedad de Conciertos que hemos podido consultar y estudiar detenidamente. Una de las aportaciones en esta nueva etapa a cargo de Bretón y Morphy es la inclusión por primera vez en España de “Breves apuntes sobre los autores y obras que componen este programa”, lo que normalmente se conoce como “notas al programa”, que para la época era todo un signo de modernidad. Conocemos por el *Diario* de Bretón que Morphy colaboraría personalmente en la redacción de estos programas, un hecho que constata el interés de Morphy por las programaciones, en línea con su propósito de acercar el público a la obra y al compositor, contribuyendo a su cultura y comprensión.

Los programas evidencian la búsqueda de un cambio de orientación en los conciertos en línea con otros escenarios europeos. Los programas recogen la recomendación “se suplica al público no entre y salga en la Sala durante la ejecución de las piezas”, buscando una mayor seriedad en

---

<sup>44</sup> Véase Capítulo XV.

<sup>45</sup> Tomás Bretón, *Diario...*, p. 689.

<sup>46</sup> En la Biblioteca Víctor Espinos de Madrid se conservan los programas de la Sociedad de Conciertos que hemos podido consultar

los conciertos, e intentando combatir ciertas actitudes del público español, ya criticadas por Morphy en la prensa como eran las innecesarias repeticiones de programas o las manifestaciones fuera de lugar<sup>47</sup>.

Lo cierto es que en Europa la programación de obras del pasado, junto a las del presente en la segunda mitad del siglo XIX, estuvo unida a un comportamiento serio del público durante los conciertos de manera similar a la que conocemos en el presente<sup>48</sup>. De esta manera, el público debía guardar otras formas acordes a los requerimientos de una música que exigía una manera diferente de escucharse, siendo necesario el silencio del público. Los largos programas de música instrumental incluían descansos con el tiempo suficiente para que el público no interrumpiera los conciertos, pudiera relajarse y volver de nuevo a la atención exigida en este tipo de obras.

Los programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid en esta etapa de Morphy-Bretón se dividen en tres partes de manera similar a los realizados en la etapa de Monasterio<sup>49</sup>, que luego se continúan de manera similar en la etapa de Vázquez y Bogaraya. Asimismo, esta división está presente en los programas de otras formaciones como la Unión Artístico-musical. Cada parte aparece separada por descansos de quince minutos, para evitar que el público entre y salga durante la ejecución de las obras. Suelen programarse desde movimientos sueltos hasta obras de envergadura, estas últimas situadas en la parte central del programa. Algunas de estas piezas o movimientos eran repetidos a petición del público.

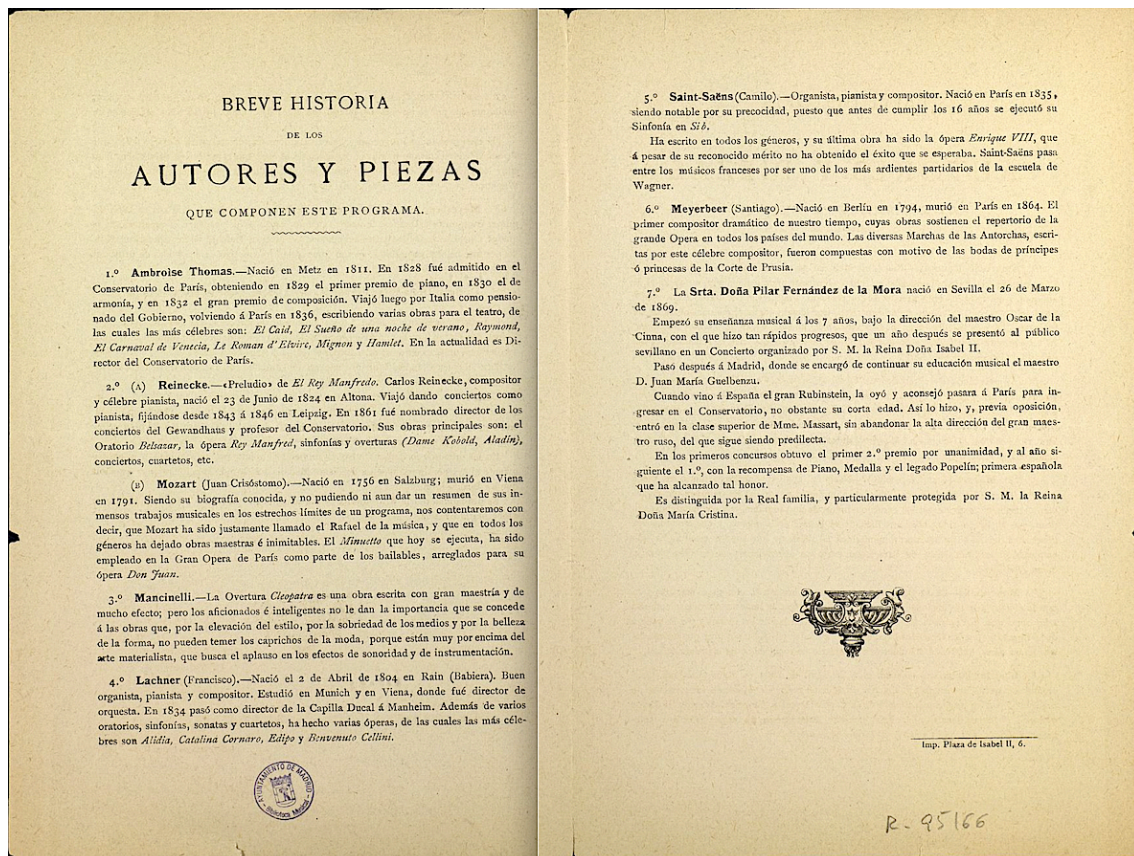


Ilustración 26. Programa de mano escrito por Morphy

<sup>47</sup> Sobre sus críticas al público puede verse el Capítulo XV.

<sup>48</sup> Véase J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca: *Historia...*, p. 758.

<sup>49</sup> Ramón Sobrino: "La música sinfónica en el siglo XIX...", p. 321.

Respecto a las notas o apuntes al programa, parece ser este un aspecto innovador no sólo en España sino también en otros países europeos. Al menos así se desprende de lo que leemos en la obra de Burkholder, Grout y Palisca, quienes señalan que de 1885 a 1886 el director de la orquesta Édouard Colonne, realizó conciertos que obedecían a un análisis de la historia de la música e introdujo notas explicativas en los programas, que se convertirían en una norma habitual en el París de finales de siglo<sup>50</sup>.

En el caso de la Sociedad de Conciertos constatamos la aparición de estas notas al programa desde el primer folleto, “breve historia de los autores y piezas que componen este programa”, donde se refiere a Cherubini y su obertura *Anacreonte*, que define “uno de los mejores trozos de la moderna música instrumental”. Respecto a Gluck, en línea con el pensamiento de Morphy se explica como este compositor

fue el primero que comprendió que la ópera no es un concierto, al cual el argumento sirve solamente de pretexto, y que el drama lírico no es posible cuando el público no entiende o no presta interés y atención a lo que dice a los cantantes: ideas verdaderas e indiscutibles, pero que, por desgracia aún no han triunfado completamente en los pueblos latinos y, sobre todo, en España.

Dada la similitud de estas reflexiones con la crítica musical de Morphy, nos confirma en la idea que escribió estas y otras notas de los programas. Asimismo, sobre la 9ª Sinfonía se remarca su dificultad y se añade un texto en alemán con la correspondiente traducción al español.

El contenido de estas explicaciones no difieren mucho de los programas a los que estamos habituados. Aparecen algunos datos básicos del compositor, nacimiento, en su caso defunción, escuela a la que pertenece, logros artísticos, y a continuación señala algunas ideas de la obra a interpretar, en las que ocasionalmente puede estar presente su opinión personal. Resulta interesante que algunos de estos datos eran enviados por el propio autor de la obra, a veces incluyen anécdotas o informaciones curiosas sobre el compositor, que demuestran el esmero en su elaboración. También es interesante señalar que en muchos de estos programas se indica qué obras fueron anteriormente estrenadas por la Sociedad de Conciertos, y cuáles se interpretaban por primera vez. Lo cierto es que la presentación de aproximadamente medio centenar de compositores convierten estas anotaciones en un diccionario biográfico musical. Si a esto añadimos que en los programas conservados se incluyen cuidadosas anotaciones manuscritas al margen a lápiz, en relación a la recepción de dichas obras por el público y la afluencia del público al concierto, estos programas se convierten en una importante fuente de información. En líneas generales, destacamos la asistencia de la Familia Real, apoyando los conciertos de música instrumental, siendo frecuente la presencia de la Infanta Isabel. En algunos actos la Familia Real reconocía la figura de algún músico relevante, como Sarasate, a quien se le otorga la distinción de la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Estos programas de mano incluían en su reverso propaganda de los diferentes pianos utilizados en los conciertos. Por un lado, encontramos en la mayoría de los programas los anuncios referentes al Salón Romero y a su Casa Editorial. Es interesante recordar que Antonio Romero colaboró con la Sociedad de Conciertos facilitando los ensayos y reuniones en su Salón y proporcionando los pianos de Gran cola de la marca Érard para los conciertos. Además su Casa editorial Romero contribuyó a la difusión de la música extranjera y española con la publicación

---

<sup>50</sup> Véase J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca: *Historia...*, p. 882.

de las obras interpretadas en los conciertos, incluyendo las obras de autores españoles y extranjeros como Saint-Saëns y Rubinstein, y españoles, de manera que facilitaría el estudio a intérpretes, compositores o aficionados interesados por esta música. Por otro lado, encontramos anuncios del comercio V. Navas en la calle Fuencarral, 33 de Madrid donde se promocionaban los pianos Steinway et Sons de New York, y se subrayaba las ventajas de su maquinaria sobre los pianos franceses, adjuntando el testimonio de compositores que como Liszt y Rubinstein utilizaban estos pianos.

En general, durante la etapa de Morphy-Bretón, la programación responde al interés de mostrar al público una gran variedad de artistas y de géneros, como hemos señalado anteriormente, cumpliendo de esta manera una función pedagógica. Las notas o apuntes al programa sirven de guía al público, ilustrándole sobre los autores y contenidos del programa. Si bien es cierto que este proceso es más lento en España, también encontramos la atención a los grandes compositores del pasado como Palestrina, Bach o Haendel que aparecen junto al repertorio de Mozart, Haydn y Beethoven y compositores de la primera mitad del siglo XIX: Mendelssohn, Chopin, Schumann y Schubert, respondiendo al canon de compositores interpretados en otros países europeos<sup>51</sup>.

Según constata Ramón Sobrino la primera parte del programa abarca habitualmente tres o cuatro obras: una obertura o similar, una o dos melodías o serenatas, y una danza o polonesa; la segunda parte solía estar dedicada a una obra en varios tiempos, razón por la cual aquí se interpretaban las sinfonías; y en la tercera suelen aparecer tres obras: una obertura, una melodía, scherzo o variaciones, y una marcha o danza final. También Sobrino obtiene la siguiente clasificación: Oberturas de inicio del concierto, Obras poliseccionales, melodías o serenatas; Polonesas y danzas; Obras en varios movimientos; Oberturas no iniciales; melodías, scherzos y variaciones; Marchas o danzas<sup>52</sup>.

De este modo en las programaciones la música popular de salón continúa presente de manera que el público pudiera disfrutar de obras más sencillas junto a otras que constituían el repertorio del “verdadero concierto clásico” al que hace alusión Morphy en sus escritos.

En suma, la programación trata de combinar obras de difícil comprensión con un repertorio ya consolidado por el público, de manera que este afluyera a los conciertos, en los que se podría ir progresivamente educando su gusto hacia un repertorio más amplio. A continuación mostramos el amplísimo elenco de compositores programados de diferentes países que demuestran el esfuerzo por ampliar los gustos del público hacia un repertorio amplio y variado, haciendo realidad la idea a la que aludimos anteriormente de convertir el escenario en un museo donde se dieran cabida obras y autores de todos los tiempos y países:

Francia: Esteban Enrique Méhul (1763-1817), Daniel F. Esprit Auber (1782-1871), Héctor Berlioz (1803-1869), Ch. L. Ambroise Thomas (1811-1896), Charles Gounod (1818-1893), Édouard Lalo (1823-1892), Saint-Saëns (1835-1921), Jules Massenet (1842-1912), Benjamín Godard (1849-1895), Georges Hüe (1858-1948); Italia: Luigi Boccherini (1743-1805), Luigi Cherubini (1760-1842), Nicola Paganini (1784-1840), David Bolzoni (1841-1919), Luigi Mancinelli (1848-1921); Alemania: Georg Friedrich Häendel (1685-1759); J. S. Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1827), A. François Boieldien (1775-1834), Carl María von Weber (1786-1826)<sup>53</sup>, Giacomo Meyerbeer (1791-1864), F. Lachner (1804-1890), Felix Mendelssohn (1809-1847), Wagner (1813-1883), Robert Schumann (1814-1865), Max-Bruch

<sup>51</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca: *Historia de la música occidental*, (octava edición), Madrid, Alianza Editorial, 2015, pp. 853-856.

<sup>52</sup> Ramón Sobrino: “La música sinfónica...”, op. cit, pp. 121-122.

<sup>53</sup> Obras instrumentadas por H. Berlioz.

(1838-1920), Heinrich Hofmann (1842-1902); España: Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), Jesús de Monasterio (1836-1903), Tomás Fernández Grajal (1839-1914), Pedro Miguel Marqués (1843-1918), Apolinar Brull (1845-1905), Cleto Zabala Arambarri (1847-1912), Teobaldo Power (1848-1884), Tomás Bretón (1850-1923), Ruperto Chapí (1851-1909), Pablo Sarasate (1844-1908); Austria: Christoph Willibard Gluck (1714-1787), Joseph Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791), Franz Schubert (1797-1828), Franz Liszt (1811-1886), Hugo Reinhold (1854-1935); Noruega: Johan Svendsen (1840-1911); Bélgica: Charles August Beriot (1802-1870), Henri Vieuxtemps (1820-1881); Holanda: Emile Dunkler (1838-1871); Polonia: F. F. Chopin (1810-1849), Aleksander Zarzycki (1834-1895), Henryk Wieniawski (1835-1880); Hungría: Carl Goldmark (1832-1915); Suiza: Joachim Raff (1822-1882)<sup>54</sup>; Irlanda: William Vincet Wallace (1814-1865)<sup>55</sup>; Rusia: Mijaíl Glinka (1804-1857), Arthur Anton G. Rubinstein (1830-1894); Estados Unidos: Louis Moreau Gottschalk (1829-1869).

Vemos en orden decreciente que los compositores más programados corresponderían como es de esperar a Alemania, Francia, España, Austria e Italia, pero también están presentes otros países como Bélgica, Rusia, Polonia, Hungría, Irlanda, Holanda, Noruega y Estados Unidos.

En cuanto a escuelas si nos remitimos a las notas al programa habría una representación del repertorio clásico en el que se incluyen no sólo a Haydn, Mozart y Beethoven, sino también a Schubert, mientras que Mendelssohn, Schumann, Chopin, y Liszt vendrían a representar la escuela romántica. De manera general se refieren al resto de compositores como modernos o contemporáneos.

Tanto Morphy como Bretón son conscientes de la importancia del público como elemento de progreso, su instrucción es fundamental para llevar a cabo programas que se vayan asemejando a los de otros países centro-europeos, para ello es fundamental preparar al público a la emoción. Bretón lo expresa con estas palabras:

Sólo el artista sabe la mágica influencia de esa emanación espiritual, imparable, que del público se desprende en los sublimes momentos en que el alma es transportada a las regiones etéreas, ideales, por virtud sólo del arte de la música y de la mística visión, especie de nimbo invisible que abarca todo y todo lo diviniza, sin otra humana manifestación más que el silencio, silencio estático, profundo, elocuente, que parece verse y oírse, hasta que cesa con la causa que produce el fenómeno y explota en salvas estruendosas de aplausos, cual espléndida catarata de alegría y de placer sentidos<sup>56</sup>.

Bretón ensalza la misión civilizadora de la Sociedad de Conciertos, asimismo, considera que habría logrado conseguir su propósito de extender la cultura y, por tanto, haber contribuido al progreso en España:

A la Sociedad de Conciertos debe muy principalmente el público español la mucha o la poca cultura a que en el Arte de la música ha llegado, infinitamente mayor que la que alcanzaba antes de su creación. Mérito es éste que no admite discusión y que la hace acreedora de la protección y simpatía de cuantos por nuestro progreso se interesan<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Por su trayectoria se considera un compositor más alemán que suizo.

<sup>55</sup> En las notas al programa consideran representantes de la escuela romántica a Chopin, Mendelssohn, Schumann y Liszt.

<sup>56</sup> T. Bretón: "*Los conciertos en Madrid...*", pp. 34-35.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 29.

#### XIV-7. Los Grandes Conciertos: conciertos con solista y orquesta

Ya hemos tratado en un capítulo anterior cómo también el salón del Ateneo de Madrid presidido por Morphy durante casi una decena de años, acogió a relevantes figuras internacionales, junto a jóvenes artistas españoles, que con sus programas vinieron a acercar al público a las escena cultural europea<sup>58</sup>. En el Ateneo de Madrid destacarían desde 1885 los recitales de piano a cargo de d'Albert, Planté, María Luisa Guerra, Emilio Serrano, José Tragó, Albéniz y Granados, entre otros artistas; asimismo, de violín con la presencia de Sarasate y Arbós. Pues también encontramos a muchos de estos artistas colaborando con la Sociedad de Conciertos de Madrid, contribuyendo de manera similar a una mayor afluencia del público a estos conciertos, en una etapa que podríamos calificar de brillante. No está de más recordar que justamente estos y otros artistas acudían a las veladas musicales que Morphy organizaba en su salón privado, lo que constata la implicación de su figura en este movimiento musical<sup>59</sup>.

Los conciertos para solista y orquesta dentro de los programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid fueron un reclamo, que contó con una calurosa acogida por parte del público, motivo por el cual se utilizaría como estrategia para consolidar la afluencia del público en años sucesivos. En ellos participarían pianistas de la talla de Planté, Eugene D'Albert, Albéniz, Pilar F. de la Mora, Madame Marx, Jenaro Vallejos y violinistas insignes como Sarasate, Thomson y Arbós. El interés de estos conciertos no sólo estribaba en la presentación de obras virtuosísticas, sino que también se divulga las obras consideradas de "valor artístico" como veremos seguidamente.

La primera solista que encontramos en los programas es Pilar Fernández de la Mora (1867-1929). Según las notas al programa del que disponemos esta pianista había sido "distinguida por la Real familia, y particularmente protegida por S. M. la Reina Doña María Cristina". Pilar F. de la Mora actuará en el segundo concierto que tiene lugar el 8 de marzo de 1885, interpretando el *Segundo Concierto en Sol m* de Saint-Saëns. *La Correspondencia Musical* destaca las dotes como intérprete de Fernández de la Mora, que obtendría "una ovación en extremo ruidosa" y seía obsequiada "con una corona de laurel y preciosos ramos de flores". También menciona a sus profesores de piano, Oscar de la Cinna y Guelbenzu, y que obtuvo el primer premio en el Conservatorio de París<sup>60</sup>.

En marzo de 1886 la *Gaceta de Madrid* anuncia que la Sociedad de Conciertos celebra seis conciertos y contrata al insigne violinista Sarasate, que actuaría en cuatro conciertos los días 20, 27 de marzo y 3, 11 de abril a las dos de la tarde. Se anuncia los sacrificios de la Sociedad para tener en cuenta los intereses del público en cuanto a los precios de los abonos<sup>61</sup>.

Según escribe Monasterio en los programas, la presencia de Sarasate en los conciertos vendría acompañada por el lleno total del teatro, y la presencia de la Infanta Isabel. Monasterio también hace alusión a su nombramiento como Caballero de la Gran Cruz de Isabel la Católica por la Reina regente. Lo cierto es que como señala María Nagore Ferrer, Sarasate se había convertido en un "ídolo de masas", gracias a su sonido inigualable y su poder hipnotizador sobre

<sup>58</sup> Véase Beatriz García-Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, vol. XL, nº 2, 2017, pp. 449-487.

<sup>59</sup> Tomás Bretón señala entre otros artistas la presencia de Rubinstein, Strauss, Planté, Saint-Saëns, D'Albert, Mdme. Marx, Bäuer, Tragó, Pilar de la Mora, Granados, Malats, Sarasate, Arbós, Albéniz, Casals y Rubio. "Homenaje a un artista" *Heraldo de Madrid*, año X, nº 3217, 1 de septiembre de 1897, p.1. Véase Capítulo VI de este trabajo donde nos referimos a las veladas musicales en casa de los condes de Morphy.

<sup>60</sup> *La Correspondencia musical*, año V, nº 219, 12 de marzo de 1885, p. 6.

<sup>61</sup> *Gaceta de Madrid*, nº 64, 5 de marzo de 1886, p. 688.

el público<sup>62</sup>. Su repertorio incluía obras de otros compositores, siguiendo la nueva tendencia de la época en que estos grandes virtuosos y compositores no se dedicaban tanto a divulgar su propia obra creadora, como a interpretar principalmente la de otros maestros. Según Nagore, en el repertorio violinístico, Sarasate sería uno de los primeros en inaugurar esta tendencia a partir de 1870, incluyendo en sus conciertos tanto obras “clásicas” de Beethoven, Schubert, Mendelssohn como contemporáneas de Saint-Saëns, Lalo, Max Bruch, entre otras, finalizando sus conciertos con algunas de sus composiciones virtuosísticas<sup>63</sup>.

En esta ocasión en Madrid, Sarasate interpretaría, entre otras obras, el *Concierto para violín* Op. 64 de Mendelssohn, *Balada y Polonesa* para violín y orquesta de Vieuxtemps, *Concierto para violín en Sol m*, Op. 26 de Max-Bruch, *Concierto* de Wieniawski, *Fantasia para violín sobre motivos de la ópera Carmen* de Sarasate, Asimismo se interpretaba por primera vez en Madrid la *Sinfonía española* para violín de E. Lalo, el *Adagio* de Max-Bruch y la *Muiñeira* para violín y orquesta de Sarasate, en estreno mundial.

**Tabla 16.** Conciertos para solista (piano o violín) en la Sociedad de Conciertos de Madrid

Artistas	Conciertos para solista (*repetidos)
Planté Eugene D'Albert Albéniz Pilar F. de la Mora Madame Marx Jenaro Vallejos Albéniz Sarasate Thomson Arbós	(Con piano) <i>Concierto n° 2 para piano en Sol menor</i> de Saint-Saëns <i>Concierto para piano en Sol menor</i> de Mendelssohn <i>Concierto en do menor para piano</i> de Beethoven <i>Concierto para piano en La m, Op. 54, de Schumann</i> <i>Tarantelle para piano y orquesta</i> de Gottschalk <i>Concierto para piano en Mi menor</i> de Chopin <i>Concierto para piano en Re menor n° 70</i> de Rubinstein <i>Concertstück</i> para piano y orquesta de Wagner <i>Fantasia sobre motivos de la ópera D. Juan</i> para piano de Liszt <i>Concierto para piano en Mi bemol</i> de Liszt <i>Concierto para piano en Sol mayor n° 58</i> de Beethoven
	(Con violín) <i>Concierto para violín en Mi menor</i> de Mendelssohn <i>Concierto para violín en Sol m</i> de Max-Bruch, <i>Concierto para violín en Re mayor</i> , de Max-Bruch <i>Segundo concierto en Sol menor</i> de Saint-Saëns <i>Polonesa para violín y orquesta</i> de Wieniawski <i>Fantasia sobre motivos de La Cenerentola</i> para violín de Paganini, <i>Cuarto Concierto para violín</i> de Vieuxtemps <i>Concierto para violín en Re mayor</i> de Paganini <i>Sinfonía española</i> para violín de E. Lalo <i>Adagio y Muiñeira</i> para violín y orquesta de Max-Bruch. <i>Concierto para violín en Re menor</i> de Wieniawski <i>Fantasia para violín sobre motivos de la ópera Carmen</i> de Sarasate

Según leemos en el *Diario* de Bretón tanto Sarasate como Madame Marx mantuvieron frecuentes contactos con Morphy durante su estancia en Madrid. Así, el 17 de marzo Sarasate y Madame Marx comerían y tocarían en Casa de Morphy. Apenas unos días más tarde, el 25 de

<sup>62</sup> Véase María Nagore Ferrer: “Pablo Sarasate el violín de Europa”, *Príncipe de Viana*, año n° 70, n° 248, 2009, pp. 517-551, p. 537.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 538.



marzo, Madame Marx y Sarasate tocarían en Palacio, seguidamente comerían en Casa de los Condes de Morphy y como era habitual interpretarían música, posteriormente<sup>64</sup>.

Un año más tarde, el 6 de marzo de 1887 actuará en Madrid la pianista Madame Marx, con la presencia de la Infanta Isabel. Madame Marx había sido elegida junto a Sarasate socia de honor del Instituto Filarmónico presidido por Morphy. Junto con la Sociedad de Conciertos interpreta el *Concierto para piano, en Mi menor*, op. 11 de Chopin, y la *Fantasia húngara* de Liszt. En el siguiente concierto, celebrado el 13 de marzo, se interpreta el *Segundo Concierto para piano en Sol menor* de Saint-Saëns y el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn. El concierto obtuvo un gran éxito al que también contribuiría la ejecución de la *Fantasia morisca* de Chapí, las oberturas *Anacreonte* de Cherubini y *El Carnaval romano* de Berlioz junto al estreno de la obertura de *Gesondre* de Spohr. Monasterio señala en sus programas el lleno del espectáculo, a excepción de los palcos del entresuelo que en 1887 continuaban vacíos.

En 1888 la Sociedad de Conciertos va a aumentar la presencia ante el público de Madrid de un elenco de artistas de gran talla. En la Junta General celebrada el 11 de Enero de 1888 en el Teatro Real, bajo la Presidencia de Morphy se habló de los compromisos contraídos por la Sociedad con los siguientes artistas: “De Mr. Planté, que sólo faltaba la contestación que era esperada de un momento a otro. De Sr. Fernández Arbós, que se manifestaba muy agradecido a la Sociedad y que tiene sumo gusto tomar parte en su conciertos, como así mismo el Sr. Rubio, en el mismo sentido, y contando además con la cooperación de los Sres. Albéniz y Vallejo”<sup>65</sup>.

Los programas de la temporada traían la ejecución por primera vez de la Suite *Bal Costumé* de Rubinstein, la Obertura de *Benvenuto Cellini* de Berlioz, el *Scherzo* del *Trío* de Bretón, *En la Alhambra* de Bretón, el *Concierto para piano en La m*, Op. 54, de Schumann, el *Scherzo Las Hilanderas* de T. F. Grajal, y otras obras de autores varios, como J. S. Bach, H. Wieniawski y M. Calvo. También la presencia de los artistas españoles Jenaro Vallejos e Isaac Albéniz y del francés Francis Planté.

El 5 de febrero de 1888, en el segundo concierto de la temporada, se presenta el pianista Jenaro Vallejos, alumno de Zabalza, que al igual que Pilar F. de la Mora había perfeccionado sus estudios en París, obteniendo el Primer premio en 1882. Para la ocasión interpreta el *Concierto en do menor 37* para piano y orquesta de Beethoven. También se programaban la *Sinfonía n.º 4 Júpiter* de Mozart y la *Rapsodia para orquesta* de Eduard Lalo. Esta última obra era aún poco conocida por el público madrileño.

El 19 de febrero de 1888 actúa en el tercer concierto instrumental Isaac Albéniz, interpretando por primera vez el *Concierto para piano* de Schumann en un programa que incluía entre otras obras la *Séptima Sinfonía* de Beethoven y fragmentos de la *Suite de Orquesta* de Mancinelli, además de la *Obertura La Flauta Encantada* de Mozart. Antes de este concierto Albéniz había tocado la obra en casa de los Condes de Morphy delante de la familia Riaño, Manuel Cañete, Emilio Serrano, Tomás Bretón, y Ramos Ávila<sup>66</sup>.

En marzo actúa en la Sociedad el pianista francés de reconocida fama internacional Francis Planté. Este artista había sido anteriormente invitado a Madrid por Morphy en 1877, quien le presentaría ante las más destacadas figuras de la escena musical<sup>67</sup>.

El 2 de marzo de 1888, Planté, recién instalado en Madrid ensaya el *Concierto en Sol m* de Mendelssohn y la *Tarantelle* de Gottschalk. Ese mismo día es invitado junto a Tomás Bretón a

<sup>64</sup> T. Bretón: *Diario...*, pp. 599 y 602.

<sup>65</sup> *Junta General* celebrada el 11 de Enero de 1.888 en el Teatro Real, bajo la Presidencia del Excmo. Sr. Conde de Morphy.

<sup>66</sup> Tomás Bretón: *Diario*, p. 689, 10 de febrero de 1888.

<sup>67</sup> Véase Capítulo VI.

comer a casa del Conde de Morphy. Bretón se refiere a su conversación amena y su sorprendente manera de tocar, en una velada que se prolongaría hasta las doce de la noche<sup>68</sup>.

El 4 de marzo, tiene lugar el evento en que Planté toca con la Sociedad de Conciertos. Tomás Bretón se refiere a ello en su *Diario*, en el que escribe que “Planté estaba loco de contento”, al haber obtenido “una ovación como creo no recordar, superior en mucho a las de Sarasate”. En este mismo concierto se tocaría *En la Alhambra* de Tomás Bretón, recibiendo del público “miles de felicitaciones”<sup>69</sup>. Después del concierto Bretón sería invitado a comer a casa de Albéniz, junto a Arbós y Serrano, y luego con Serrano se dirigiría a la casa de Lara (Manrique), en donde les esperaban los Condes de Morphy y Planté. Lo cierto es que en estos años se constata este ir y venir de los artistas, y su contacto con el Conde de Morphy, quien trata de guiar y buscar la unión de los artistas en la misma lucha por el progreso, por el Arte verdadero.

El 6 de marzo volvemos a encontrar a Morphy organizando una velada, previa invitación, a la que asisten Planté, Arbós, Pradilla, Albéniz, Comba y Vázquez. Bretón la califica como “una noche deliciosa; tocaron mucho Planté y Arbós”<sup>70</sup>. El 7 de marzo, Planté realiza los ensayos del *Concierto para piano en mi menor* de Chopin, un compositor poco conocido por el público que había sido presentado por Madame Marx un año antes y que en esta ocasión, interpretado por Planté, el domingo 11 de marzo, fue recibido con “cierta frialdad” por el público madrileño, según anota Monasterio en el programa. Tampoco gustaría mucho la *Sinfonía quinta en do menor* de Marqués, que Bretón no tenía en mucha estima, según escribe en su *Diario*. Otras obras, en cambio, fueron aclamadas por el público, como la *Melodía Hungara* de Liszt que también fue interpretada por Planté, la *Romanza* de Mozart y otras pequeñas piezas de Rubinstein, Gottschalk, y finalmente *Les Erinnyes*<sup>71</sup>. Conviene aquí destacar, según escribe Bretón, “el triunfo de Planté, asombroso” y el “lleno colosal”, añadiendo que Planté le confesaría no haber obtenido semejante éxito anteriormente. Todo ello indica la excelente acogida del público hacia este concierto.

El día 12 de Marzo de 1888 en el Salón Romero, bajo la Presidencia del Conde de Morphy se reúne la junta general, en la que Banquer elogia a Francis Planté por sus actuaciones con la Sociedad de Conciertos y lo propone como Socio Honorario. La propuesta contó con la aprobación de todos los allí reunidos. Aproximadamente un año más tarde Planté volvería a Madrid a colaborar con Morphy, en su segunda conferencia sobre Beethoven, en un recital monográfico sobre sus sonatas que constituía toda una novedad en la época<sup>72</sup>.

El 17 de Enero de 1889, se reúne la Sociedad de Conciertos con la junta directiva, acordándose “que en consideración de los servicios prestados a la Sociedad por D. Isaac Albéniz, la Sociedad concede permiso, sin sentar precedente, a todos los profesores de la misma que necesite para llevar a efecto un concierto organizado por dicho Señor en los días comprendidos del 2 al 6 de Marzo y en otro Teatro que no sea donde la Sociedad está funcionando”. En efecto, en uno de los programas de la propia Sociedad de Conciertos aparece anunciado en el reverso este concierto el “Gran concierto anual del pianista compositor Isaac Albéniz, con la cooperación del eminente violinista Sr. Fernández Arbós y una sección numerosa y brillante de la Sociedad de Conciertos, dirigida por el insigne Maestro D. Tomás Bretón”, para el jueves 7 de marzo de 1889, a las tres de la tarde<sup>73</sup>.

---

<sup>68</sup> *Diario*, p. 696.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 697.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 697

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>72</sup> B. García-Álvarez de la Villa: “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...”, p. 464.

<sup>73</sup> *Programa de la Sociedad de Conciertos*. 24 de febrero de 1889.

Asimismo, en la misma reunión se acordó “facilitar al Excmo. Sr. Presidente de la Sociedad todos los elementos que necesite para formar la orquesta que ha de tomar parte en la conferencia que dicho Sr. Presidente dará en el Ateneo de Ciencias y Artes”, refiriéndose con ello a las conferencias de Morphy sobre Beethoven. De esta manera como ya hemos comentado anteriormente, una parte de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Bretón, tocaría el 28 de enero en el Ateneo de Madrid algunos fragmentos de las oberturas y sinfonías de Beethoven y el 8 de mayo lo haría Planté con sus Sonatas, ilustrando las conferencias de Morphy.

**TEATRO DEL PRÍNCIPE ALFONSO**

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID**  
BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAESTRO  
**Señor Bretón**  
AÑO XXIV.—1889

**DÉCIMO CONCIERTO INSTRUMENTAL**  
el domingo 7 de Abril, á las **DOS y MEDIA** en punto de la tarde  
EN EL QUE TOMARÁ PARTE EL INSIGNE PIANISTA ALEMÁN  
**Mr. D'ALBERT**

**PROGRAMA OFICIAL**  
PRIMERA PARTE.

1.º Sinfonía en <i>Re menor</i> (1.ª vez):	
I. <i>Adagio</i> .— <i>Allegro</i> .....	} J. C. Arriaga.
II. <i>Andante</i> .....	
III. <i>Minuetto</i> .....	
IV. <i>Final</i> .— <i>Allegro</i> .....	
2.º Polonesa de Concierto.....	} Chapi.
Descanso de quince minutos	
SEGUNDA PARTE.	
3.º Concierto en <i>Sol mayor</i> (obra 58) para Piano con acompañamiento de Orquesta, ejecutado por Mr. D'ALBERT:	
I. <i>Allero moderato</i> .....	} Beethoven.
II. <i>Andante con moto</i> .....	
III. <i>Rondo</i> .— <i>Vivace</i> .....	
Descanso de quince minutos	
TERCERA PARTE.	
4.º <i>Wotan's Abschied von Brünnhilde und Fenerzauber</i> ; del drama musical <b>Die Walküre</b> (1.ª vez).....	} Wagner.
5.º <b>a</b> <i>Nocturne</i> (obra 27, núm. 2).....	} Chopin. A. Rubinstein Liszt.
<b>b</b> <i>Polonaise</i> (obra 63).....	
<b>c</b> <i>Barcarolle</i> núm. 4.....	
<b>d</b> <i>Rhapsodie Hongroise</i> núm. 12.....	
Para Piano solo, ejecutados por Mr. D'ALBERT.	
6.º <i>Philemon et Baucis</i> . Entreacto.....	} Gounod.

Se suplica al público no entre ni salga en la Sala durante la ejecución de las piezas.

El UNDÉCIMO CONCIERTO se verificará el próximo domingo 14 de Abril, á las **DOS Y MEDIA** de la tarde.

**Ilustración 27.** Concierto para orquesta y piano

En 1889 se anuncia el ciclo de “Grandes Conciertos” consistentes en doce conciertos que tendrían lugar desde el 27 de enero al 21 de abril. La entidad había logrado para entonces una prosperidad que le permitía mostrar un repertorio nuevo sin las dificultades que se habían dado en otras etapas anteriores. De esta manera, en el programa se anuncia la ejecución por primera vez de las siguientes obras: *Final de las Walkirias* y *Huldigungsmarsch* de Wagner, *Bailables de Orfeo* de Gluck, *La Sinfonía El Océano* de Rubinstein; *Sinfonía en Si bemol* de Schumann; la Suite *Scene Veneziane* de Mancinelli (dedicada por el autor a la Sociedad de Conciertos); *Sinfonía en Re* de Arriaga; *Rondó para cuerdas* de Beethoven; *Fantasia Húngara* de Liszt; *Rapsodias Noruegas* de

Svendsen, además de otras pertenecientes a autores españoles y extranjeros. Asimismo, la Sociedad expresaba su agradecimiento “al constante favor que el ilustrado público madrileño la viene dispensando”, y “el unánime aplauso” con que se había acogido el anticipo de la nueva programación, destacando que se trataba de un vasto repertorio que seguía “el ejemplo de otras ciudades europeas”. Por último, destacaba la cooperación del insigne pianista D’Albert y del célebre violinista Thomson en los conciertos.

Cesar Thomson había nacido en Lieja en 1857 y desde temprana edad había sobresalido como violinista. Llegaría a ocupar el puesto de profesor del Conservatorio, actividad que sin embargo no le impediría emprender giras artísticas por diversos países del mundo (Alemania, Rusia, Austria, Italia, Escandinavia, con un repertorio vastísimo, en el que se incluían las virtuosísticas obras de Paganini<sup>74</sup>. En Madrid el violinista belga actuaría en los conciertos tercero y cuarto de la temporada, correspondientes a los días 10 y 17 de enero. En sus anotaciones al programa, Monasterio indica que su “mecanismo es prodigioso”. Las obras interpretadas fueron las siguientes: *Cuarto Concierto de violín* de Vieuxtemps, la *Fantasia sobre motivos de La Cenerentola* de Paganini, *Concierto en Re mayor* de Paganini, Primer tiempo del *Segundo Concierto en Re mayor* de Max-Bruch y *Polonesa* para violín y orquesta de Wieniawski. Además según indica Monasterio tocaría los *Aires bohemios* de Sarasate, obra que entusiasmaba al público de Madrid.

Por su parte, el pianista alemán D’Albert tocaría en el 8º, 9º y 10º conciertos de la temporada. Según los apuntes que acompañaban el programa, D’Albert era considerado el sucesor de Rubinstein al piano, quien le habría dispensado grandes elogios, junto a la crítica de su tiempo. D’Albert también daría un recital en el Ateneo de Madrid, invitado por Morphy, un mes más tarde, interpretando sonatas de Beethoven, Rubinstein y Chopin, donde recibiría una corona de plata con una cariñosa dedicatoria<sup>75</sup>.

En el reverso de uno de los programas de la Sociedad de Conciertos<sup>76</sup> se comenta que “El célebre pianista Mr. D’Albert ha manifestado su deseo de tocar en el Piano de Érard, cuya marca eligen todos los grandes pianistas, por reunir cualidades artísticas que hasta ahora no ha logrado imitar ninguna otra fábrica constructora. En su consecuencia la Casa Érard ha expedido a su representante, la de Romero, un *Gran modelo extra de Concierto*, en el cual hará su debut el insigne artista el domingo próximo”. Y es que la Casa Romero actuaría como proveedor de los pianos de la marca Érard, que serían utilizados en los conciertos de la Sociedad de Conciertos. Es una muestra más de cómo este tipo de conciertos se asemejaban a otras salas europeas. Podemos decir que la Sociedad de Conciertos se benefició durante la etapa de Morphy y Bretón del apoyo ofrecido por el editor Antonio Romero, en cuyo Salón se realizaban los ensayos desde el 22 de febrero de 1886<sup>77</sup>.

El 24 de marzo de 1889, Eugéne D’Albert interpreta, entre otras obras, el *Concierto en Re menor* para piano y orquesta, nº 70 de Rubinstein, el *Concertstück* para piano y orquesta de Wagner, la *Fantasia sobre motivos de la ópera D. Juan* de Liszt, dentro de un programa que también incluía la *Sinfonía nº 3 Escocesa* de Mendelssohn, el preludio de la ópera *Lohengrin* de Wagner y la *Marcha Nupcial* de Marqués.

El 31 de marzo, el segundo concierto en el que toma parte D’Albert ofrece como pieza central el *Concierto en Mi menor* para piano y orquesta de Chopin, que ocupa la segunda parte del programa y que ya había sido interpretado anteriormente por Madame Marx y por Plante. En

<sup>74</sup> Nos remitimos a las notas del programa de la Sociedad de Conciertos.

<sup>75</sup> B. García-Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...", p. 472.

<sup>76</sup> Programa de la Sociedad de Conciertos. 17 de marzo de 1889.

<sup>77</sup> T. Bretón: *Diario...*, p. 496.

este y otros casos la repetición del concierto tiene como finalidad acostumbrar al público a obras que resultan más difíciles de apreciar. En la tercera parte aparecía el primer *Concierto en Mi b para piano y orquesta* de Liszt.

El 7 de abril D'Albert ofrece el *Concierto para piano en Sol mayor* nº 58 de Beethoven en la segunda parte del programa, mientras que en la tercera parte aparecen el *Nocturno*, 27, nº 2 y la *Polonesa* 53 de Chopin; *Barcarola* nº 4 de Rubinstein y la *Rapsodia Hungara* nº 12 de Liszt. También destaca en este programa el estreno de la *Sinfonía en re menor* de J. C. Arriaga y la *Polonesa de concierto* de Chapí.

El 18 de marzo de 1889 también actuaría Arbós, interpretando el *Concierto de violín* de Mendelssohn, y en línea con las tendencias historicistas europeas ofrecía una *Fuga* y un *Preludio* de Bach para violín que gustaron mucho al público, al igual que otras obras de Sarasate, *Habanera* y *Zapateado*. Otras obras fueron interpretadas contando con la colaboración de su amigo Albéniz, como la *Danza* de Brahms, *Légende* de Wieniawski y *Mazurca* de Zarziki para violín y piano. El concierto es calificado de "brillante" por Bretón<sup>78</sup>.

Una semana más tarde, Arbós tocaría el *Concierto para violín en Re menor* de Wieniawski, la *Balada* y *Polonesa* de Vieuxtemps y otras obras de Schumann, Wieniawski y Sarasate, con el mismo éxito.

#### XIV-8. Conciertos por sufragio

Los Conciertos por sufragio fueron otras de las aportaciones a la Sociedad de Conciertos durante la etapa de Morphy y Bretón. Podemos seguir el procedimiento en 1888 gracias a las anotaciones dejadas por Bretón en su *Diario*. Así, el 26 de marzo tiene lugar uno de estos actos en que se contabilizan los votos para determinar el programa. Bretón comenta la participación de varios periódicos publicando "programas de su cosecha"<sup>79</sup>. Se crea una gran expectación entre el público asistente, congregado en el Salón Romero, que seguía el escrutinio con "grandísimo interés". Este se llevaba a cabo por Bretón, Morphy y otros socios. Bretón se sorprende ante el alto número de votos emitidos. Todo era presenciado por un público que seguía el escrutinio. Tras tres horas de escrutinio, y sin finalizar el proceso, Bretón contabiliza 610 listas. Cada una de estas listas reunía varias obras, así, Bretón había presentado una lista con sus obras *Guzmán*, *En la Alhambra*, *Scherzo*, y *Marcha fúnebre*, obteniendo según sus palabras "una mayoría brillante". Al día siguiente se continuó con el mismo, emitiéndose hasta 1180 votos, que para Bretón suponía todo un triunfo. Asimismo, se mostraba complacido con los resultados, al ser elegidas las siguientes obras: *Guzmán el Bueno*, Andante de la *cuarta Sinfonía* de Mendelssohn, *Danza macabra* de Saint-Saëns, *Rapsodia* de Liszt, *Septimino* de Beethoven, *Tannhauser* de Wagner, Andante del *Quinteto* de Mozart<sup>80</sup>.

El 8 de abril Bretón menciona las críticas vertidas en el *Madrid Cómico* por Peña y Goñi contra el concierto por sufragio, el cual había constituido todo un éxito. Así lo expresa Bretón que señala el éxito de la temporada:

Terminó brillantísima la cuarta serie que he dirigido en esta Sociedad; la más brillante, tal vez, desde la existencia de la misma. El concierto por sufragio ha obtenido un aplauso unánime y queda para el porvenir. El público se interesa cada vez más y no como antes por moda, sino por verdadera afición. Se crea una crítica nueva, más culta y todo hace esperar que entremos en un

<sup>78</sup> T. Bretón: *Diario...*, p. 701.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 703.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 704. Bretón comenta "Qué triunfo el del concierto por sufragio! a pesar de *El País*, ja, ja".

periodo fructífero, artístico y positivo. Mis enemigos deben de estar desesperados. Las resistencias que tenía en la orquesta están vencidas absolutamente. ¡Vamos venciendo!<sup>81</sup>.

Todo un testimonio de las luchas internas que envolvían la escena musical española, y que a la larga perjudicarían muchos de los logros obtenidos, constituyendo un serio obstáculo para el establecimiento de la ópera española. Volviendo al concierto por sufragio, su calurosa acogida consolidó su práctica, de manera que el último concierto de la temporada era elegido por el público. También encontramos esta modalidad en los conciertos realizados en Granada durante las festividades del Corpus.

En 1889 el último concierto instrumental elegido por sufragio que tenía lugar el 21 de abril arrojaba 1118 votos emitidos con un programa que reflejaba de nuevo el favor del público por la obra de Tomás Bretón, en esta ocasión, de su *Preludio de Los amantes de Teruel* (la más votada con 764 votos), a la que seguía la *Sinfonía n.º 6 Pastoral* de Beethoven (549 votos), la *Rapsodia Húngara* en do m de Liszt (404 votos), *Marcha Tannhäuser* de Wagner (340 votos), *Obertura de Tannhäuser* (317 votos), *Danza macabra* de Saint-Saëns (302 votos), *Canzonetta del Concierto Romántico* de Violín de Godard (213 votos), *Minueto* para instrumentos de cuerda de Bolzoni (170 votos). Monasterio apunta en su programa que el concierto estuvo completamente lleno, incluyendo “todos los palcos”. Este éxito demuestra la repercusión que esta medida tuvo para captar incluso al público más refractario de la música instrumental, todo un éxito conseguido en esta etapa de Morphy y Bretón.

#### **XIV-9. La consolidación de un “repertorio clásico”**

Ya hemos indicado anteriormente que “el establecimiento de un repertorio clásico permanente es quizás el factor de repercusión más importante de la segunda mitad del siglo XIX”<sup>82</sup>. Asimismo, el repertorio que se programa en las salas de concierto se caracteriza en líneas generales por su variedad, al incluir obras de la tradición clásica de Alemania, repertorio del pasado, junto a las nuevas formas modernas y contemporáneas, respondiendo a lo que se tendrá por un “repertorio clásico” que cada vez se separa más de un repertorio que buscaba como único objetivo el entretenimiento. Las nuevas programaciones exigían nuevas maneras de escucha por parte del público, que debería esmerarse en entender la obra, con otra actitud del público ante obras de difícil comprensión para lo que se necesitaba una mayor educación. Los conciertos se van haciendo más serios, exigiéndose el silencio en las salas. La crítica musical y las conferencias contribuían a la educación del público, sirviendo de guía del buen gusto que va siendo asumido por la burguesía intelectual, quien va mostrando una nueva sensibilidad hacia obras que se apartaban de la estética de la ópera italiana, abriéndose paso progresivamente a un público más amplio.

En España, este fenómeno se dio con retraso respecto a Europa, sin embargo, constatamos este esfuerzo conjunto durante la Restauración borbónica, en la búsqueda de programaciones más amplias que se asemejaran progresivamente a las de otras salas de conciertos europeas.

Apreciamos una línea de continuidad en el esfuerzo por programar obras del repertorio clásico, respecto a la etapa anterior de Vázquez-Bogaraya, pero también una ampliación de este mismo repertorio hacia autores contemporáneos de diferentes países, que otorga a las programaciones una mayor amplitud y variedad.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 708.

<sup>82</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V Palisca: *Historia...*, p. 854.

Durante la etapa de Vázquez-Bogaraya, Beethoven estará presente en las programaciones, ocupando en muchas ocasiones la segunda parte del programa, normalmente reservada a Sinfonías u otras obras similares de envergadura<sup>83</sup>. En la etapa de Morphy continúa este interés por acercar al público la obra del genio alemán, a la que probablemente contribuirían las conferencias impartidas por Morphy sobre el compositor en el Ateneo de Madrid.

Morphy en 1888 consideraba que aunque se habían llegado a interpretar todas las sinfonías de Beethoven, el público no había comprendido aún el valor de su figura y de su obra. Recordamos su proyecto innovador al realizar un monográfico de la obra de Beethoven, un importante paso en adelante hacia la comprensión de la obra y del pensamiento del autor, en el que colaboraría la misma Sociedad de Conciertos, dirigida por Bretón y también el artista Planté. De la importancia de este evento nos habla A. Salvans:

... con la cooperación de la orquesta del Maestro Bretón, y en la última con la del eminente pianista M. Francis Planté, hubiérale bastado para darle un nombre y una reputación si no la tuviese ya bien cimentada nuestro biografiado, que con tantos y sólidos conocimientos, fruto de profundos estudios y larga experiencia, trató en las citadas conferencias, con brillantez suma, de la personalidad musical del gran Beethoven. No cabe duda alguna que este trabajo es uno de los más notables que se cuentan en la vida artística del señor Morphy<sup>84</sup>.

Morphy había podido apreciar en persona el lugar que Beethoven ocupaba en los programas de la mayoría de las salas europeas, consolidándose en la segunda mitad del siglo XIX, junto a otros autores considerados “clásicos”. Beethoven representaba esa unión con la tradición clásica, unido a un espíritu romántico, que había dado lugar a su obra monumental y a la veneración del romanticismo europeo por su obra. Extender el conocimiento de la música sabia, en la que Beethoven tendría una fuerte presencia, y combatir el gusto por lo italiano son objetivos a los que frecuentemente hace referencia Morphy en sus escritos<sup>85</sup>.

Según Leon Plantinga, a finales del s. XIX Viena recogía las tendencias del conservadurismo musical, perpetuando de la mano del director y compositor Carl Reinecke (1824-1910) el legado clásico. Por su parte, también París manifestaba su admiración por la tradición clásica alemana de la música de Beethoven y Mendelssohn y en cierto modo de Schumann<sup>86</sup>.

En línea con el pensamiento de Morphy, no nos extraña que la primera proposición realizada por la junta directiva el 31 de marzo de 1885, expuesta por Tomás Bretón, fuera dar un Concierto extraordinario en el Teatro Príncipe Alfonso, y que para que “dicho Concierto tuviera mayor lucidez” se programara únicamente obras de Beethoven. Sin embargo, las opiniones de los socios estuvieron muy divididas, quizás por la novedad de semejante proposición y las dificultades económicas que sufría la entidad tras la etapa de Vázquez y Bogaraya. Además la junta directiva, con el propósito de extender el evento a un público más amplio proponía una rebaja de precios en las localidades<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> Si tomamos como muestra el ciclo de conciertos realizados en los meses de marzo y abril de 1877, de doce conciertos que Vázquez dirigió en 1877, casi la mitad de las programaciones están dedicadas a Beethoven.

<sup>84</sup> A. Salvans: "El Conde de Morphy", *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año II, nº 18, 10 de septiembre de 1899, pp. 3-4.

<sup>85</sup> Véase Capítulo XIII.

<sup>86</sup> León Plantinga: *La música romántica* (Celsa Alonso, trad.), Madrid, Ediciones Akal, S. A., (obra original publicada en 1984), 1992, pp. 471-472.

<sup>87</sup> Acata del 31 de Marzo de 1.885, en el Salón del Teatro del Recreo, bajo la Presidencia del Sr. Vice-Presidente D. Tomás Bretón.

En abril de 1885, Bretón se refiere en su *Diario* a la serie de seis conciertos ofrecidos desde el 1 al 19 de marzo, y destaca de entre todos ellos, el éxito de la ejecución de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, pese a que lamenta que el último movimiento no estuviera a la altura. Según anota Monasterio en el programa, la Reina y las Infantas Isabel y Eulalia asistieron a estos conciertos, manifestando este interés por la música instrumental y apoyando las iniciativas de Morphy y Bretón. Según anota Monasterio, la concurrencia era grandísima, en las galerías y paseo, regular en las butacas y escasísima en los palcos<sup>88</sup>. Todavía en 1901, se hacía mención a Morphy y Bretón y la programación de la obra con coros y solos, en la que participarían las alumnas del Instituto Filarmónico: Pérez y Ruano y los profesores Mateos y Blasco<sup>89</sup>.

El 25 de marzo de 1888 Bretón comenta de manera detallada la ejecución de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven. La novedad es que Bretón había logrado un enorme éxito con la obra y una interpretación esmerada. Así comenta su actuación ese día:

Tenía miedo y los profesores también porque se ha ejecutado poco, es larga y difícil. ¡Tan grandísima impresión como yo conservo de ella por la audición de Viena! Pero me impuse, mantuve los tiempos contra la vehemencia de los músicos y salió admirablemente”.

Bretón se refiere al entusiasmo del público ante la obra: “La impresión que produjo fue de asombro, de pavoroso asombro. Los que entraron después estaban abrumados, maravillados de la portentosa obra y de la ejecución”. A continuación su comentario sobre el Conde, es un testimonio del interés que su presidente tenía ante este concierto y de su entusiasmo por los logros obtenidos por su director Bretón: “me hizo elogios tales que me confundían. Dice no haberla oído jamás, ni en Viena ni en Berlín, como yo la llevé”<sup>90</sup>.

Si consultamos la programación de 1889 nos encontramos con esta presencia de Beethoven prácticamente en todos los programas: *Romanza en fa*, de violín de Beethoven (rep.); *Sinfonía n.º 3 “La Heroica”* (Segunda parte); *Andante favorito*, instrumentado por Mariano Vázquez; *Serenata, Trío* por todos los instrumentistas de cuerda (se repitió la *Polacca*); *Obertura de Leonora*; *Fuga*, Rondó del *Cuarteto n.º 9* por todos los instrumentistas de cuerda (estreno); *Concierto en Sol mayor n.º 58* de Beethoven para piano y orquesta; *Septimio 20* para Clarinete, Trompa, fagot, Violín, Viola, Violón y Contrabajo ejecutado por Calvist, Jaime, Lucientes y todos los profesores de las respectivas cuerdas; *Sinfonía n.º 6, Pastoral*.

Una de las novedades de los programas es la interpretación de la *Fuga*, rondó perteneciente al *Cuarteto de cuerda en Do Mayor n.º 9* de Beethoven, , que según las notas del programa formaba parte del “más selecto repertorio de conciertos, y se ejecuta con preferencia y aplauso por las más célebres orquestas”<sup>91</sup>. Se trata de su cuarto movimiento *Allegro molto* en Do mayor que entonces se conocía en Europa como *Cuarteto con fuga*, música compleja y arrebatadora en la que se conjugan los principios de la fuga y de la sonata. Casi veinte años más tarde la Sociedad Filarmónica de Madrid interpretaría un concierto monográfico de los cuartetos de cuerda de Beethoven, organizado por Cecilio de Roda. La introducción de determinados movimientos de las obras de música de cámara, tocados por algunos de los instrumentos de la orquesta evidencian este deseo de divulgar el género camerístico en España a través de la Sociedad de conciertos, que hay que poner en relación con los esfuerzos llevados desde el Ateneo de Madrid, presidido por el Conde de Morphy y su programación de obras camerísticas. Asimismo, desde

---

<sup>88</sup> Programa 1 de marzo de 1885. Primer conciertos vocal e instrumental.

<sup>89</sup> Alejandro Miquis: “Recuerdos de ayer. Madrid Filarmónico”, *Por esos Mundos*, junio 1908, n.º 161, p.

<sup>90</sup> 25 de marzo de 1888, *Diario*, p. 703.

<sup>91</sup> *Programa de la Sociedad de Conciertos*, 31 de marzo de 1889.



los mismos programas de la Sociedad de Concierto se anunciaba al público los conciertos que tendrían lugar los viernes de Cuaresma, a cargo de *música clásica di camera*, compuesta por Tragó, Urrutia, Gálvez y Rubio, en las que se estrenarían obras de Beethoven, junto a otras de Raff y Brahms<sup>92</sup>.

Hay que destacar el programa del último concierto elegido por sufragio, en el que la *Sinfonía nº 6, Pastoral* (549 votos) obtendría una importante cantidad de votos, un indicio claro de la aceptación de Beethoven entre el público. Sobre todo en comparación a las otras obras: el preludio de *Los amantes de Teruel* de Bretón alcanzaría la elevada suma de 764 votos, seguido de Beethoven y Liszt; por detrás estarían las valoraciones de la obra de Wagner con 340 para la Marcha de *Tannhäuser*, 317 votos para la Obertura de *Tannhäuser*, seguidas de 302 para la *Danza macabra* de Saint-Saëns 213 las *canzonetta* del concierto romántico de Godard y una obra de Bolzoni con 170 votos<sup>93</sup>.

Por último, examinando las Notas del programa sobre Beethoven aparece la clasificación de las obras dentro de los estilos, según había realizado Fétis, mencionada por Morphy en sus conferencias sobre el compositor en el Ateneo de Madrid<sup>94</sup>. Esta manera era conocida por Morphy, de quien nos habla en sus conferencias en el Ateneo de Madrid. Un dato que constataría que estos apuntes casi con toda seguridad fueron realizados por Morphy.

Respecto a Mozart, en la Junta General celebrada el día 22 de Octubre de 1887, con motivo del Centenario del estreno de la Opera D. Juan del Maestro Mozart, Morphy consideraba que ante este suceso musical que se iba a conmemorar en las principales capitales de Europa, la Sociedad, “representante del Arte en España, debe contribuir también a dicha idea, y él como presidente de ella, tiene el honor y el deber de iniciarlo, en la seguridad de encontrar el beneplácito de los individuos que la componen”. Morphy necesitaba saber la opinión de la Sociedad, antes de “asistir, después de esta Junta, a Palacio para tratar del asunto con los Sres. Mancinelli, Monasterio y Bretón a presencia de S. A. la Infanta Isabel, cuya Real persona se interesa en ello”. A ello los socios dieron su aprobación por unanimidad, otorgando “amplias facultades a su digno Presidente y Director para que obren sobre el particular como juzguen más conveniente”.

#### XIV-10. Los conciertos de Granada

Hay que mencionar también el reconocimiento de Granada a Morphy y a Tomás Bretón por su interés en llevar a la ciudad la Sociedad de Conciertos. Todavía Francisco de Paula Valladar (1852-1924) se refería a ello en un artículo publicado su revista *La Alhambra* en 1923, que transcribimos a continuación por su interés:

La inolvidable Sociedad de Conciertos: su presidente, el ilustre granadino de corazón Conde de Morphy y el director de la orquesta, el insigne maestro Bretón –a quien debe Granada como a otros muchos granadinos y forasteros, un homenaje de respeto y gratitud-, cuidaron siempre, desde el primer año de conciertos, 1887, que en los programas figuraran obras de españoles, y aún después, de granadinos. Gracias a esta cariñosa demostración de afecto a Granada, conocimos obras de músicos de nuestra tierra, que jamás hubiéramos oído por falta de medios apropiados y entre ellas, una que consiguió antes en Madrid una entusiasta ovación: refiérome al hermoso poema sinfónico del gran maestro granadino, Ramón Noguera, *Los gnomos de la Alhambra*<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> Programas de la Sociedad de Conciertos del 24 de febrero y 10 de marzo de 1889.

<sup>93</sup> Sabemos por el programa que ese día el Teatro estaría “completamente lleno incluso todos los Palcos”.

<sup>94</sup> Publicadas en la revista *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*. Tomo I, 1888, Madrid, impresor Campuzano.

<sup>95</sup> V. : “De las fiestas del Corpus. Los conciertos”, *La Alhambra*, año XXVI, 15 de mayo de 1923, pp. 17-18.

La presencia de la Sociedad de Conciertos en Granada se debe especialmente a Francisco de Paula y Valladar, músico y periodista, que lucharía por la formación de una orquesta estable en Granada, formada por profesores de Granada que llegaría a inaugurar los conciertos en el Palacio Carlos V, en 1883, pero que por diversas causas, se disolvería pocos años más tarde. Por este motivo, en ocasión de las Fiestas del Corpus de 1887, el Ayuntamiento de Granada decide la contratación de la prestigiosa Sociedad de Conciertos de Madrid<sup>96</sup>. Las negociaciones ocuparon los meses de abril y mayo, interpretándose el primer concierto el 13 de junio de 1887, a partir del cual la orquesta continuaría viajando en numerosas ocasiones a Granada, convirtiéndose en un referente para esta ciudad.

En la Junta General celebrada el día 23 de Abril de 1887 en el Salón Romero, bajo la presidencia de D. Tomás Bretón se debatió sobre los conciertos de Granada, “siendo ésta la proposición del Ayuntamiento de Granada a la Sociedad, para dar Conciertos en la localidad durante la Octava del Corpus, o sea del 12 al 17 inclusive de Junio”, asimismo, la posibilidad de ofrecer tres Conciertos, en el Teatro de Isabel la Católica.

De esta manera, entre los días 2 y 9 de junio se aprobaron seis conciertos, cinco conciertos en el Carlos V y otro en el Teatro de Isabel la Católica. En el último concierto celebrado el día 9 de junio en el Carlos V se introdujo el sufragio del público, de manera que el programa tocado por la orquesta fue confeccionado por los asistentes al concierto del día anterior<sup>97</sup>.

En general, en línea con lo que venía siendo habitual en esta etapa, los programas muestran un repertorio variado, en el que aparecen autores españoles: Bretón (*En la Alhambra, Scherzo*), M. Calvo (*Nocturno*); T. F. Grajal (*Las hilanderas. Scherzo. Panaderos, Preludio de Guzmán el bueno*), P. M. Marques (*Polonesa nº 4*), R. Noguera (*Sonata*); B. Ruíz de Henares (*Lejos de la Patria*), Chapí (*Fantasia morisca*). También se ofrecían al público obras de envergadura como la *Sinfonía nº 6*, *Sinfonía nº 7 Obertura de Leonora, Septimino* de Beethoven; además de obras de Wagner, Thomas, Saint-Saëns, Rubinstein, Massenet, Mancinelli, Gounod, O. Nicolai, entre otros<sup>98</sup>.

En 1888 tuvo lugar el homenaje al escritor José Zorrilla, motivo por el cual la Sociedad de Conciertos volvería a viajar a Granada, ofreciendo el poema sinfónico *Los gnomos de la Alhambra* de Ramón Noguera.

Morphy sentía un cariño especial por Granada, de la que conservaba gratos recuerdos de su infancia y juventud, y a la que volvió siempre que tuvo ocasión. Por eso no es de extrañar que cuando su amigo Saint-Saëns interpreta *Deyanira* al aire libre en el circo de Béziers (Francia), se acuerde de Granada como ciudad ideal para poder llevar a cabo un evento similar con ocasión del aniversario de *La toma de Granada*<sup>99</sup>.

#### **XIV-11. La dimisión de Morphy, septiembre de 1890**

El 3 de Julio de 1.890 el Secretario de la Sociedad de Conciertos daba a leer la siguiente carta:

A los Señores profesores que componen la Sociedad de Conciertos de Madrid.

---

<sup>96</sup>Rafael del Pino: *Los conciertos en la Alhambra 1883-1952*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada y Centro de Documentación de Andalucía, 2000, p. 12.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>99</sup> G. Morphy: "Deyanira de L. Gallet. Música de Saint-Saëns", *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº XXXIV, 15 de septiembre de 1898, pp. 154-155 y 158.

En atención al grande y sensible desacuerdo que existe entre la Junta Directiva de la Sociedad de Conciertos de Madrid y muchos individuos que a esta Sociedad pertenecen, entre los que se encuentran los que suscriben, con motivo de la autorización pedida por la Junta Directiva; visto el proceder observado por ésta en la formación de la Orquesta para el Gran Casino de San Sebastián, los que suscriben, deseando evitar las consecuencias desagradable y los perjuicios que serían de esperar de no adoptarse con tiempo el remedio prudente, legal, oportuno y amistoso, que las circunstancias exigen, y que aconseja la razón, tienen el honor de pedir a la Junta General se sirva acordar un voto de censura para la Junta Directiva, con especialidad para los que más directamente hayan intervenido en el arreglo antes expresado sin perjuicio de la responsabilidad que correspondiere por razón de daños, perjuicios y demás, causados a los ofendidos por dicho proceder.

De esta manera, los conciertos en el Gran casino serían causa de un fractura en el seno de la sociedad que afectaría directamente a Tomás Bretón como director. Este toma la decisión de su dimisión el 4 de julio, aduciendo la falta de confianza de sus socios, en un escrito en el que recordaba sus propósitos asumidos en bien de la corporación:

En el tiempo que he pertenecido a esa Sociedad he puesto toda mi buena voluntad y toda mi escasa inteligencia a su servicio para el mayor brillo artístico dentro de las especiales condiciones que la distinguen y la mayor altura moral. Podré haberme equivocado, pero nunca ha podido ser mi intención ni deseo perjudicarla ni pretenderlo y nada más he de decir en mi defensa, que no están hoy los ánimos para ello, es mejor encomendarla al tiempo.

Dios guarde a V. muchos años.

Esta decisión provocó que también el Conde de Morphy desistiera de su cargo, no sin antes dejar constancia, en una carta dirigida a Bretón, fechada el 30 de septiembre de 1890, del reconocimiento a su labor, en la que también explicaba los motivos por los que había creído conveniente renunciar a su cargo. Morphy señalaba los logros de la Sociedad en esta etapa floreciente y sus contribuciones a la misma, aprovechando para denunciar el exceso de burocracia y lo obsoleto de su reglamento. Además expresaba su desilusión al no lograrse la verdadera unión de los artistas. Por su interés transcribimos esta carta a continuación:

Mi querido amigo:

Hasta ahora me ha sido posible seguir en la honrosa posición de presidente de la Sociedad de Conciertos, porque Vd. como Vicepresidente me evitaba una gran parte del trabajo que dicha posición trae consigo, si se ha de desempeñar con el sudor que exige; pero dejando Vd. el cargo de Vicepresidente al mismo tiempo que el de Director de orquesta, ni el estado de mi salud, ni los muchos y graves negocios que sobre mi pesan, me permiten continuar en aquella posición. Habiendo sido Vd. quien me hizo indicación de mi nombramiento de Presidente en nombre de la Sociedad, me parece justo y natural emplear el mismo conducto para ofrecer mi dimisión, pero antes de cerrar esta carta, creo cumplir mi deber, haciendo algunas manifestaciones, acerca de mi gestión como Presidente.

El estado de la Sociedad al tomar yo posesión de dicho cargo era tal, que en la primera junta general que tuve el honor de presidir, se discutió si había lugar o no a la disolución de la corporación. Desde entonces hasta la última serie de conciertos del año pasado, el renacimiento y la prosperidad de este espectáculo son cosa pública y que no admite discusión y si bien es verdad que hay que atribuir el éxito a los profesores y a la hábil dirección de Vd., no es menos cierto que en la modesta parte que a mí me corresponde he procurado llenar los deberes de mi cargo lo mejor que me ha sido posible, consiguiendo por primera vez del Gobierno la subvención que antes no existía y contribuyendo a que la orquesta se hiciera oír en las festividades del Palacio

Real. Hay que tener muy en cuenta que si de este último servicio no se ha obtenido más resultado que el puramente honorífico, porque la delicadeza de la Sociedad y de su Presidente no les ha permitido hacer indicación alguna en otro sentido, esta misma circunstancia hubiera podido servir mas tarde para pedir y obtener el aumento de subvención. La organización excesivamente democrática de esta corporación, la confusión que reina en sus estatutos y que vengo señalando desde el principio y la diversidad de aspiraciones y opiniones entre sus individuos me hacen dudar de la utilidad de mis esfuerzos para remediar estos males. Dejo pues la presidencia de la Sociedad con la amargura del hombre que habiendo vivido siempre para tratar de realizar el bien del Arte y de los artistas, renuncia a su ideal convencido de la impotencia y de la nulidad de sus esfuerzos. Ruego a Vd. que al hacer esta comunicación, manifieste a todos los profesores a quienes individualmente considero como amigos y compañeros, el profundo agradecimiento que guardaré siempre a las distinciones con las que me han honrado asegurándoles que me encontrarán siempre dispuesto a servirles y favorecerles en cuanto alcancen mis débiles fuerzas.

Reciba Vd. mi querido Bretón, el testimonio de profunda admiración y sincera amistad que le profesa su amigo y s. s.

El Conde de Morphy  
30 de Septiembre Madrid, 1890

De esta manera se cerraba una etapa en la que la Sociedad de Conciertos había remontado con éxito la creciente crisis en la que se encontraba en la etapa final de Marques y Bogaraya. Sin duda el mayor logro fue crear un público capaz de escuchar nuevas obras, olvidándose cada vez más del repertorio italiano, aproximándose a la música instrumental alemana y con una nueva actitud ante lo que venía a ser un concierto clásico.

Pero Morphy no acabó su relación con la Sociedad como cabría de esperar, sino que siguió alentando la labor de los nuevos directores y apoyando determinadas iniciativas desde la prensa musical. Un ejemplo de ello lo tenemos en su artículo publicado en 1897 desde *La Correspondencia de España* de la que era colaborador<sup>100</sup>, en el que textualmente apoya una iniciativa de la entidad que considera “en la época y forma en que actúan las de igual índole en las grandes capitales de Europa”, aplaudiendo el que la Sociedad programara sus actuaciones en dos temporadas, separadas por las vacaciones de Navidad. Asimismo, continuaba pidiendo al público y al resto de la crítica su apoyo a un repertorio variado, en el que se incluirían “las obras notables en la historia del arte, sin distinción de época, país o escuela”. Morphy volvía a insistir en la idea de comparar los conciertos con un Museo de pintura:

La continuación de centro tan importante para la educación musical del país se haría difícil, sino imposible. ¿No nos parecería absurda la exigencia del que entrara en un museo de pintura pidiendo que no se conservaran más que los cuadros de determinado autor o escuela, haciendo desaparecer los otros?.

Además defendía su posición ecléctica al afirmar:

Para poder apreciar y sentir la belleza de las diversas manifestaciones del arte músico en su desarrollo histórico, es preciso saber colocarse en el punto de vista, en el medio ambiente que inspiró al compositor, y sólo así se adquiere el eclecticismo necesario para sentir la belleza de una sinfonía de Haydn, después de admirar un trozo instrumental de Wagner; sólo así se puede admirar y sentir la mágica sencillez de Pergolesi y de Bellini, al mismo tiempo que la austera y varonil expresión de Bach, de Haendel y de Beethoven.

---

<sup>100</sup> G. Morphy: “Revista Musical. La Sociedad de Conciertos. H. Bauer”, *La Correspondencia de España*, 12 de noviembre de 1897, año XLVIII, nº 14525, p. 1.

Para Morphy las obras de mérito necesitan escucharse varias veces por el público, deplorando que en Madrid se desechen enseguida al no ser entendidas por el público. De tal forma que se rechazan obras modernas que en otros países de Europa se ejecutan con aplausos, y “se proscriben del repertorio compositores como Haydn, Mendelssohn y otros muchos”.

Pide al público que entienda que la Sociedad no excluya aquellas obras que no fueron aplaudidas en su estreno por el público, porque de lo contrario se vería abocada a una situación semejante a la de la Sociedad de Cuartetos que no ha sido sustituida por el elemento joven.

Morphy considera los conciertos de música “un santuario del arte”, donde no debe ser profanado por luchas a gritos “tan ridículas y censurables aquí como en París”. Se lamenta que la Sociedad no pueda en este ambiente ampliar su repertorio con obras variadas donde esté incluido piezas de canto a solo o a coro. Finalmente Morphy añade unos apuntes al programa sobre las obras a presentar por el joven pianista inglés Harold Bauer, de quien destaca su brillantez en su repertorio de Bach, Beethoven, Mozart, Weber, Scarlatti, Liszt, Schumann y Chopin.

En 1899 Morphy se felicita en otro artículo publicado en *La Correspondencia de España*, de los conciertos que la Sociedad va a dar en el Teatro Real<sup>101</sup>. Un gran paso adelante hacia una ampliación del repertorio y su variedad al poder contar con el auxilio vocal. Morphy se refiere a algunos de los fallos que la Sociedad de Conciertos incurriría en sus inicios, dando a conocer al público las Sinfonías de Beethoven, antes de que este conociera las de Haydn y Mozart, a cuya ejecución no reunía cualidades el local. También de considerar al público del paseo y galerías altas, juez inapelable, lo que entonces atraería las críticas hacia la corporación en la prensa.

Debido a este hecho la Sociedad no pudo entonces incluir “las obras de las escuelas modernas, rechazadas a la primera audición por aquel tribunal, con lo cual vinieron a quedar como únicos autores posibles, Wagner y Beethoven. Por este motivo al no convertirse en un templo de la música, donde al igual que en otros países de Europa se programaban obras “juzgadas por el tiempo y por la crítica europea”, el Circo del Príncipe Alfonso era en realidad lo que se entiende por “*promenade concert*”, “no faltando más que las mesas del restaurant. Esta situación urgía de una respuesta para que no finalizara como la Sociedad de Cuartetos, que Morphy ve acertadamente en esta nueva etapa de conciertos en el Teatro Real. Pide al público que llene las localidades, aunque lamenta la subida que se ha dado en los precios. Un público sostenido por aficionados de la clase media que aún en España no alcanza la educación musical que se da en otros países. Sobre las clases ricas y privilegiadas, pese a responder sus gustos a las modas, comenta que es justo reconocer que en España han contribuido “más que en otros países a proteger la música clásica en las buenas temporadas de la Sociedad de Conciertos”. Por último ensalza el primer concierto dirigido por Tomás Bretón, en el que actuaba Pablo Casals. Insiste en la necesidad de escuchar varias veces las grandes obras no siendo censuradas rápidamente por la crítica. Por último se refiere a la obra de Casals a quien profesa amistad y cariño. Casals habría estudiado la composición con Bretón.

Su talento dentro de los principios del arte clásico sin perjuicio de ser de su tiempo, pero despreciando las teorías de los regeneradores que como Juan Jacobo Rousseau, no sabiendo el sistema de notación musical corriente, inventaba uno nuevo.

---

<sup>101</sup> G. Morphy: “La Sociedad de Conciertos en el Teatro Real”, *La Correspondencia de España*, año L, nº 14968, p.1.

Respecto a la etapa de la Sociedad de Conciertos bajo el director italiano Mancinelli, resulta también ilustrativo lo que dice Bretón en su discurso de 1903, en el que expresa su rechazo a la manera diferente de entender la programación de los conciertos por parte del director italiano:

La formación de los programas de los últimos años, prestase a reflexiones tan interesantes como elocuentes. Están estos materialmente monopolizados por Wagner. De Beethoven se ejecutan con más o menos aplauso hasta cuatro sinfonías y *Leonora*; las dos oberturas más hermosas de Weber, y *La invitación al Vals* con la admirable instrumentación de Weingartner; tres o cuatro piezas de Liszt; alguna vez, por curiosidad, una Sinfonía de Haydn o de Mozart, y como una docena más de obras entre Grieg, Saint-Saëns, Raff, Tschaikovsky, y otros autores novísimos que no logran causar sensación duradera. Esto, a más de los *virtuosos*, es lo que ha mantenido por años, los programas de la Sociedad en más de cien conciertos<sup>102</sup>.

Nos encontramos ante una programación más limitada que en la etapa de Bretón y Morphy, con poca presencia de autores clásicos y con un lugar preferente en las programaciones de la figura de Wagner, motivo por el cual Bretón considera “vicioso e inconveniente prodigarlo, como se viene haciendo, y relegar al olvido las obras de otros grandes maestros”<sup>103</sup>.

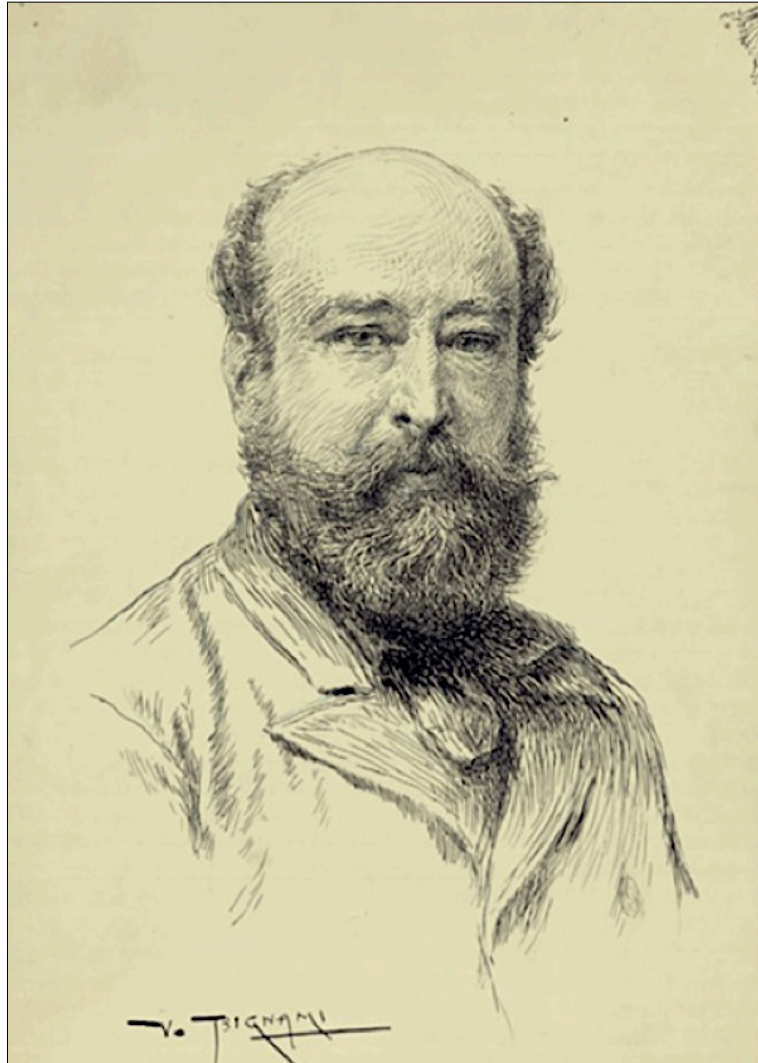
---

<sup>102</sup> T. Bretón: “*Los conciertos en Madrid...*”, pp. 20-21.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 21.

# Cuarta Parte

## MORPHY COMPOSITOR Y MUSICÓLOGO



¡Gran satisfacción es para mí en efecto ver que ya que en mi juventud, el caciquismo musical no me dejó levantar cabeza, los que pudiera llamar mis hijos intelectuales han roto el muro de hierro y podrán realizar el ansiado ideal del Arte Músico Nacional!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Carta de G. Morphy dirigida a Isaac Albéniz el 21 de mayo de 1895. Dibujo procedente del Archivo Storico Ricordi.





## Capítulo XV. Catálogo de la obra musical

### XV-1. Criterios catalográficos

La ausencia de un catálogo sistemático que refleje la producción de Guillermo Morphy nos ha llevado a acometer este trabajo que de una manera sistemática recoge la producción artística de la que tenemos noticia, tanto de las obras que finalmente han sido posible localizar como de aquellas que permanecen aún en paradero desconocido. Hemos tomado como punto de partida las listas de obras recogidas en las semblanzas biográficas publicadas sobre Morphy, especialmente, las referidas por Saldoni, asimismo, las informaciones obtenidas en los discursos de Bretón y Vázquez, a lo que habría que sumar otros datos como los obtenidos en la prensa, correspondencia privada, o en los expedientes personales del Conde de Morphy, conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como los obtenidos en la búsqueda de bibliotecas, archivos y subastas. De este modo, de los 15 títulos iniciales, hemos logrado catalogar hasta 43 títulos, algunos referidos a obras colectivas, que sin embargo si nos atenemos a los que dice Saldoni aún estarían lejos de mostrar el verdadero alcance de la producción musical de Morphy<sup>1</sup>. El vaciado exhaustivo de las noticias de prensa no ha aportado noticias de enorme interés sobre la recepción de algunas de las obras que Morphy daría a conocer ante el público<sup>2</sup>. Finalmente, de todos estos títulos se ha llegado a localizar aproximadamente la mitad, es decir, 20 obras que presentamos con su correspondiente íncipit y análisis musical.

Antes de acometer la catalogación de las obras de Guillermo Morphy se han revisado diversos catálogos de compositores, que nos han servido de modelo como los editados por la SGAE para autores de finales del siglo XIX como el de Tomás Bretón<sup>3</sup>, o el catálogo referente a la obra de Isaac Albéniz escrito por Jacinto Torres<sup>4</sup>. Asimismo, se han tenido en cuenta las *Reglas de Catalogación* publicadas por el Ministerio de Cultura<sup>5</sup>, las publicadas por el RISM<sup>6</sup> y la monografía de Nieves Iglesias Martínez e Isabel Lozano Martínez, *La música del s. XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*<sup>7</sup>. De esta manera, las fichas catalográficas atienden a una serie de campos que mencionamos sucintamente a continuación:

El área inicial se refiere al título y mención de autoría. En cuanto al Título, se respeta el que consta en el documento en toda su extensión, normalmente situado en la cabecera de la partitura. Cuando nos encontramos varios títulos, según estén localizados en la cubierta, portada o cabecera, se elige el más completo. Si el título de una misma obra aparece recogido en diferentes idiomas, se recogen todos los títulos por separado, atendiendo a los diferentes

<sup>1</sup> Saldoni habla de al menos cien obras finalizadas por Morphy a la fecha de publicación de su obra.

<sup>2</sup> Véase Gráfico 2 del Anexo.

<sup>3</sup> Víctor Sánchez: *Tomás Bretón*, Catálogos de compositores, Madrid, SGAE-Centro de Documentación Musical, 1997.

<sup>4</sup> Jacinto Torres: *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001.

<sup>5</sup> S.N. *Reglas de catalogación*. Biblioteca Nacional, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura (BOE), 1999.

<sup>6</sup> *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. Traducción española y comentarios de José Vicente González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, Carlos José Gosálvez, Joana Crespi. Madrid, Arco Libros, 1996.

<sup>7</sup> Nieves Iglesias Martínez y Isabel Lozano Martínez: *La música del s. XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2008.

campos que se generan en cada edición. Asimismo, se recogen otros títulos alternativos que normalmente aparecen en la prensa histórica u otras fuentes.

Respecto al autor se le consigna un apartado en el que se respeta el nombre y apellido tal como viene recogido en el texto. En el caso del apellido Morphy hemos recogido sus variantes, cuyo conocimiento nos ayudará en las búsquedas en línea. Si en la obra aparece un autor literario, este también aparece consignado, incluyéndose las primeras palabras del texto en el idioma original, tal como aparece en la partitura.

A continuación, se recoge el Íncipit o incipits para cuya elaboración nos hemos basado en las normas del RISM y que como norma general viene referido a los primeros compases de la composición. Ocasionalmente se ha añadido un segundo incipit cuando los compases más significativos o temáticos no se localizan al comienzo de la obra o cuando la obra se encuentre dividida en varias partes o tiempos.

En el siguiente apartado se atiende a los datos específicos de la música: el Género y a continuación la Tonalidad, el Compás y el Tempo. En el caso de partituras de orquesta o música religiosa, se recogen también el número de partes, voces o instrumentos que la integran.

En cuanto a la fecha, se recoge, siempre que sea posible, la de composición y, en su caso, la fecha de estreno. Aunque en muchas ocasiones ambas fechas están asociadas, no siempre la pieza compuesta fue estrenada con poco tiempo de dilación a la de su composición, siendo difícil o imposible rellenar el primer campo. No obstante, se puede establecer una fecha límite en aquellas partituras citadas por Saldoni que fueron escritas antes de agosto de 1869.

En el apartado correspondiente al área de publicación se notifica si nos encontramos ante música impresa o manuscrita. Si se trata de música impresa, se consignan todos los datos relevantes: el nombre del editor, número de plancha, lugar y fecha de publicación. La fecha suele ser el apartado más problemático, por no constar normalmente en las partituras impresas; no obstante, se puede encontrar información en las noticias de prensa que en muchas ocasiones dejan constancia del año de composición, estreno e incluso impresión de la obra musical. También podemos recurrir a la antigüedad de la Casa editorial, las direcciones, o la información orientativa en diferentes bibliografías, entre la que destacamos el uso de *La Edición Musical Española hasta 1936...*<sup>8</sup>.

A continuación, se recoge la descripción física, donde se constata aquellos aspectos más destacables de la partitura en su forma, atendiendo muy someramente a las medidas del formato y número de páginas. Se recoge, asimismo, un apartado para la Dedicatoria, que suele aparecer tanto en las partituras impresas como manuscritas de esta época. También se hace alusión a la localización, es decir, lugar donde ha sido encontrada la partitura y registro de su signatura topográfica, si es el caso.

Por último, se dedica un apartado a las Observaciones en el que se recogen noticias relacionadas con la partitura en cuestión.

## **XV-2. Catálogo por géneros. Fichas catalográficas**

La catalogación recoge 50 títulos, e incluye tanto las obras localizadas como las que aún permanecen en paradero desconocido. Las circunstancias vitales de Guillermo Morphy han dificultado la localización de un buen número de partituras; su renuncia al estreno de algunas de sus obras de mayor envergadura como fueron sus óperas, así como el hecho de que tras la

---

<sup>8</sup>Carlos José Gosálvez Lara: *La Edición Musical Española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.

muerte de la Condesa de Morphy no hubiera descendientes directos, mantiene hasta el momento la incógnita del paradero de un buen número de obras de su producción musical.

Para la elaboración del catálogo, se ha procedido a una primera clasificación por géneros que viene precedida, a efectos prácticos, de su correspondiente índice. Se ha distinguido entre música escénica, música vocal (con o sin orquesta y canto con acompañamiento de piano), música para orquesta, música para piano, música de cámara y, por último, transcripciones de música antigua.

La mayoría de las obras que se han localizado pertenecen al género vocal, ampliamente divulgado a lo largo del s. XIX, siendo las obras para canto y piano, interpretadas en escenarios y veladas musicales, de las que conservamos más muestras; también hay que destacar la recuperación de dos importantes obras musicales de carácter religioso que se han localizado en Bruselas y, dentro de la escasa producción camerística de la época, su *Sonata para violín y piano*. Presentamos a continuación el índice del catálogo por géneros, indicando qué obras no han sido localizadas y a continuación mostramos la ficha catalográfica de cada una de ellas.

### A. Música escénica

1. *Un mariage à Seville*. Baile en dos actos. 1870. (No localizada).
2. *Mudarra*. Ópera. 1870. (No localizada).
3. *Lizzie*. Ópera en tres actos. ¿1883?. (No localizada).
4. *Los amantes de Teruel*. Ópera. 1883 Localizada la *Danza morisca* del Acto I. 1883.
5. *Boabdil*. Ópera

### B. Música para orquesta

- 6-7. *Dos Oberturas* (No localizadas).
8. *Obertura dramática "Dos de mayo"*. (No localizada).
9. *Esquisses symphoniques. Nuit d'hiver. Nuit d'été*. 1884. (No localizada).
10. *La Pavana*. 1884. (No localizada).
11. *Marcha militar para el regimiento de huranos*. 1884. (No localizada).
12. *Noche serena. Oda de Fr. Luis de León*. (No localizada). 1895.

### C. Música vocal. Con o sin orquesta

13. *Cántico de Moisés*. Salmo para voces. 1864.
14. *O salutaris*. Solo de soprano con órgano y cuarteto de cuerdas. 1864.
15. *Sérenade espagnole (Serenata española)*. Para coro. 1863. (No localizada).
16. *Les trappistes* (Los trapenses). Coro para voces de hombre (No localizada).
17. I. *Prière du matin*. II. *Prière du soir*. Coro para voces de hombre ¿1864? (No localizada).
18. *Los almogávares*. Coro a voces solas.
19. *Motete*. 1864 (No localizada).
20. *Salve Regina*. Soprano, coro a tres voces y orquesta. 1869. (No localizada).
21. *Misa a cuatro voces, coro y orquesta*. (Antes de 1869). (No localizada).
22. *A prima*. A voces solas. 1884. (No localizada).

23. *Motete a 4 voces*. 1886.
24. *Coplas de Jorge Manrique*. A voces solas. 1887.

#### **D. Música para canto y piano (u órgano)**

25. *Cuaderno de melodías. I.* (No localizado).
26. *Cuaderno de melodías. II.* (No localizado).
27. *Canzone*. Poesía popolare. "Noche arrivata".
28. *Canzone*. Poesía popolare. "La luna".
29. *Hier au soir*. V. Hugo.
30. *Rapelle-toi*. Paroles de Musset.
31. *Au printemps*. V. Hugo.
32. *Adieux du chatelain de Coucy*. Paroles de Coupigny.
33. *Sais-tu pourquoi?*. V. Hugo.
34. *Chanson pastorale*. V. Hugo
35. *Lorelei*. Poesía de G. Heine
36. *Trähnen*. Poesía de G. Heine
37. *Serenata española*. Canto y piano. 1869.
38. *La novia del cautivo*. Romance viejo español. Canto y piano. 1869.
39. *La despedida del Cid*. Romance viejo español para voz de bajo. 1884.
40. *Ave María*. Soprano y coro con acompañamiento de piano. 1893

#### **E. Música para piano**

41. *Cánones y fugas instrumentales*. (No localizadas).
42. *Andalousie*. 1869.
43. *Sonatina española* para cuatro manos o *Aires españoles*. 1869.
44. Sin título. *Andante mosso*. 1880.
45. *Al amor de la lumbre*. 1881. (No localizada).
46. *Fantasías* (No localizadas).

#### **F. Música de cámara**

47. *Cuaderno* con duetos, tríos y cuartetos de cámara. (No localizado).
48. *Primera Sonata para piano y violín*. 1869.

#### **G. Transcripciones de música profana del s. XVI**

49. *Villancico viejo a tres* de Esteban Daza. 1869.
50. *Les Luthistes espagnols du XVIe siècle*. 2 vol., Leipzig Breitkopf & Hartel. 1902.

### XV-2.1. Música escénica

Morphy dirige todos sus esfuerzos como compositor al ideal de establecer la ópera nacional. Las fuentes documentales de que disponemos -biografías, noticias de prensa y correspondencia privada- hacen referencia a cuatro óperas de Guillermo Morphy, que permanecieron inéditas, salvo la *Danza morisca* de los *Amantes de Teruel* de la que se conserva una transcripción impresa a cuatro manos. Recogemos a continuación las alusiones a las óperas compuestas por Morphy escritas por coetáneos suyos, muchos de ellos estrechamente relacionados con el autor.

La primera referencia la encontramos en Saldoni, quien en sus *Efemérides* publicadas en 1880 señala: “Finalmente, se nos ha asegurado, después de escrito lo que antecede, que tiene compuestas tres óperas; y en verdad que sería de desear que fueran juzgadas por el público; pues de seguro su fallo sería en extremo lisonjero para su ilustre autor”<sup>9</sup>. Si bien Saldoni no menciona títulos de las obras, todo parece indicar que se trataría de *Mudarra*, *Un mariage à Sevilla* y *Los Amantes de Teruel*, ya que una cuarta ópera de la que tenemos conocimiento, *Lizzie*, fue escrita con posterioridad a la publicación del libro.

Sabemos por Vázquez que *Mudarra* estaría basada en un libreto de ópera en dos actos, con destino al Teatro de la Monnaie (Teatro de la Ópera Nacional en Bruselas)<sup>10</sup>. Por su parte, Ovil y Otero parece referirse a la misma ópera en su biografía publicada en 1883, donde comenta que tras el éxito obtenido en sus conciertos en Bélgica en 1864 “el director del teatro de la Monnaie le prometía representarle una ópera, así que estuviese concluida”<sup>11</sup>. Posiblemente Morphy trabajaría en esta obra durante su estancia en Bruselas, siendo interrumpido por las obligaciones de su nombramiento el 24 de enero de 1864 como preceptor del príncipe Alfonso, que provocarían su repentina vuelta a Madrid<sup>12</sup>.

Tanto Vázquez como Bretón nos confirman que tras su establecimiento en París en 1868, terminó la música de un baile en dos actos titulado *Un mariage à Sevilla* para ser estrenado en la Grand Opéra de París. Sin embargo, una vez más la suerte no acompañaría a Morphy, ya que debido a los graves acontecimientos de la Guerra franco-prusiana, no se llegaría a poner en escena. Comenta Bretón que en 1870, de vuelta a Madrid, Morphy continuaría trabajando en dos óperas de las que ya había realizado apuntes previos, y que cuando se proponía estrenar parte de sus trabajos en Madrid o en París fue llamado, de nuevo, al lado del príncipe Alfonso. Probablemente se refiere a su primera ópera *Mudarra* y a una tercera ópera, *Los amantes de Teruel*, de la que conservamos una transcripción a cuatro manos de la *danza morisca*. Sobre esta ópera, *Los amantes de Teruel*, la prensa nos suministra otras noticias referentes a su exitoso estreno en Alemania (1883) y más tarde en Madrid (1884). No podemos constatar que tanto *Mudarra* como *Los amantes* estuvieran concluidas.

Un caso diferente es la última de sus óperas, *Lizzie*, de la que hemos encontrado suficientes testimonios sobre su finalización. Así, Vázquez afirma que se trataría de una ópera en tres actos sobre un poema de Gastón Hirsch, escrita durante su estancia en Viena, junto al príncipe Alfonso. Por otra parte, en su expediente conservado en la Real Academia de Bellas Artes se menciona que esta obra estaría concluida. Pero el testimonio que más avala esta hipótesis es la dedicatoria de su libretista Gaston Hirsch a Guillermo Morphy en *Fanfreluche*, ópera cómica en tres actos, conservada en el fondo antiguo del Conservatorio de Madrid, donde dice: “À l’auteur de la

<sup>9</sup> Saldoni, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>10</sup> Vázquez, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>11</sup> Ovil y Otero, *Op. cit.*, p. 338.

<sup>12</sup> Véase Capítulo V.

partition de Lizzie, à G. Morphy, compositeur de musique. Gaston Hirsch. París 1er janvier 1884”<sup>13</sup>.

Tratamos a continuación de cada una de estas obras en particular, de las que suministramos más detalles.

---

### 1. UN MARIAGE À SEVILLA. BAILE EN DOS ACTOS.

---

[No localizada]

En la biografía escrita en *La Ilustración española y americana* del 8 de septiembre de 1899, tomada de Vázquez, se comenta que durante su estancia en París, Morphy entabló amistad con Gevaert, director de la Ópera de París. Este influyente músico conseguiría en 1870 que Teófilo Gautier, uno de los más renombrados literatos del momento, escribiera el libreto de un baile en dos actos, al que Morphy le pondría música usando ritmos y bailes españoles, buscando un vestuario de acuerdo a la época de Goya, con el propósito de ser estrenado en la Grand Opéra de París<sup>14</sup>. La partitura fue admitida y la dirección del teatro dio orden para comenzar con el vestuario y decoraciones, dando paso a los ensayos. Desgraciadamente, el estallido de la Guerra franco-prusiana interrumpió el proyecto. Al parecer años más tarde, Morphy volvería a París con la idea de retomar el asunto. Diversos avatares impedirían finalmente el estreno de esta obra<sup>15</sup>.

Un descripción bastante precisa de *Un mariage a Sevilla* se encuentra en los escritos de Emile Bergerat sobre la biografía de Theophile Gautier publicada en 1879.

Cristina Morphy en su contestación al coleccionista de la obra de T. Gautier, le contesta que existe la Obertura del ballet *Un mariage a Sevilla* y "estrenada varias veces en Dresde, Viena y Madrid". Sin embargo creemos que estos estrenos tendrían que ver con la Danza morisca de *Los amantes de Teruel* porque no hemos localizado ninguna noticia que avale su comentario.

---

### 2. MUDARRA. ÓPERA

---

[No localizada]

*Mudarra* es la ópera de Morphy de la que tenemos menos referencias. Citada en la biografía de Saldoni, podría tratarse como hemos comentado anteriormente de la ópera que empezó a escribir en Bruselas para el Teatro de la Monnaie y en la que continuaría trabajando a partir de 1870, tras su vuelta en Madrid. Según se constata en el expediente personal del Conde de Morphy, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, esta obra estaría sin concluir.

No sabemos si esta obra es la misma que la ópera en dos actos titulada *Boabdil*, a la que se refiere Fereal en la *Gazzeta Musicale di Milano*, en 1890<sup>16</sup>.

---

### 3. LIZZIE. ÓPERA EN TRES ACTOS

---

[No localizada]

Pertenece a la etapa en que Guillermo Morphy se encuentra en Viena, dirigiendo la educación del príncipe Alfonso. Se trataría de la única ópera de la que tenemos noticias de que estaría

---

<sup>13</sup> RCSMM, inv-10835.

<sup>14</sup> Véase Capítulo V.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Fereal: *Gazzeta Musicale di Milano*, 1890, p. 266.

concluida, por su libretista Gaston Hirsch que en 1884 se refiere a la autoría de Morphy<sup>17</sup>. Hemos encontrado alguna referencia a este escritor de literatura dramática dedicado a la poesía, autor de una defensa en un acto en favor de los judíos titulada *Le Préjugé* y de una comedia en tres actos, *L'ours ou un Malheureux caractère*. También fue libretista junto a Paul Siraudin de varias obras del músico francés Florimond Hervé: *Fla-Fla*, ópera bufa en tres actos y *La marquise des rues*<sup>18</sup>.

#### 4. ÓPERA LOS AMANTES DE TERUEL. DANZA MORISCA.

La partitura de la ópera *Los amantes de Teruel* permanece en paradero desconocido al igual que el resto de las óperas. Todas las noticias de prensa apuntan a la interpretación de una parte sinfónica, que habría sido editada junto a la transcripción de la obra a cuatro manos.

Sin embargo, nuestro contacto con la Casa editorial Ries & Erler no ha dado resultados, pues actualmente solo conservan en su archivo la segunda versión para piano, cuyo inicio mostramos a continuación.

**Allegro**

**Observaciones al título:** *Danza morisca* y también llamada *Zambra morisca* en la *Correspondencia de España*.

**Autor:** G. Morphy.

**Género:** Ópera. Transcripción a 4 manos.

**Tonalidad:** Do sostenido menor. **Compás:** 3/8. **Tempo:** Allegro.

**Fecha de composición:** Sabemos por Bretón que en 1870 se encontraba trabajando en esta obra.

**Lugar/Fecha de estreno 1:** Alemania, 10 de marzo de 1883.

**Lugar/Fecha de estreno 2:** España, Teatro Príncipe Alfonso. 30 de marzo de 1884.

**Fuente:** Impresa.

**Edición:** Berlín, Ries & Erler.

**Descripción física:** 17 p.

<sup>17</sup> Vázquez, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>18</sup> G. Vapereau: *L'année Littéraire et dramatique*, Paris: Librairie de L. Hachette, 1861, p. 131.

**Dedicatoria impresa:** “À son Altesse Royale la Princesse Isabelle de Bourbon. Infante d'Espagne”. Otro ejemplar se encuentra en la Biblioteca insular de Gran Canaria, Sig. 046/24 FO 78.0 MOR con dedicatoria manuscrita a la Infanta Eulalia

**Dedicatoria manuscrita:** “A la Reina, Danza mora en testimonio de respeto del autor. Firmado: G. Morphy. Febrero de 1884”. (Dedicatoria poco legible por marca de agua).

**Localización:** R.C.S.M.: R18613 y Archivo de la Casa editorial Ries & Erler.

**Observaciones:** Noticias publicadas en *El eco de la provincia, Anales del teatro de la música, El Liberal, La Correspondencia de España*. También en los diarios alemanes como el *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (1879-1919) y el *Deutsche Allgemeine Zeitung* (1919-1922)/Reichsausgabe (1922-1930)<sup>19</sup>.

---

#### 5. BOABDIL. ÓPERA

---

Encontramos una mención a la ópera *Boabdil* en dos actos, en el artículo escrito por Fereal, publicado en la *Gazzeta Musicale di Milano*, en 1890.

#### XV-2.2. Música para orquesta

---

#### 6-7-8. DOS OBERTURAS Y OBERTURA DRAMÁTICA “DOS DE MAYO”

---

[No localizadas]

Saldoni menciona en su biografía la composición de dos oberturas de concierto para pequeña orquesta.

De nuevo encontramos una interesante referencia escrita por Fereal en la *Gazzeta Musicale di Milano*, publicada en 1890, que además de referirse a estas dos Oberturas también menciona otra *Obertura dramática* titulada “El dos de mayo”<sup>20</sup>. Esta última también aparece mencionada en el *Diario* de Bretón en junio de 1884<sup>21</sup>.

---

#### 9. ESQUISSES SYMPHONIQUES. I. NUIT D'HIVER II. NUIT D'ÉTÉ

---

[No localizadas]

Aunque en ninguna biografía sobre Guillermo Morphy se menciona esta obra, sí hemos encontrado información en otras fuentes sobre su interpretación al menos en tres ocasiones. De su primer estreno, el 3 de febrero de 1884, nos da noticia los *Anales del teatro de la música* (1883-1884), donde se recoge una reseña sobre el concierto a cargo de la Unión Artístico-Musical, en el Teatro Apolo, dirigida por el maestro Espino, siendo aclamada por el numeroso público<sup>22</sup>.

La obra fue nuevamente ejecutada el 8 de febrero de 1884<sup>23</sup>, por la Unión Artístico-Musical, en el teatro Apolo, ante la Reina y las infantas Doña Isabel y Doña Eulalia. Y no serían las únicas interpretaciones ya que según consta en *La Ilustración española y americana*, estas obras se volvieron a interpretar en el Teatro Príncipe Alfonso, el 13 de abril de 1884, junto a otras

---

<sup>19</sup> Sobre la recepción de esta obra en la prensa remitimos al lector al Capítulo VI de este trabajo.

<sup>20</sup> Fereal: *Gazzeta Musicale di Milano*, 1890, p. 266.

<sup>21</sup> Sin embargo Bretón no da más detalles de la misma, limitándose a escribir: “Por la noche volví a casa del Conde y allí la pasé agradablemente hablando de la música y de su obertura *El dos de Mayo*”. Tomás Bretón: *Diario*, T. 1, p. 400.

<sup>22</sup> Pérez Martínez, José, *Anales del...*, pp. 283-284.

<sup>23</sup> *El Balear*, Año III, Número 622, del 9 de febrero de 1884, p. 2



pertenecientes a Jiménez y Espino<sup>24</sup>. En los *Anales* se especifica que era el sexto concierto con el que terminó la Unión Artístico-Musical la temporada de primavera y comenta que la obra obtuvo un gran éxito, teniendo que repetirse<sup>25</sup>.

---

#### 10. LA PAVANA. ORQUESTA

---

[No localizadas]

En 1884 la *Pavana* de Morphy fue interpretada por la Unión Artístico Musical junto a otras obras de Gounod, Saint-Saëns, Massenet o Zabalza<sup>26</sup>. Según la prensa las obras de Morphy se habrían ejecutado con aplauso en Bruselas, París, Viena, Berlín y Dresde, desde 1863<sup>27</sup>. Respecto a *La Pavana* señala que esta habría sido publicada muchos años antes en París y Madrid por las casas Durand y Romero. Sin embargo, no hemos podido constatar esta información. Quizá se trata de un malentendido debido a que la pavana formaría parte de uno de los tiempos de la *Sonatina española para cuatro manos*, que sería publicada por la Casa Duran y Romero, pero que en todo caso no se trataría de una versión orquestal.

---

#### 11. MARCHA MILITAR PARA EL REGIMIENTO DE HURANOS

---

[No localizada]

Tenemos noticia de esta obra en *La Época*, cuya breve información se basa en un artículo titulado “*Les Affaires Espagnoles*”, publicado en abril de 1884<sup>28</sup>, en el que se afirma que fue compuesta para el regimiento de hulanos, cuyo mando se había conferido a S. M. el Rey. La obra se ensayó en Estrasburgo y el periódico añade que el músico mayor del regimiento la calificó como *Kalzenmusik*. La noticia se convirtió rápidamente en objeto de broma en varios noticieros como es el caso de *La Discusión*, que señala que el Conde de Morphy al ver la noticia, con toda seriedad exclamó: “¡Oh *gansefeder* del periódico de Santa Ana!”<sup>29</sup>.

---

#### 12. NOCHE SERENA

---

[No localizada]

La Oda de Fr. Luis de León *Noche serena* aparece referida por Guillermo Morphy en la carta dirigida a Albéniz el 2 de mayo de 1895, en la que escribe: “Yo estoy concluyendo de instrumentar mi Testamento musical, la oda de Fr. Luis de León *Noche serena* para dejársela a Bretón. Después de que yo cambie de domicilio y no estorbe a nadie, tal vez encontrarán algo que aplaudir”<sup>30</sup>. También se refiere a ella Salvans, quien a raíz de su muerte le dedica un artículo en el que señala que Morphy guardaba en un “grueso cuaderno de música” un poema que sería su “obra póstuma”<sup>31</sup>.

---

<sup>24</sup> *La Ilustración Española y Americana*, año XXVIII, nº XXIV, del 30 de junio de 1884, p. 3.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>26</sup> “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, Año XVIII, Nº 5996, p. 3, 10 de febrero de 1884.

<sup>27</sup> *La Correspondencia de España*, año XXXV, nº 9454, 9 de febrero de 1884, p. 3.

<sup>28</sup> “*Les Affaires Espagnoles*”, *La Época*, nº 11411, 20 de abril de 1884, p. 3.

<sup>29</sup> *La Discusión*, 22 de abril de 1884, nº 1.602, p. 1.

<sup>30</sup> Epistolarios recogidos por Ramón Sobrino, *Op. cit.*, pp. 61-102.

<sup>31</sup> A. Salvans: “El Conde de Morphy”, *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año II, nº 18, 10 de septiembre de 1899, pp. 3-4.

XV-2.3. Música vocal. Con o sin orquesta

13. CÁNTICO DE MOISÉS. PARA COROS, ORQUESTA Y ÓRGANO

Violin

Tenor

Can - te - mus Do - mi - no Glo - rio - se en - nim mag - ni - fi -

**Título asociado:** *Salmo para voces*

**Observaciones título:** En la prensa española aparece mencionado como *Salmo para voces y orquesta*

**Género:** Música sacra. Cantata. Cántico Coro (4 voces mixtas, órgano y cuarteto).

**Texto:** Latín. *Cantemus Domino*.

**Observaciones texto:** El texto es un canto de acción de gracias tomado del Éxodo 15, 9.

**Partes:** Partitura de orquesta de 66 pág. Orquesta con metales, violín, arpa, órgano, coro, 4 voces... 35 partes.

**Tonalidad:** Do M **Compás:** 4/2 **Tempo:**

**Fecha de composición:** 1863.

**Fecha de estreno:** 26 de marzo 1863.

**Lugar de estreno:** Bruselas. Estreno Sala Ducal con el gran órgano, orquesta y coros de la Catedral de Santa Gúdula, donde participa la Sociedad Lírica.

**Fuente:** Manuscrita

**Descripción física:**

**Dedicatoria:** Dedicada al Duque de Bravantes.

**Localización:** Bruselas Royal Library. Fondo S. Gudula.


**Observaciones:** Vázquez comenta en su discurso que Fétis intervino para que la obra de Morphy, dedicada al duque de Bravante, fuera interpretada en la Sala Ducal con el gran órgano y con los coros y la orquesta de la catedral de Santa Gúdula y la participación de la Sociedad Lírica, que era la más notable de Bélgica. Todo ello sumaba unos 300 ejecutantes<sup>32</sup>. Esta información es ratificada en los periódicos españoles que recogen, asimismo, lo publicado en Bruselas haciendo mención al gran éxito y repercusión de los conciertos<sup>33</sup>. También recoge la noticia de prensa publicada en el diario belga el *Mundo musical* que califica la obra de magistral<sup>34</sup>.


<sup>32</sup> Vázquez, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>33</sup> Véase Capítulo IV de este trabajo.

<sup>34</sup> *La Correspondencia de España*, Año XVII, N.º. 2122 del 26 de marzo de 1864, p. 3.

## 14. O SALUTARIS. SOLO DE SOPRANO CON ÓRGANO Y CUARTETO

Violin 1 

Soprano Solo   
*O Sa-lu-ta-ris hos-ti-a quae cae-li pan-dis os-ti-um*

**Autor:** «Par M. le Comte G. de Morphy. Secrétaire particulier de Sm Alphonse XII. Roi d'Espagne».

**Género:** Canción sacra. Solo de Soprano «avec orgue ou quatuor».

**Tonalidad:** Re M; **Compás:** C; **Tempo:** No consta.

**Plantilla instrumental y vocal:** T, vl 1, vl 2, vla, vlc. Bc: vlc y org.

**Texto:** *O salutaris hostia, quae caeli pandis ostium.*

**Partes:** 2 partes.

**Tonalidad:** Re M. **Compás:** 4/4. **Tempo:** No consta.

**Fecha de composición:** 1863 o 1864.

**Fecha de estreno:** 1864.

**Lugar de estreno:** Bruselas. Sala Ducal.

**Fuente:** Manuscrita.

**Descripción física:** 8p., 2 partes: 2, 2p.; 31 X 24.

**Localización:** Bruselas Royal Library (B-Br). Fondo S. Gudula: Mus Ms 1163.

**Observaciones:** Partitura probablemente copiada por Louis Bärwolf. El estreno tuvo lugar en la Sala Ducal con el gran órgano, orquesta y coros de la Catedral de Santa Gúdula y en el que participó la Sociedad Lírica, una de las más prestigiosas de Bruselas.

## 15. SÉRENADE ESPAGNOLE. SERENATA ESPAÑOLA. PARA CORO

[No localizada]

**Fecha de estreno:** 30 de marzo 1863.

**Lugar de estreno:** Bruselas. Estreno Sala Ducal con el gran órgano, orquesta y coros de la Catedral de Santa Gúdula y donde participa la Sociedad Lírica.

**Localización:** No localizada.

**Observaciones:** Esta obra se interpretó junto al *Cántico de Moisés*, el 17 de febrero de 1864, en el concierto dado en Bruselas a beneficio de las víctimas del terremoto de Manila, ganteriormente. Según nos cuenta Saldoni, gustó mucho y fue repetida durante mucho tiempo en Bélgica. Por otra parte, *La Correspondencia de España*, Año XVII, N.º. 2122, del 26 de marzo de 1864, p. 2, aporta más información sobre la obra remitiéndose a lo escrito en *La Independencia belga*, señalando que se tratat de un cuadro de costumbres, que se distingue por la verdad del color local.

---

16-17 y 18. *LES TRAPPISTES. PRIÈRE DU MATIN* y *PRIÈRE DU SOIR*. COROS PARA VOCES DE HOMBRE.

---

[No localizada]

Estas obras escritas para voces de hombre sin acompañamiento son citadas por Saldoni. Se trata de las mismas composiciones a las que también alude Vázquez en su discurso y que, al parecer, Guillermo Morphy compondría durante su estancia en Bruselas, siendo representadas en diversas ocasiones.

---

18. *LOS ALMOGÁVARES*. CORO A VOCES SOLAS

---

[No localizada]

*Los Almogávares* citada junto a *Los trapenses* y *Serenata española* solamente por Vázquez. Todas ellas son citadas como obras para coros a voces solas y a las que habría que añadir, según Vázquez, la existencia de otras más del propio autor que igualmente serían ejecutadas por la Sociedad Lírica de Bruselas en los conciertos de la misma y que gracias al éxito obtenido las adquiriría un editor.

---

19. *MOTETE*

---

[No localizada]

Saldoni afirma que las obras vocales de Morphy permanecieron durante varios años interpretándose en la catedral de Santa Gúdula, en Bruselas. Respecto a este *Motete* lo encontramos mencionado en *La Correspondencia de España*<sup>35</sup>, el 30 de marzo de 1864, donde se comenta la gran función religiosa acaecida el domingo de Pascua (27 de marzo), en la que se interpretaron, junto al *Motete* de Morphy, obras de Beethoven y Cherubini.

---

20. *SALVE REGINA*. SOPRANO, CORO A TRES VOCES Y ORQUESTA

---

[No localizada]

Según refiere Saldoni, esta obra estaría escrita para soprano, coro a tres voces y orquesta. Asimismo, hemos encontrado otra alusión a la misma en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* III, Central Catalana de Publicaciones, Barcelona, de Albert Torrellas, 1952.

---

21. *MISA A CUATRO VOCES*, CORO Y ORQUESTA

---

[No localizada]

Además de la referencia de Saldoni a esta Misa a cuatro voces, coro y orquesta escrita por Guillermo Morphy, también Casals la cita en *Pablo Casals cuenta su vida*<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> *La Correspondencia de España*, N.º. 2126, 30 de marzo de 1864, p. 3.

<sup>36</sup> J. M. Corredor: *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*, Barcelona, ed. Juventud, 1975, p. 41.

22. A PRIMA. A VOCES SOLAS

[No localizada]

De esta obra tenemos noticia en *La Época*, no. 11661, del 1 de enero de 1885, p. 4, donde se comenta que el 29 de diciembre de 1884 fue interpretada en el Salón Romero junto a otra obra para voces solas titulada *El Cid* y dice así: “*A prima* es un buen himno a voces solas en estilo religioso, con algún aire de coral al comenzar, y tiene luego felices imitaciones a modo de los cantos de iglesia. El Sr. Bretón dirigió admirablemente este coro”.

23. MOTETE A CUATRO VOCES

The image shows a musical score for a four-voice motet. It consists of four staves: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The score begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The lyrics are in Latin: Soprano: Ma - - - - ne - ant in; Contralto: In vo - - - - bis; Tenor: Ma - ne - ant in vo - - - bis In; Bass: (no lyrics shown). The music features long, sustained notes with some phrasing slurs.

**Género:** Motete

**Texto:** Latín. *Maneant in vobis*

**Tonalidad:** La m. **Compás:** 4/2. **Tempo:** no consta.

**Fecha de composición:** Enero de 1886.

**Lugar de composición:** Madrid.

**Fuente:** Manuscrita.

**Edición:** Manuscrito autógrafo.

**Dedicatoria:** “A la memoria de S. M. el Rey D. Alfonso XII”.

**Localización:** RCSM, S/01855.

**Observaciones:** El motete de Morphy forma parte, junto a otras partituras, de un álbum dedicado “A su majestad la Reina Regente María Cristina. La asociación de profesores de música y aficionados”, fechado en 1886, y que dice así:

Señora: La asociación de profesores de Música y aficionados representada por los que tienen el honor de suscribir esta manifestación, viene en su nombre, y en el del arte español a ofrecer respetuosamente a V. M. con el presente modesto libro, la expresión de su más profundo dolor y el tributo de su adhesión inquebrantable como débil consuelo de la tristísima pérdida que llora España a par que V. M., dirigiendo al propio tiempo fervientes súplicas a Dios para que le otorgue inefable resignación y la felicidad posible en unión de sus Augustas Hijas y de toda la real Familia.

Dígnese V.M. aceptar con benevolencia este sincero homenaje de lealtad y compasión y Dios guarde muchos años la preciosa vida de V.M. para bien de la Monarquía.

Madrid, 23 de enero del año 1886.

La colección recoge 52 partituras de músicos de la época como Justo Blasco, Tomás Bretón, Antonio Oliveres, Dámaso Zabalza, Martín Salazar, Juan Cantó, López Almagro, E. Arrieta, J. Inzenga, A. Brull, A. Aguado, B. Saldoni, I. Albéniz, G. Morphi, J. Monasterio, entre otros compositores. En *La Correspondencia Musical* se anuncian varios conciertos, organizados por la Sociedad de Profesores y Aficionados, en los que se irían interpretando las obras del Álbum en señal de pésame por la reciente muerte de Alfonso XII<sup>37</sup>.

24. COPLAS DE JORGE MANRIQUE. VOCES SOLAS



**Autor:** Mtro. Morphi.

**Género:** Voces solas.

**Texto:** *Recuerde el alma dormida.*

**Partes:** Soprano, Contralto, Tenor, Bajo.

**Fecha de estreno:** Marzo de 1887.

**Lugar de estreno:** Madrid, el Ateneo.

**Tonalidad:** Sol m. **Compás:** 4/4.

**Fuente:** Manuscrito.

**Localización:** R.C.S.M., R<sup>o</sup> 14534.

**Observaciones:** En *La España* se recoge la noticia de la velada musical llevada a cabo en el Ateneo donde tuvo lugar en marzo de 1887 una conferencia impartida por Morphy sobre *La música profana española en el s. XVI*, que suscitó un vivo interés y en el transcurso de la cual se interpretaron las *Coplas de Jorge Manrique* junto a otras composiciones del s. XVI<sup>38</sup>. Concluye el artículo hablando del éxito de la velada. Según escribe Pepe Rey se trata de una versión para voces hecha por Morphy de la canción *Recuerde el alma dormida y despierte* para canto y piano proveniente de los *Tres libros de música en cifras para vihuela* escrito por Alonso Mudarra<sup>39</sup>

#### XV-2.4. Música para canto y piano<sup>40</sup>

Como veremos más adelante las fuentes biográficas nos hablan de uno o dos álbumes dedicados a melodías para canto y piano con texto en español, francés, italiano y alemán. Aunque no hemos localizado estos álbumes, al menos si hemos podido recuperar de diferentes fondos 14 canciones con voz y piano, la mayoría de ellas para su uso privado. Una muestra de su producción caracterizada por su heterogeneidad que sin embargo nos servirán para más

<sup>37</sup> *La Correspondencia Musical*, año VI, n<sup>o</sup> 269, del 25 de febrero de 1886, pp. 4-5.

<sup>38</sup> "En el Ateneo", *La España*, n<sup>o</sup> 16, 28 de marzo de 1887, pp. 247-248.

<sup>39</sup> Pepe Rey: "Guillermo Morphy: El redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX. II. Madrid:1875-1899", *Roseta*, n<sup>o</sup> 4, julio del 2010, p.52.

<sup>40</sup> Remitimos al lector al Capítulo IV de este trabajo.

adelante, en este trabajo, sacar algunas conclusiones sobre su ideal estético en un género que estuvo marcado en su época por diferentes alternativas estéticas.

25-26. CUADERNOS I-II

[No localizados]

A estos cuadernos de melodías hace referencia Saldoni, en la que comenta la existencia de dos cuadernos en los que se recogerían un total de 48 melodías escritas en español, italiano y francés. Por su parte, en la *Gazzeta Musicale di Milano*, publicada en 1890 se hace referencia a dos cuadernos para música vocal, con melodías españolas, italianas y francesas<sup>41</sup>.

27. CANZONE. "NOCHE ARRIVATA"

The image shows a musical score for the song "Noche Arrivata". It consists of three staves: Piano, Voice, and Piano. The top staff is the Piano accompaniment, marked "Andante" and "p". The middle staff is the Voice part, starting at measure 8, with the lyrics "No chea - rri - va - ta l' o - ra di par - ti - re". The bottom staff is the Piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4.

**Título:** *Canzone*

**Género:** Voz con piano.

**Texto:** Italiano: *Notte arribata*.

**Tonalidad:** Fam. **Compás:** 2/4. **Tempo:** Andante.

**Fecha de composición:** 1866.

**Fecha/Lugar de estreno:** 29 de junio de 1869. Sala Herz, París.

**Fuente:** Música impresa.

**Descripción física:** 3 p, 31 cm.

**Dedicatoria impresa:** "Dedicada a la Señora marquesa de Ysasi". (Dña. Ysabel Bassecour de Chacon). Isabel Bassecourt y Pacheco fue hija de Dionisio Bassecourt, marqués de Bassecourt que fue ministro plenipotenciario de Fernando VII y gentilhombre de cámara con ejercicio.

<sup>41</sup> Fereal, *Gazzeta Musicale...*, p. 266.

Isabel nació en Turín, y contrajo matrimonio con Juan José Chacón Núñez del Castillo, natural de la Habana, hijo de los Condes de Campo Alegre.

**Dedicatoria manuscrita:** Dedicatoria autógrafa del autor a Pepe Casares en la última página. “A mi querido amigo Pepe Casares. Madrid, 21 de junio de 1866”.

**Localización:** FJM. Biblioteca Española Música y Teatro Contemporáneos. M-8262-B.

**Observaciones:** Sin portadas. En la partitura “No se vende”. Casi con toda certeza esta obra es la misma que se nos describe en el concierto dado en la sala Hertz, en París, bajo el título *Melodía italiana*.

28. CANZONE. “LA LUNA”

**Título:** *Canzone*

**Género:** Voz con piano.

**Texto:** Italiano: *La luna s'è venuta*

**Tonalidad:** la m. **Compás:** 6/8. **Tempo:** Allegretto.

**Fecha de composición:** c.a. 1866.

**Fuente:** Música impresa.

**Descripción física:** 3 p.

**Dedicatoria impresa:** “Dedicada a Ysabel Bassecour de Chacon”.

**Dedicatoria manuscrita:** Dedicatoria autógrafa del autor a Pepe Casares en la última página. “A mi querido amigo Pepe Casares. Madrid, 21 de junio de 1866”.

**Localización:** FJM. Biblioteca Española Música y Teatro Contemporáneos. M-8263-B.

**Observaciones:** Sin portadas. En la partitura “No se vende”. La canción “La luna s'è venuta a lamentare / Inde la faccia del divino Amore...” aparece en la colección *Canti popolari toscani. Raccolti e annotati da Giuseppe Tigri*. Firenze, Barbera, 1856.



## 29. HIER AU SOIR

CHANT.

PIANO.

2 Ed. *Lentement.*

*pp*

*cresc:*

Hier le vent du

*dim:*

**Edición:** No consta

**Nº de plancha:** G. M. 3.

**Dedicatoria impresa:** madame P. R. de G.

**Descripción física:** 1 partitura, 6 p. 32 x 24 cm.

**Localización 1:** Fondo Adalid; fondo privado de la autora

**Título:** *Hier au soir*

**Texto:** Francés "*Hier le vent du soir*"

**Responsable:** Víctor Hugo

**Compositor:** No consta

**Fuente:** Música impresa.

30. RAPELLE-TOI

Andante . non troppo .

PIANO.

*marcato il canto.*

The image shows a musical score for 'Rappel-toi'. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The tempo is 'Andante . non troppo .'. The piano part is marked 'PIANO.' and includes the instruction 'marcato il canto.' with accents over the notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C). The piano part consists of a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

**Edición:** No consta

**Nº de plancha:** G. M. 4.

**Dedicataria impresa:** La Marquise d' Ysasi, Ysabel Bassecour de Chacon

**Descripción física:** 1 partitura, 7 p. 32 x 24 cm.

**Localización 1:** Fondo Adalid; fondo privado de la autora

**Título:** *Rappel-toi*

**Texto:** Francés "Rappel-toi quand l'Aurore"

**Responsable:** A. Musset

**Compositor:** No consta

**Fuente:** Música impresa.

31. AU PRINTEMPS

Andante con moto.

CHANT.

La pros - pé - ri - té s'en - vo - le. Le pou -

PIANO.

The image shows a musical score for 'Au printemps'. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The tempo is 'Andante con moto.'. The vocal line is marked 'CHANT.' and includes the lyrics 'La pros - pé - ri - té s'en - vo - le. Le pou -'. The piano part is marked 'PIANO.' and consists of a series of chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F-sharp) and the time signature is common time (C). The piano part includes some notes marked with a '6' and a 'B'.

**Edición:** posiblemente Antonio Romero

**Nº de plancha:** R. 4

**Dedicataria impresa:** Madame I. Eulate de Valcarcel

**Descripción física:** 1 partitura, 9 p. 32 x 24 cm.

**Localización 1:** Fondo Adalid; fondo privado de la autora

**Título:** *Au printemps*

**Texto:** Francés

**Responsable:** Víctor Hugo

**Compositor:** No consta  
**Fuente:** Música impresa.

32. ADIEUX DU CHATELAIN DE COUCY



**Edición:** No consta

**Lugar edición:** Madrid.

**Nº de plancha:** 5

**Dedicatoria impresa:** Madame la Marquise de Portugalete. Podría tratarse de Doña María de la Encarnación Fernández de Cordoba y Carondelet, IV Duquesa de Bailén, XI Marquesa de Mirabel y II Marquesa de Portugalete.

**Dedicatoria manuscrita:** "Souvenir d'amitié a Madame Marcial del Adalid."

**Descripción física:** 1 partitura, 4 p. 32 x 24 cm.

**Localización 1:** Fondo Adalid

**Título:** *Adieux du chatelain de Coucy. A la dame de Fayel*

**Texto:** Francés "Las j'étois en si doux servage..."

**Responsable:** Paroles de Coupigny

**Compositor:** No consta

**Fuente:** Música impresa.

**Fecha dedicatoria:** Madrid Mai 1868.

33. SAIS-TU POURQUOI?

**Sais-tu pourquoi?**

Voice

Sais - tu pourquoi bien sou-vent je m'iso le

Piano

**Género:** Voz y piano.

**Texto:** Posiblemente de Víctor Hugo. Texto en francés: *Sais-tu porquoi bien souvent.*

**Tonalidad:** Si b M. **Compás:** 4/4. **Tempo:** No consta.

**Fecha de composición:** 13 de octubre de 1867.

**Fuente:** Manuscrito.

**Descripción física:** 3 p., formato apaisado. No firmado.

**Localización:** RCSMM, Rº 31057.

**Observaciones:** Fecha manuscrita escrita en la cubierta posterior: 13/10/67.

34. CHANSON PASTORALE

*Andantino.*

PIANO.

*p*

*f*

*p*

Viens!

**Género:** Voz y piano.

**Texto:** Víctor Hugo.

**Tonalidad:** **Compás:** 6/8. **Tempo:** *Andantino.*

**Fecha de composición:** c.a. 1867.

**Fuente:** Música impresa.

**Descripción física:** 3 p. No firmado.

**Localización:** RAG.

**Observaciones:** Dedicatoria a mademoiselle Murphy.

---

35. LORELEI. CANCIÓN PARA PIANO

---

## Lorelei

Poesía de E. Heine

**Langsam**

Voice

Ich weisz nicht was soll es be- deu- ten Das ich so trau- rig bin Ein

Piano

*p*

**Género:** Voz con piano.

**Título:** *Lorelei*

**Compositor:** G. Morphy.

**Texto:** Poesía de G. Heine en alemán: *Ich weiß nicht was soll es bedeuten.*

**Tonalidad:** Si b M. **Compás:** 2/4. **Tempo:** Langsam.

**Fecha de composición:**

**Fuente:** Música impresa.

**Editorial:** G. Saco del Valle.

**Nº de plancha:** G 375. S.

**Lugar:** Madrid.

**Año edición:** 1884.

**Descripción física:** 4 p., 40 cm.

**Dedicatoria:** "A S.M. Reina María Cristina en testimonio de respeto. G. Morphy. Madrid 1884".

**Localización:** Existen dos ejemplares en M-RCSM: Inv-1796. *Lorelei* aparece encuadernada junto a *Tränen*, con una portada lujosa dedicada a la reina. Asimismo, aparece otro ejemplar deteriorado en Inv-1796bis- con dedicatoria manuscrita: «Al Sr. Dn. Rafael de Pau..., recuerdo de su afmo. amigo, G. Morphy, Madrid, Marzo 84».

**Observaciones:** No hemos encontrado ninguna referencia en particular a esta obra.

36. TRÄHNEN. CANCIÓN PARA PIANO

Tränen

Langsam G. Morphy

Voice G. Morphy

Ich hab' im Traum ge wei net mir

Piano

**Género:** Voz con piano.

**Compositor:** G. Morphy.

**Título:** Tränen

**Texto:** Poesía de G. Heine en alemán: *Ich hab' im Traum geweinet*

**Tonalidad:** Lam. **Compás:** 6/8. **Tempo:** Langsam.

**Fuente:** Música impresa.

**Editorial:** C. Saco del Valle.

**Lugar:** Madrid.

**Año edición:** 1884.

**Nº de plancha:** G. 376. S.

**Descripción física:** 2 p., 40 cm.

**Dedicatoria:** "A S.M. la Reina María Cristina en testimonio de respeto, G. Morphy, Madrid 1884".

**Localización:** M-RCSM, Inv-1796.

**Observaciones:** Esta segunda obra viene encuadrada junto a la primera, *Lorelei*, con una portada lujosa dedicada a la Reina María Cristina.

37. SERENATA ESPAÑOLA. PARA TIPLE O TENOR

**Andante molto moderato**

En el cie-lo la

Lu -na Ra - dian - te lu - ce:

**Título 1:** *Serenata española*

**Compositor:** G. Murphy.

**Género:** Voz con piano. Serenata. Para tiple o tenor.

**Texto:** Sobre una poesía popular de V. Wilder. *En el cielo la Luna radiante luce.*

**Tonalidad:** Dom. **Compás:** 9/8. **Tempo:** Andante molto moderato.

**Fecha/ Lugar de estreno:** 29 de junio de 1869. París: Sala Herz.

**Fuente:** Música impresa.

**Edición:** Antonio Romero, (1870).

**Lugar edición:** Madrid.

**Nº de plancha:** A.R. 1055.

**Dedicatoria:** "A Madame Otto Bemberg".

**Descripción física:** 1 partitura, 3 p., 35 cm y una parte para voces.

**Localización 1:** BDH, MP/2727/42 (Sala Barbieri).

**Título 2:** *Serenade espagnole sur une poesie populaire espagnole avec accompagnement de piano.*  
*Pour Soprano ou Tenor.*

**Texto:** Francés y español. *L' ombre couvre encore. En el cielo la Luna.*

**Responsable:** Víctor Wilde.

**Compositor:** G. Morphy.

**Fuente:** Música impresa.

**Edición:** E. Gérard et Cie., Imp. Thiébaux. (1869).

**Lugar de edición:** París.

**Nº de plancha:** G.M. 11104.

Nº Rr. II/ 1311 y 1312. (Según *Oesterreichische Buchhändler-Correspondenz*, nº 4, p. 31  
1/02/1870).

**Dedicatoria partitura:** "A Madame Otto Bemberg".

**Dedicatoria autógrafa:** La Partitura se encuentra encuadernada en tapas duras junto con otras de diferentes compositores y dedicada por G. Morphy a J. Inzenga con las palabras: “*Souvenir d'un vieil ami a J. Inzenga*. Firmado G. Morphy. Madrid, 8bre 69”.

**Localización 1:** RCSMM, R<sup>o</sup> 41804; y R<sup>o</sup> 30059.

**Localización 2:** FJM, M-8274-B. Dedicatoria Autógrafa del autor a J. Casares.

**Localización 3:** BDH, MP/3553/5 (SALA BARBIERI)

**Descripción física:** 2 p.; 34 cm.

**Observaciones:** Fecha de publicación basada en noticia de *La Correspondencia de España*, publicada el 15 de julio de 1869, en la que se recoge la noticia del estreno en París de la *Serenata española* junto a su *Sonata* de estilo clásico para piano y violín, y otras obras de los maestros españoles del s. XVI<sup>42</sup>. La *Serenata* obtuvo gran éxito siendo repetida varias veces a petición del público. En el artículo “Una fiesta española en París” publicado por *La Época* se especifica que la obra fue cantada por Coujas y acompañada al piano por Morphy y al clave por Lavignac, discípulo predilecto de Rossini, “formando un conjunto verdaderamente delicioso”<sup>43</sup>. Por su parte, *La España* añade que “hubo de repetirse hasta tres veces, y todavía algunos de los concurrentes pedía más. [...] La melodía tiene mucho carácter español y es del género de las playeras, combinándose admirablemente con la voz las armonías suavísimas del clave”<sup>44</sup>. Charles Bannelier escribe en la *Gazette Musical*, N<sup>o</sup> 27, del 4 de julio de 1869, p. 1, que entre el público estaban personalidades destacadas del mundo del arte como Gounod, Gevaert o Reyer<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> *La Correspondencia de España*, año XX, n. 4254, del 15 de julio de 1869.

<sup>43</sup> “Una fiesta española en París” *La Época*, Año XXI, N<sup>o</sup> 6635, de julio de 1869, p. 4,

<sup>44</sup> *La España*, n<sup>o</sup> 16, del 28 de marzo de 1887, pp. 247-248

<sup>45</sup> Véase el Capítulo V de esta tesis donde se dan más detalles de la recepción de la música de Morphy en París.



MP  
53 15

A Madame OTTO BEMBERG.

N° 4.

SÉRÉNADE  
Espagnole

Espagnole

Prix: 5!

G. MORPHY

WILDER

Paris, E. GERARD et Co. Editeurs, 12, Boul. des Capucines.  
(Maison du Grand Hôtel.) Succursale rue Dauphine, 78.  
Propriété réservée pour tous pays.

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 28. Serenade Espagnole. G. Morphy. Canto y piano

38. LA NOVIA DEL CAUTIVO. ROMANCE VIEJO ESPAÑOL

**Muy lento**

Piano

*f*

*ad libitum*

Ga - le - ri - tas d'Es - pa - ña pa - rad los re - mos pa - rad los

Piano

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled '38. LA NOVIA DEL CAUTIVO. ROMANCE VIEJO ESPAÑOL'. The tempo is marked 'Muy lento'. The score is in 9/8 time and D minor. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment for the first three measures, starting with a forte dynamic (f). The second system shows the vocal line with lyrics 'Ga - le - ri - tas d'Es - pa - ña pa - rad los re - mos pa - rad los' and the piano accompaniment for the next three measures. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line is marked 'ad libitum'.

**Género:** Canto y piano.

**Texto:** *Galeritas d' España parad los remos.*

**Tonalidad:** Do m. **Compás:** 9/8. **Tempo:** Muy lento.

**Fecha de composición:** El manuscrito está fechado y firmado en París en febrero de 1869.

**Lugar de composición:** París.

**Fuente:** Manuscrito autógrafo.

**Descripción física:** 4 p.

**Dedicatoria:** "A Mlle. Zapater". Se trata de la escritora y dramaturga española Rosario Zapater de Otal quien escribió la letra a la ópera *Gli Amanti di Teruel* con música del maestro Avelino de Aguirre, representada en Valencia el 15 de Diciembre de 1865<sup>46</sup>.

**Localización:** R.C.S.M., R<sup>o</sup> 31046.

**Observaciones:** El texto corresponde a un manuscrito titulado *Galeritas nuevas*, seguidilla y romance con 28 v. y estribillo y que se ha localizado en la Biblioteca Nazionale Centrale, al que se refiere María Teresa Cacho en su obra *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Domingo Gascón y Guimbao: *Cancionero de los Amantes de Teruel*, Colección de 500 cantares, escritos por los mejores poetas contemporáneos, 1907, p. XXIII.

<sup>47</sup> María Teresa Cacho: *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, Alinea editrice, 2001, p. 42.

## 39. LA DESPEDIDA DEL CID. ROMANCE VIEJO ESPAÑOL PUESTO EN MÚSICA

**Lento e grave**

The musical score is for a piece titled 'Lento e grave'. It consists of a voice part and a piano accompaniment. The voice part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are 'Si de mor ta - les fe - ri - das fin - ca - ra'. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat and a common time signature. The piano part includes dynamics markings 'p' (piano) and an accent mark (^) over the final note of the voice line.

**Autor:** G. Morphy.

**Género:** Canto y piano.

**Texto:** *Si de mortales heridas.*

**Tonalidad:** Re m. **Compás:** 4/4. **Tempo:** Lento y grave.

**Fecha de estreno:** 29 de diciembre de 1884.

**Lugar:** Madrid. Sala Romero.

**Fuente:** Impresa.

**Edición:** Partitura publicada en el *Almanaque de la Enciclopedia Musical*, pp. 99-102.

**Descripción física:** 5 p. Incompleta, faltan cubiertas y la última página.

**Dedicatoria:** "A su amigo D. Justo Blasco".

**Localización:** Fondo Sociedad Coral Nova Gesoria. Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols. REG. 10.442.

**Observaciones:** Esta obra se interpretó en el Salón Romero junto a la obra para voces solas titulada *A prima* de Guillermo Morphy. En 1885 *La Época* comenta que se efectúa en el Salón Romero el primer concierto a cargo del Instituto Filarmónico, cuyo presidente era Guillermo Morphy, y al que asisten el Rey Alfonso XII, la Reina y las infantas Isabel y Eulalia que no cesaron de aplaudir<sup>48</sup>. De la obra *La despedida del Cid* realizada para voz de bajo señala que es "una imitación antigua muy feliz, sobria e inspirada, que se adapta perfectamente a la letra del romance y hace notar, por ligero cambio, cuándo habla el Cid y cuándo el romancero.

<sup>48</sup> *La Época*, no. 11661, del 1 de enero de 1885, p. 4.

40. AVE MARÍA. SOPRANO Y CORO CON PIANO

**Moderato assai**

**Moderato assai**

A ve Ma-ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi-nus te - cum Do - mi-nus te - cum

**Género:** Soprano y coro con acompañamiento de piano.

**Texto:** Latín. *Ave María gratia plena.*

**Tonalidad:** Re M. **Compás:** 4/4. **Tempo:** Moderato assai.

**Fecha de composición:** 1 de septiembre de 1893.

**Fuente:** Manuscrito autógrafo, firmado y fechado en Weggis (Suiza) el 1 de septiembre de 1893.

**Descripción física:** 3 páginas.

**Localización:** R.C.S.M., R<sup>o</sup> 14534 (23).

**Observaciones:** No tenemos ninguna referencia de esta obra.

**XV-2.5. Música para piano**

41. CÁNONES Y FUGAS VOCALES E INSTRUMENTALES

[No localizados]

Referidos en la biografía de Saldoni.

42. ANDALUCIA. CANCIÓN PARA PIANO.

**Autor:** G. Murphy.

**Género:** Piano. Canción.

**Tonalidad:** La M. Compás: 6/8. **Tempo:** Moderato.

**Fecha de composición:** 1869.

**Lugar/Fecha de estreno:** Madrid, 26 de octubre de 1881.

**Fuente:** Música impresa.

**Edición:** Antonio Romero. 1870.

**Nº de plancha:** A.R. 1056.

**Lugar:** Madrid.

**Descripción física:** 12 p., 5 p. de música.

**Dedicatoria:** "A Mlle. La Baronne I. DE REIGHLIN-MELDEGG".

**Localización 1:** RCSMM, Rº 16170.

BNEspaña MC/3/44 ( Sala Barbieri).

**Observaciones:** Según *La Correspondencia de España* el 26 de octubre de 1881 fue interpretada en el Palacio Real delante de la Reina Isabel en una Velada musical organizada para el arpista Godefroid<sup>49</sup>.

**Segundo título:** *Andalousie. Petit morceau de salon caractéristique por piano.*

**Descripción física:** 5 p.; 35 cm.

**Edición/Lugar:** Ed. Gérard. París.

**Nº de plancha:** C.M.11105

**Fecha de impresión:** Febrero de 1870.

**Localización:** M-BMM BMDE Depósito Q 8 5.585 0101890134

<sup>49</sup> *La Correspondencia de España*, Año XXXII Nº 8618, del 26 de octubre de 1881, p. 3

43. SONATINA ESPAÑOLA A CUATRO MANOS

I. Allegretto grazioso

Tonalidad: Re M. Compás: 6/8. Tempo: Allegretto grazioso.

Allegretto grazioso primo

Piano

*p*

Detailed description: This is the first system of the first movement. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G4. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is 'Allegretto grazioso' and the first ending is marked 'primo'. A piano dynamic (*p*) is indicated.

Allegretto grazioso secondo

Piano

*f*

Detailed description: This is the second system of the first movement. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G4. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is 'Allegretto grazioso' and the second ending is marked 'secondo'. A forte dynamic (*f*) is indicated.

II. Pavana

Tonalidad: La M. Compás: 3/4. Tempo: Moderato.

Moderato primo

Piano

*p*

Detailed description: This is the first system of the second movement. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G4. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Moderato' and the first ending is marked 'primo'. A piano dynamic (*p*) is indicated.

Moderato secondo

Piano

*p*

Detailed description: This is the second system of the second movement. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a quarter note G4. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, and G3. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Moderato' and the second ending is marked 'secondo'. A piano dynamic (*p*) is indicated.

III. Seguidilla

Tonalidad: Re M. Compás: 3/4. Tempo: Allegro non troppo.

Allegro non troppo

primo

secondo

Allegro non troppo

**Título alternativo:** *Tres motivos españoles en forma de sonatina para piano a cuatro manos: Gallegada, Pavana y Seguidilla.*

**Autor:** G. Murphy.

**Género:** Piano a 4 manos. Sonata.

**Partes:** Allegretto gracioso- Pavana y Seguidilla

**Fecha de composición:** 1869?

**Fecha/Lugar de estreno 1:** 29 de junio de 1869. París: Sala Herz.

**Fecha/Lugar de estreno 2:** 23 de marzo de 1877. Cádiz: Casino Gaditano.

**Fuente:** Música impresa.

**Edición 1:** Madrid, Antonio Romero.

**Número de plancha:** A.R. 1006.

**Edición 2:** París, Casa Durand.

**Descripción física:** 35 p. (24 p. música); 35 cm.

**Dedicatoria:** "A Madame A. Gessler de Lambert".

**Localización 1:** RCSMM, R<sup>o</sup> 30061.

**Localización 2:** BNE, CCPB001135214-0.

BDH, MC/4/1 (Sala Barbieri).

**Observaciones:** Aparece información sobre la obra en las mismas noticias de prensa detalladas anteriormente en la ficha *Serenata española*. La obra sería ejecutada por el mismo Morphy junto a Mr. de la Nux en la sala Herz con gran éxito. Esta obra también se interpretaría en España según las noticias que nos da José C. Bruna en sus *Impresiones de un viaje a Andalucía con S.M. el Rey Alfonso XII*. El concierto, celebrado el 23 de marzo de 1877, que contaba con el apoyo del Instituto musical de Santa Cecilia, era ofrecido por el *Casino Gaditano* en conmemoración de la visita del Rey Alfonso XII a Andalucía<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Véase Capitulo VI de este trabajo.

44. SIN TITULO. *ANDANTE MOSSO*



**Autor:** Guillermo Morphy.

**Género:** Música para piano.

**Tonalidad:** Mi m. **Compás:** 6/8. **Tempo:** Andante mosso.

**Fecha de composición:** 1880.

**Fuente:** Manuscrito autógrafo.

**Descripción física:** 3 f., 38 cm.

**Dedicatoria:** “Le ofrece a los pies de V. M. en leve testimonio de constante adhesión y respetuosa [sic] simpatía. Firmado Guillermo Morphy”.

**Localización:** PR Real Biblioteca DIG/MUS/MSS/1050\_B y MUS/MSS/1050.

45. *AL AMOR DE LA LUMBRE*. PIANO

[No localizada]

Según leemos en *La Correspondencia de España*, la obra fue interpretada el 25 de octubre de 1881, junto a *Andalucía* en el Palacio Real, en presencia de la reina Isabel, en una velada musical organizada para el arpista Godefroid<sup>51</sup>. En una noticia aparecida en *El campo* se refiere a la obra con el título *Al amor de los hombres*<sup>52</sup>.

46. *FANTASÍAS*

[No localizadas]

Pedrell menciona en su *Diccionario biográfico*<sup>53</sup> que algunas de las obras compuestas por Guillermo Morphy formaban parte del repertorio concertístico de Albéniz y cita entre ellas sus *Fantasías*. También en su biografía sobre Isaac Albéniz publicada en la *Revista de Gerona* señala que su repertorio de concertista abarcaba obras de Bach, Haendel, Scarlatti, Rameau, Liszt, Bretón, entre otros compositores y también dos *Caprichos* de Morphy<sup>54</sup>.

**XV-2.6. Música de cámara**

47. *CUADERNO CON DUETOS, TRÍOS Y CUARTETOS DE CÁMARA*

[No localizado]

Referido en Saldoni y también en la *Gazzeta de Milano*, donde se nombra un *Tercer cuaderno* con duetos, tercetos y cuartetos de cámara<sup>55</sup>. Desgraciadamente tampoco se ha localizado este

<sup>51</sup> *La Correspondencia de España*, Año XXXII N<sup>o</sup> 8618, del 26 de octubre de 1881, p. 3.

<sup>52</sup> *El campo: agricultura, jardinería y sport* Tomo V, N<sup>o</sup> 23, 1 de noviembre de 1881, p. 13.

<sup>53</sup> Felipe Pedrell, *Diccionario...*, pp. 28-29.

<sup>54</sup> *Revista de Gerona* (Literatura-Ciencias-Artes), N<sup>o</sup> 5, mayo de 1889, p.10.

<sup>55</sup> Fereal, *Gazzeta Musicale...*, p. 266.



cuaderno que muestra el interés de Morphy por la música de cámara, de la que se convirtió en promotor a través de sus veladas musicales y las sesiones organizadas en el Ateneo de Madrid, durante su presidencia.

48. PRIMERA SONATA PARA PIANO Y VIOLÍN

**I. Allegro moderato.**

**Tonalidad:** Mi b M. **Compás:** 4/4. **Tempo:** allegro moderato.

**Allegro moderato**

**II. Adagio.**

**Tonalidad:** La b M. **Compás:** 3/4. **Tempo:** adagio.

**Adagio**

13

### III. Scherzo.

**Tonalidad:** Mi b M. **Compás:** 3/4. **Tempo:** allegro.

Scherzo

**Allegro**

### IV. Allegro.

**Tonalidad:** Mi b M. **Compás:** 4/4. **Tempo:** allegro.

**Género:** Música de cámara.

**Partes:** Allegro- Adagio- Scherzo- Allegro.

**Fecha de composición:** 1869.

**Fecha de estreno:** 29 de junio de 1869.

**Lugar de estreno:** Sala Herz. París.

**Fuente:** Manuscrito autógrafo.

**Edición:** Edición Romero, 1870. Según noticia de prensa probablemente editada por E. Gérard et Cie., Imp. Thiébaux en 1869.

**Descripción física:**

**Dedicatoria:** "A la señora D<sup>a</sup> Sofía Vela de Arnao".

**Localización:** CSMM, R. 30060.

**Observaciones:** El 15 de julio de 1869, *La Correspondencia de España* recoge la noticia del estreno en París en la Sala Herz de su *Sonata* de estilo clásico para piano y violín, junto a la *Serenata española* para voz y piano y otras obras de maestros españoles del s. XVI<sup>56</sup>. La noticia reproducida en *La Época* confirma la calurosa acogida de la obra y comenta que fue interpretada por el violinista Siguicelli, "uno de los primeros violinistas de la época, en esta ocasión tocaba *con amore*, como si su noble alma de artista estuviera orgullosa de contribuir

<sup>56</sup> *La Correspondencia de España*, Año XX, nº 4254, 15 de julio de 1869.

al triunfo de un compañero, de un hermano”. Le acompañaba el pianista Lavignac, de 24 años y uno de los alumnos preferidos de Rossini que tocó con gran maestría y talento<sup>57</sup>.

### XV-2.7. Transcripciones de música profana del s. XVI

No podemos dejar de mencionar aquí las transcripciones realizadas por Morphy, dentro de sus conciertos históricos. En el primero de ellos, que se llevó a cabo el 29 de junio de 1869 en la Sala Herz de París, además de interpretarse la *Sonatina a 4 manos*, *Serenata española para voz y piano*, *Melodía italiana*, y su *Sonata para piano y violín*, Morphy quiso, por primera vez, dar a conocer a los grandes músicos españoles del s. XVI. El periódico comenta el gran éxito de todas las obras interpretadas y “la gloria de haber hecho apreciar en París músicos que eran enteramente desconocidos como Juan Vázquez y de demostrar que en nuestra patria existían compositores cuando en los demás países de Europa no existían ninguno”<sup>58</sup>.

Mucho tiempo después, el 30 de marzo de 1887, *La Ilustración Española* menciona la velada musical llevada a cabo en el Ateneo en ocasión de la conferencia dada por Morphy “La música profana española en el s. XVI” en la que se interpretaron “dos pavanas, un romance y un villancico del libro *El maestro* de Luis de Milán (1536)” transcritas por Morphy. Junta a estas piezas también se interpretaron un romance del libro *Orphenica Lira* de vihuela de Miguel de Fuenllana (1556) y un romance y un villancico del libro de vihuela de Diego Pisador (1552), y otras composiciones muy notables<sup>59</sup>. Hemos localizado estas transcripciones en el Conservatorio de Madrid, junto al programa del concierto de música profana<sup>60</sup>. Transcribimos a continuación el programa detallado en *La España*<sup>61</sup>:

#### Primera parte

*Al amor quiero vencer*. Villancico de Luis de Milán. ( Intérprete Sr. Pagans)

Tres piezas al clave de Luis de Milán por A. Lavignac

*Duélete de mí*, Villancico de Juan Vázquez por el sr. Verguer

*Durandarte*, romance viejo de Luis de Milán por el sr. Olivares

*Dame acogida en tu hato*, de Esteban Daza por el sr. Verguer

Madrigal *Ojos claros serenos* de Gutierrez de Cetina por Sr. Blasco

#### Segunda parte

*Coplas de Jorge Manrique*. A coro

*Villanesca* de Francisco Guerrero. A cuatro voces.

---

#### 49. VILLANCICO VIEJO A TRES. ESTEBAN DAZA 1576

---

**Autor:** G. Morphi.

**Género:** Voz con órgano o piano.

**Tonalidad:** La m. Compás: 4/4. Tempo: Despacio.

<sup>57</sup> *La Época*, año XXI, nº 6635, 5 de julio de 1869, p. 4.

<sup>58</sup> “Una fiesta española en París”, *La Época*, año XXI, Nº 6635, 5 de julio de 1869, nº. 6635, p. 4.

<sup>59</sup> Eusebio Martínez de Velasco: *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, nº XII, 30 de marzo de 1887, p. 3.

<sup>60</sup> Pese a que todo este material está sin firmar, hemos podido identificar que pertenece a Morphy, gracias al programa conservado en el mismo archivo de la conferencia de música profana del siglo XVI. Véase el Anexo II correspondiente.

<sup>61</sup> *La España*, nº 16, 28 de marzo de 1887, pp. 247-248.

**Fecha de composición:** 1869.

**Fuente:** *Impresa.*

**Edición:** *Faustino Fuentes.*

**Lugar:** *Madrid.*

**Descripción física:** *3 p.; 33 cm.*

**Dedicatoria:** *"A su buen amigo Barbieri, G. Morphy, Madrid, octubre 1869".*

**Localización:** *BDH, MC/4936/61. (Sala Barbieri)*

**Observaciones:** *En la cabecera: "Transcripción de G. Morphi".*

---

## 50. LES LUTHISTES ESPAGNOLS DU XVIIÈ SIÈCLE

---

**Edición:** Leipzig Breitkopf & Hartel. 1902.

Morphy transcribe la música de los vihuelistas españoles del s. XVI. Esta labor fue realizada a lo largo de 30 años, siendo finalizada en Madrid en junio de 1897, publicándose tras su muerte con un prólogo de Gevaert en 1902. De este modo, el libro de tablatura española *El Maestro* (Valencia, 1535) de Luis de Milán es el primero en ser transcrito a notación moderna por Guillermo Morphy. A éste le siguen *El Delfín para vihuela* (Valladolid, 1538) de Luis Narváez, *Tres libros de música para vihuela* (Sevilla, 1546) de Alonso de Mudarra y el *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid 1547) de Enrique de Valderrábano. Morphy transcribió también fragmentos de otros libros de vihuela, como los de Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Venegas de Henestrosa y Esteban Daza.

La obra fue registrada en la Biblioteca de Conservatorio de París en el segundo trimestre de 1902, con el número 29671.

### XV-3. Catalogación cronológica

Trataremos a continuación de ofrecer una catalogación cronológica, pese a las dificultades que esto comporta, tratándose en su mayoría de obras manuscritas. Conocemos por el vaciado de prensa las fechas del estreno de algunas de las obras musicales de Guillermo Morphy que señalamos a continuación. De esta manera, se han podido contabilizar al menos 15 fechas de estreno que al cotejarlas con datos obtenidos en otras fuentes constatan su coincidencia con la fecha de composición de la obra. En este sentido, algunas de las partituras impresas han sido publicadas tras el éxito de sus estrenos y vienen a confirmar la misma fecha.

También conocemos la fecha de algunas dedicatorias del auto que al menos vienen a darnos una referencia sobre la fecha de composición de la obra.

Mostramos a continuación la catalogación cronológica (aproximada), dividida en diversas etapas que están relacionadas con los países en los que vivió Morphy.

#### **Etapas de Bruselas (1863- 64) y Madrid (1864-68)**

- *El Cántico de Moisés.* Salmo para voces. 1864
- *O Salutaris.* Solo de soprano con órgano y cuarteto de cuerdas. 1864
- *Serenata Española.* Para coro y orquesta. Cuadro de costumbres. 1864
- *Les Trappistes. Sérenade Espagnole. Los Almogávares. Prière du Matin, Prière du Soir.* Coros. c.a. 1864

- *Cuadernos de Melodías* I y II. c.a. 1866
- *Dos Oberturas*. Antes de 1869
- *Motete*. 1864
- *Misa* a cuatro voces, coro y orquesta
- *Cánones y fugas instrumentales*
- *Adieux du chatelain de Coucy*. Paroles de Coupigny
- *Canzone*. Poesía popolare. “Noche arrivata”
- *Canzone*. Poesía popolare. “La luna”
- *Rapelle-toi*. Paroles de Musset
- *Hier au soir*. V. Hugo
- *Au printemps*. V. Hugo
- *Chanson Pastorale*. V. Hugo

### **Etape Parísiense. (1868-1870)**

- *Sais tu pourquoi?*. Voz y piano. 1869
- *Primera sonata para Piano y Violín*. 1869
- *Serenata Española*. Canto y piano. 1869
- *Sonata Española a cuatro manos*. 1869
- *Andalousie*. Piano. 1869
- *La Novia del Cautivo*. Canto y piano. 1869
- *Salve Regina*. Soprano, coro y orquesta. 1869
- *Un Mariage a Seville*. Baile en dos actos. 1870

### **Estancia en Madrid. (1870-71)**

- *Mudarra*. Ópera. c. a. 1870
- *Boabdil*. Ópera<sup>62</sup>.

### **Austria (1871-74)**

- *Lizzie*. Ópera en tres actos
- *Piezas* para la famosa orquesta de Eduardo Strauss

### **Madrid (1875-99)**

- *Andante mosso*. 1880
- *Al amor de la lumbre*. Piano. Interpretada en octubre de 1881
- *Los amantes de Teruel*. Bailables. interpretada en Alemania / Holanda, 1883. Estrenada en Madrid, 1884
- *Esquisses symphoniques*. *Nuit d’hiver* *Nuit d’été*. Estrenada en Madrid, febrero de 1884
- *La Pavana*. *Unión Artística musical*. Estrenada en Madrid, 1884
- *Obertura dramática* “el dos de mayo”
- *Marcha militar* para el regimiento de hulanos. Estreno en Estrasburgo, abril de 1884
- *Lorelei*. Canto y piano. 1884

---

<sup>62</sup> No sabemos si *Mudarra* y *Boabdil* serían la misma obra.

- *Trahnen*. Canto y piano. 1884
- *La despedida del Cid*. Romance viejo español para voz de bajo. Estreno en Madrid, diciembre de 1884
- *A prima. A voces solas*. Estreno en Madrid, 1884
- *Motete a 4 voces*. 1886
- *Canzone*. Voz y piano. 1886
- *Coplas de Jorge Manrique*. Voces solas. 1887
- *Ave María*. Soprano y coro con acompañamiento. 1893
- *Noche serena*. Oda de Fray Luis de León. 1895.
- *Les Luthistes espagnols du XVIe siècle*. Publicada en 1902
- *Fantasías*. Piano. (Anterior a 1886)

## Capítulo XVI. Análisis de su obra musical

Morphy fue un gran amante de las artes y no cejó en su lucha por el arte nacional y la ópera española, divulgando sus ideas a través de artículos en revistas y discursos académicos. Al parecer dejó escritas varias óperas, de las que desgraciadamente hasta el momento, no tenemos constancia de su paradero. Desde su posición influyente al lado de Alfonso XII y más tarde de la Reina regente, apoyó a todos los músicos que buscaron su ayuda. El ideal de la ópera nacional dirige toda su andadura en la segunda mitad del s. XIX, participando del nacionalismo regeneracionista que trata de recuperar para la música la misma posición que otras artes gozaban en España, como expresa él mismo con estas palabras: “¡El Arte nacional! ¡La ópera española! He aquí los ideales que como luminoso faro guían la carrera del compositor, y cuya realización ve posible si no se interpusieran en su camino la ignorancia y la rutina ayudadas por absurdas preocupaciones”<sup>1</sup>.

La recopilación de cantos populares, así como el estudio de la propia historia de la música española, constituyen para Morphy un requisito para formar la Escuela Nacional, pero además Morphy ve indispensable el contacto con Europa, el conocimiento de la música culta, de las creaciones consagradas y también de las modernas. De este modo, para Morphy, el artista español debía cultivar los diferentes géneros, vocales e instrumentales, participar en la música universal, con obras vinculadas a la tradición clásica, pero adaptadas a los tiempos actuales. Asimismo, en línea con el nacionalismo, conocer nuestra música popular, nuestra historia, nuestros romances, nuestros tesoros artísticos formarían parte de la educación del artista, que de esta manera transmitiría a las obras la esencia de su raza.

En la producción de Morphy, en línea con su defensa de un repertorio variado, veremos el cultivo de obras vinculadas a la música centroeuropea, pero también de otras de “sabor local”. No hay que olvidar sus creaciones españolas sobre melodías y ritmos populares de una gran sencillez, fruto de sus investigaciones sobre materia folklórica. Encontramos esta producción en una línea andalucista de gran refinamiento, con referencias al pintoresquismo español, en su *Serenata española, Andalucía* o en su *Marcha morisca*, esta última dentro del alhambrismo sinfónico. Estas obras responden a las demandas de un público que gusta de lo español. La corriente orientalista francesa tiene su reflejo en este andalucismo y alhambrismo español. Morphy, que vive largas estancias en el exilio, es consciente que lo español está de moda fuera de nuestras fronteras, y compositores de primera línea como Liszt, Bizet, Glinka o Saint-Saëns, por nombrar algunos, identifican lo español con una imagen estereotipada del gitano, unido a lo andaluz. “Lo andaluz llega incluso en ciertos periodos a convertirse en una imagen metonímica del país, a uso nacional o como estampa arquetípica destinada a representar a España en el extranjero”<sup>2</sup>.

No es de extrañar la buena acogida que dentro de este contexto pintoresquista, tienen los estrenos de algunas obras de Guillermo Morphy en Bruselas y París. En 1863 su *Serenata española* para coros y orquesta, vinculada a lo castizo madrileño, obtiene gran éxito, como obra “sumamente original y graciosa, es un cuadro de costumbres, que se distingue por la verdad del

<sup>1</sup> Contestación de Guillermo Morphy, *Discursos de contestación leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*. Madrid, Imp. de los Hijos de José M. Ducazcal, 1896, p. 57.

<sup>2</sup> Yvan Lissorges: *Pensamiento y literatura en España en el s. XIX*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, p. 211.

color local: se cree al escucharla estar a orillas del Manzanares”<sup>3</sup>. Lo mismo podríamos decir de sus otras obras, estrenadas algunas de ellas en París y otras en Dresde o Madrid, como su *Serenata española, zambra morisca, Seguidilla* de su *Sonata española a cuatro manos* o *Andalucía*, que explotan la imagen de lo andaluz, obteniendo un gran éxito en sus estrenos. De todas ellas la *zambra morisca*, de la que conservamos su transcripción para cuatro manos, es la más elaborada en cuanto a texturas, ritmos, armonía y melodías. Todos estos parámetros son utilizados buscando el contraste, el colorido y el sabor oriental. Por último, utiliza recursos como el rasgueado o pasajes donde el piano imita el sonido de la mandolina.

**Tabla 17.** Rasgos estilísticos en la obra de Guillermo Morphy

- Eclecticismo. Cultivo de todas las formas y todos los géneros.
- Conciliación entre clasicismo (forma, claridad) y romanticismo (sentimiento)
- Variedad. Secciones contrastadas, parámetros melódicos, tímbricos y armónicos.
- Multiplicidad de acompañamientos: acordes homorrítmicos, acordes quebrados, acordes arpegiados, tremolos, acordes estáticos, duplicidad de valores rítmicos, ostinatos.
- Melodía sujeta a la tradición. Expresión del sentimiento. Inventiva melódica, atención a melodías románticas amplias (trad. culta) o a frases cuadradas (popular). Elementos expresivos de la melodía: ampliación, trinos superiores, notas de paso, escalas ascendentes y descendentes. Saltos de tercera, cuarta, sexta, séptima disminuida y octava.
- Armonía: se mantiene dentro de la tradición pero incorpora innovaciones armónicas de su tiempo. Búsqueda del color armónico. Juego mayor-menor, contrastes moduladores, dominantes secundarias, cadencias y semicadencias, acordes de séptima sin sensible, enarmonía (modulación), resolución retardada de la sensible, modulaciones a tonos vecinos, modulaciones abruptas, armonías evasivas, sonoridades arcaicas, modalidad. Influencia de la música de nuestro pasado.
- Instrumentación. Influencia del *Nuevo tratado de instrumentación* de F. A. Gevaert, riqueza instrumental, ampliación de la familia de instrumentos, búsqueda del color.
- Voz y piano: íntima unión de texto música, expresión de la emoción, importancia de la melodía y uso del acompañamiento vocalístico; dinámicas, registros y acompañamientos contrastados; búsqueda sonora. Influencia de Schubert y Schumann.
- Alhambrismo.
- Música acorde a la “raza latina”: Texturas diáfanos, claridad, austeridad, sencillez, uso puntual del contrapunto, búsqueda sonora, rechazo de texturas densas, rechazo del exceso del contrapunto,
- Matices, indicaciones detalladas, contrastes.
- Imitación de la guitarra y del sonido del clave

No menos importante es para Morphy el conocimiento de la literatura erudita que recoge las hazañas y leyendas del pueblo español. El romancero, el teatro antiguo o la poesía lírica son para Morphy las joyas de nuestra literatura "genuina expresión de nuestra manera de ser y de pensar"<sup>4</sup> y que el mismo no dudará en sacar a la luz en obras como *La despedida del Cid*, *Coplas de Jorge Manrique* o *Noche serena* de Fray Luis de León.

También dentro de su producción encontramos este interés por la música religiosa en su producción de misas, motetes, oratorios, Salves, etc. Una de las obras de envergadura más importantes de Morphy que ha llegado hasta nosotros es el *Cántico de Moisés*, donde exhibe su dominio de la forma vocal e instrumental como veremos a continuación.

<sup>3</sup> *La Correspondencia de España*, Año XVII, Nº. 2122, 26 de marzo de 1864, p. 2.

<sup>4</sup> Morphy, Guillermo, *Discurso leído en la apertura de la sección de bellas artes del Ateneo científico y literario de Madrid por el Excmo. conde de Morphy*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886, p. 9.



## XVI-1. Música para orquesta. Género sacro

Morphy no fue ajeno al movimiento a favor del género religioso en Francia. En París mantuvo amistad con Gounod y Saint-Saëns, con quienes compartió criterios estilísticos similares, al considerar la música como arte transcendental, otorgando gran importancia a las formas instrumentales como la sinfonía y la música religiosa. La música religiosa formó parte de la producción de la mayoría de los artistas españoles que fueron sensibles a la idea de una renovación del género, concientes de los problemas que España heredó de las desamortizaciones, causando la crisis de un género de larga tradición en España.

Su obra *O salutatis* es un ejemplo de este interés por la recuperación de la música de carácter religioso, dentro de la sencillez del género, unido aún a la tradición, cuyo elemento fundamental es la melodía, pero que no desatiende los recursos modernos en cuanto al uso de la instrumentación y de la armonía.

### XVI-1.1. *O Salutaris*. Solo de soprano con órgano y cuarteto de cuerdas

*O Salutaris* es un canto de alabanza a la Eucaristía, presentada como un himno de exposición en la iglesia católica, basado en el final de un himno eucarístico escrito por Santo Tomás de Aquino. La obra de Morphy fue escrita en 1864 para solo de soprano con órgano o cuarteto y muestra la habilidad de Morphy en este género que le valdría el reconocimiento en su época de estudiante en el Conservatorio de Bruselas.

La obra en tempo *Largo* responde a una forma bipartita A-B, que presenta dos secciones diferentes separadas por cuatro compases, que sirven de unión a ambas partes (cc. 32-35 La música sirve de apoyo y realce al texto, coincidiendo los puntos de clímax con el final de cada una. Así en la Sección A, el último verso, *Da robur, fer auxilium* (cc. 27-31) es reforzado por un acompañamiento en valores rápidos de semicorcheas, con modulaciones expresivas (La M-Si m-La M). Por su parte, en la sección B las últimas frases *Qui vitam sine termino, Nobis donet in patria. Amen* (cc. 48-55) acrecientan su tensión, por medio de un acompañamiento de corcheas arpegiadas y el uso de modulaciones lejanas a Si b M- La m.

Latín	Español
<b>Sección A</b>	
1. O salutaris hostia	Oh, salvadora hostia
2. Quæ cæli pandis ostium	que abres la puerta del cielo,
3. Bella premunt hostilia;	Guerras implacables (nos) oprimen:
4. Da robur, fer auxilium.	da(nos) fuerza, danos auxilio.
5. O salutaris hostia	Oh, salvadora hostia
6. Da robur, fer	da(nos) fuerza
7. Da robur, fer	da(nos) fuerza
8. Da robur, fer auxilium.	da(nos) fuerza, danos auxilio
<b>Sección B</b>	
9. Uni trinoque Domino	Al Señor Uno y Trino
10. Sit sempiterna gloria:	sea gloria eterna
11. Trinoque Domino	Al Señor Uno y Trino
12. Sempiterna gloria	sea gloria eterna.
13. O salutaris hostia	Oh, salvadora hostia
14. Qui vitam sine termino	Que una vida sin término
15. Qui vitam sine termino	Que una vida sin término

16. Nobis donet in patria. Amen.	nos regale en la patria. Amén
-------------------------------------	----------------------------------

La obra se inicia con una introducción a cargo de los instrumentos, en un movimiento lento en corcheas y acordes básicos de la tonalidad de Re M (cc. 1-8), finalizando con una cadencia perfecta. Esta introducción es utilizada de nuevo para cerrar la obra a modo de coda, un recurso utilizado por Morphy en otras composiciones.

La melodía se estructura en frases cuadradas de 4 o 5 compases, claramente delimitadas por silencios. Son melodías expresivas que siguen el sentido del texto. Los dos primeros versos utilizan el registro medio del piano, solamente roto por el salto de cuarta que busca enfatizar la palabra *hostia*. Todo ello transcurre dentro de un movimiento tranquilo del que participa un suave acompañamiento en corcheas. En los versos 3 y 4, en que se alude a las guerras y se clama por el auxilio del Señor, Morphy utiliza una melodía, con intervalos expresivos de tercera y cuarta, que se alza hasta el re y mi agudos. Simultáneamente la voz es doblada por una de las voces del acompañamiento, mientras que el resto enfatizan el sentido del texto, con el uso de acordes placados repetitivos. A continuación, aparece de nuevo en el verso 5 las palabras *O salutaris hostia*, esta vez en la tonalidad de la dominante, La Mayor, pero con un acompañamiento similar a su primera aparición. La sección A finaliza con los versos 6, 7 y 8 en un clímax ya comentado anteriormente y en la tonalidad principal de Re M.

Sección	Subsección	Tonalidad	Letra
A (cc. 1-35)	Introducción (cc.1-8) Tema A a (cc. 9-12) b (cc. 13-16)  c (cc. 17-20) d (cc. 21-25) (c. 26) e (cc 27-31) Enlace (cc 32-35)	Re M—cad. perf Re M--cad. perf. Re M-fa sost m Mi M—La M cad.perf. La M- Fa sost. M enlace La M- Si m – La M La M- Re M	O salutaris hostia Quæ cæli pandis ostium Bella premunt hostilia; Da robur, fer auxilium.  O salutaris hostia Da robur, fer Da robur, fer Da robur, fer auxilium
B (cc. 47-73)	a'(cc. 36-39) b'(cc. 40-43) f'(cc. 44-47) g (cc. 48-55) g'(cc. 56-63) h (cc. 64-65) Coda (introducción) (cc. 66-74)	Re M Re m—Fa sost m Re M Si b M—La m- Re M cad. Perf. Re M cad. Perf. Re M--Cad. Perf.	Uni trino que Domino Sit sempiterna gloria: Trino que Domino Sempiterna gloria O salutaris hostia Qui vitam sine termino Qui vitam sine termino Nobis donet in patria. Amen.

La segunda sección B se estructura de manera similar a la primera, iniciándose los versos 9 y 10, en los que se glorifica al Señor, con las mismas melodías (a y b) y acompañamientos de los versos 1 y 2. Sin embargo, los versos siguientes adoptan nuevas melodías, sobre un

acompañamiento similar de la Sección A. Asimismo, podemos observar la aparición de nuevos recursos, como la modulación a fa sostenido menor en el compás 41 o la utilización de dos melismas en la voz en el verso *O salutaris hostia* (cc. 45-46). Pero será en el verso 14, *Qui vitam sine termino*, que se repite en el verso 15, donde Morphy utilice una escritura más libre en el acompañamiento, enfatizada por modulaciones lejanas a si b M. La melodía se destaca por el salto descendente de quinta disminuida de acuerdo al sentido de las últimas palabras, en que se pide la vida eterna, finalizando con la palabra *Amen*.

En suma, podemos decir que en *O Salutatis* se destaca la íntima unión del texto con la música, la hábil utilización de los recursos expresivos por medio de la variedad de acompañamientos, con figuraciones rítmicas variadas, uso limitado de las alteraciones, con modulaciones a tonalidades vecinas y lejanas, respetando la unidad tonal en Re M. La melodía destaca por su gran belleza, acorde a su carácter religioso, dentro de un estilo que conserva la sencillez y simplicidad, con una utilización puntual de los melismas o vocalizaciones, destacándose la búsqueda de una mayor emoción por medio de saltos en la voz que se mueve en un registro que va desde el do grave al mi agudo. A la unidad de la obra en Re M contribuye la utilización de motivos similares a lo largo de la misma. En línea con las tendencias del romanticismo, la conducción de las partes y la estructura de la obra hacen alarde de la variedad, pero respetando la unidad. La obra muestra no sólo la habilidad del compositor, sino también su imaginación creativa para lograr melodías inspiradas, que recogen la tradición del culto cristiano en una obra de cortas dimensiones escrita en un estilo simple, que se aleja deliberadamente de la majestuosidad o teatralidad de otras composiciones, dentro de una profunda emoción espiritual.

#### XVI-1.2. *Cantique de Moises. Salmo para voces*

Estamos ante un canto litúrgico que se remonta a los inicios de la historia del pueblo de Israel. Mediante este Canto de alabanza el pueblo de Israel muestra su profunda fe al Señor mediante himnos y plegarias.

La obra escrita para orquesta utiliza una instrumentación que responde a las tendencias de los compositores románticos por incluir una variada instrumentación donde tienen una destacada presencia la familia de los metales e instrumentos como el Arpa. Morphy incluye la familia de viento madera: flautas, oboes, clarinetes en do, fagot; viento metal: trompas en do, trompas en mi, trompetas en do y trombones; percusión: timbales en do y sol; cuerda punteada: arpa; teclado: órgano; cuerda: violín, viola, violoncello y contrabajo. Con todo ello, el tratamiento tímbrico tiene una importante función en una instrumentación que sigue las orientaciones de los grandes compositores como Saint-Saëns. Destaca el empleo del “brass body ophiclude” un instrumento similar a los de madera-viento que se emplearía posteriormente en la construcción del saxofón.

Latín	Español
<p>II                      Cantemus Domino,                      gloriose enim magnificatus est:                      equum et ascensorem eius                      deiecit in mare!</p> <p>Iste Deus meus,                      et glorificabo eum;                      deus patris mei,                      et exaltabo eum!</p>	<p>Cantemos al Señor,                      pues gloriosamente se ha glorificado:                      bridón y auriga                      lanzó a la mar.</p> <p>Este, mi Dios,                      y glorificaréle;                      Dios de mi padre,                      y exaltaréle.</p>

<p>Cantemus Domino Cantate Cantemus Domino glorioso enim magnificatus est: equum et ascensorem eius deiecit in mare!</p> <p>Electi principes eius Submersi sunt in mari rubro. Abyssi operuerunt eos et descenderunt in profundum quasi lapis.</p> <p>III Dextera tua, Domine, percussit inimicum Dextera tua, Domine, Magnificata est in fortitudine Tua Domine</p> <p>Et in multitudine gloriae tuae deposuisti adversarios tuos; Et in multitudine gloriae tuae deposuisti adversarios tuos;</p> <p>IV misisti iram tuam, quae devoravit eos sicut stipulam. Et in spiritu in spiritu In spiritu furore tui</p> <p>Congregata sunt aqua; Stetit unda fluens Stetit unda fluens unda fluens Congregati sunt abyssi In medio mare</p> <p>V Flavit spiritus Operiuit eos eos mare submersi sunt submersi sunt quasi plumbum submersi sunt in aquis vehementibus</p> <p>VI Quis similis tui In fortibus, Domine quis similis tui magnificus in sanctitate Terribilis atque laudabilis, faciens mirabilia?</p> <p>Extendisti manum tuam devoravit eos terra Dux fuisti in misericordia tua</p>	<p>Cantemos al Señor, Cantad Cantemos al Señor pues gloriosamente se ha glorificado: bridón y auriga lanzó a la mar.</p> <p>Electos jefes aurigas campeones, hundió en el Mar Rojo. Mares cubriéronles:sumergiéronse en el abismo, cual piedra.</p> <p>Tu diestra, Señor, se ha glorificado en poder tu diestra mano Señor, hirió a los enemigos. Tu Señor</p> <p>Y con la muchedumbre de su gloria quebrantaste a tus adversarios Y con la muchedumbre de su gloria quebrantaste a tus adversarios</p> <p>soltaste tu ira y devorólos, cual paja. Y por el soplo de tu furor amontonáronse las aguas:</p> <p>Reuniéronse las olas en medio de la mar en medio de la mar de la mar Reuniéronse las olas en medio de la mar</p> <p>Soplaste tu soplo: cubrióles la mar, descendieron, descendieron como plomo, descendieron, en aguas profundas.</p> <p>Quién semejante a ti glorificado en santidad, Quién semejante a ti glorificado en santidad, aterrador en gloria, hacedor de maravillas?</p> <p>Extendiste tu diestra: devoróles la tierra. Guiaste en tu piedad</p>
--	--

Dux fuisti Dux fuisti Dux fuisti domine misericordia tua populo, quem redemisti	a este tu pueblo a este tu pueblo a este tu pueblo que redimiste;
Introduces eos Et plantabis In monte hereditatis tuae firmissimo habitaculo tuo Quod operatus est Domine fortitudo mea et laus me a Domine	Los llevarás, les plantarás en el monte de tu heredad; en tu morada prevenida que dispusiste, Señor; santuario, Señor, que prepararon tus manos.
VII Introduces eos Et plantabis In monte hereditatis tuae Sanctuario tuum Domine Domine Domine filii autem Israel Ambu laverunt per siccum in medio eius	Los llevarás, les plantarás en el monte de tu heredad; en tu morada prevenida que dispusiste, Señor; pero los hijos de Israel anduvieron por la seca en medio de la mar.
Dominus regnabit In aeternum et ultra Dominus regnabit In aeternum et ultra	El Señor reina por siglos, y por siglos y siempre. Señor reina por siglos, y por siglos y siempre.

En este Salmo para voces *Cantique de Moisés* en Do M, que transcurre en un tiempo lento y metro cuaternario, todos los recursos expresivos se ponen a disposición del texto, en un estilo solemne, apropiado a su carácter religioso. La obra se estructura en siete secciones, donde aparece una melodía esencialmente silábica, y se evita la grandilocuencia de las vocalizaciones. Morphy utiliza frases claramente delimitadas por silencios, en las que las voces discurren juntas o bien realizan pequeños movimientos fugados, acompañadas por otros instrumentos de la orquesta. La coherencia interna se logra por la utilización de motivos melódicos y figuraciones rítmicas, que se repiten a lo largo de la obra. En general, la melodía se mueve principalmente por grados conjuntos, y se caracteriza por el uso de notas repetidas, secuencias y utilización del puntillo, asimismo, se enriquece con el uso de apoyaturas diatónicas y cromáticas puestas a disposición del texto.

La armonía se basa principalmente en acordes en estado fundamental de tónica, subdominante y dominante. Aparecen modulaciones transitorias y dominantes secundarias; otras secciones utilizan un cambio de armadura que se aleja de la tonalidad central. La presencia de un mayor cromatismo en algunas de las secciones busca enfatizar el contenido del texto. Morphy utiliza tanto texturas homofónicas como contrapuntísticas que responden en todo momento a la adaptación de la música al texto, al igual que la utilización de motivos rítmicos más movidos o más lentos.

Si nos fijamos en la sección II, esta es profusa en pequeños movimientos fugados, donde las voces realizan entradas sucesivas utilizando el mismo texto, que contrastan con otros fragmentos con conducción monorrítmica de las voces. Esta sección incrementa su efectismo con amplios *crescendos* que van de la *p* a las dos *ff*.

En la tercera sección se observa que el canto se eleva a una región más aguda para expresar las palabras: “se ha glorificado en poder Señor”, asimismo, aparece la misma música en los

versos que se repiten y Morphy elige la tonalidad menor para los versos que expresan la derrota de los adversarios: “con la muchedumbre de su gloria quebrantaste a tus adversarios”.

Sección	Armonía	Melodía	Timbre
I Introducción <i>Lento</i> cc. 1-45	Do M/Re M/la m/ do M/m Armonías fundamentales enriquecidas por dominantes secundarias, o modulaciones transitorias, cambios modales	Valores largos, conducción de voces por grados conjuntos, textura polifónica homorrítmica, textura contrapuntística	Predominio de las cuerdas (en el papel de las voces), instrumentación ligera, actuación del arpa y del órgano
II cc. 46-87 A A	Do M/si m/sol M/Mi b M/Do M/la m /do M/Fa M/ReM <i>Idem</i> , modulaciones	Tratamiento silábico, contraste pasajes fugados y homorrítmicos, voces in crescendo.	Voces dobladas por i. de viento, uso de timbales, figuraciones rápidas en semicorcheas de las cuerdas, orquestación densa al final de la sección ( <i>ff</i> )
III cc. 88-110 B	4 bemoles en la armadura: La b M, Mi bM Dominantes secundarias, alejamiento de la tonalidad principal	Valores largos blancas -negras, homofonía impera en esta sección, repetición de melodías	Seisillos en corcheas de las cuerdas, arco y <i>pizzic.</i> , poca densidad último compas
IV cc. 111-149 C	Do m	Valores más rápidas (negras, corcheas y semicorcheas), uso de puntillos, contraste pasajes fugados y homofonos	Trémolos en las cuerdas, homofonía en los vientos, mayor densidad orquestal, contrastes de tempo, <i>ff</i>
V cc. 150-186 C	Do M	Misma melodía, profusión de puntillos	Densidad orquestal <i>ff</i> a <i>ppp</i> , fuertes contrastes de textura, <i>pizzc.</i> , acordes
VI cc. 187-225 A	La b M	Voces similares a sección III, valores largos blancas, homofonía	Tutti orquestal <i>F/pp</i> , fagot duplica a vc y contrabajos en corcheas, seisillos en corcheas aparece en el arpa a partir c. 224 anticipando el mov siguiente
VII cc. 226-279	Fa M	Homofonía, valores largos, viento madera doblan las voces, solo una voz a partir del compás 232 (bajo), melodías que recupera III sección, <i>ff</i> finaliza solo con instrumentos.	Arpas en seisillos de corcheas, arpeggios. Poca densidad orquestal, <i>dolce</i> piano y <i>sostenuto</i> , aparecen corcheas como en la sección VI, contrastes de tiempo, <i>allegro</i> en corcheas, final más lento en blancas

La cuarta sección muestra una mayor agitación, siguiendo el sentido del texto referido a la ira del Señor, que cierra las aguas del mar contra el enemigo, todo ello enfatizado por el uso de la

sombría tonalidad de do menor. El final de la frase “*quae devoravit eos*” es expresada con toda la intensidad del tutti orquestal. A continuación la repetición “in spiritu” es realizada por la entrada ascendente de las voces. Por último, hay que destacar el final de los versos “*Congregati sunt abyssi In medio mare*”, en los que las cuerdas hacen figuraciones en seisillos de semicorcheas simulando el movimiento de las olas, acompañando también a las palabras “*Stetit unda fluens*”. Todo el tutii orquestal realiza una polirritmia homofónica en *ff*, enfatizando el “*Congregati sunt abyssi*” . La últimas palabras “*in medio de mare*” dan continuidad a la siguiente sección ahora en *piano*.

La sección V repite los sucesos terribles del “*Flavit spiritus Operiut eos eos mare submersi sunt*”, utilizando profusión de puntillos y valores más breves en valores rítmicos de semicorchea. El dramatismo se acentúa por el uso de figuraciones rápidas en las cuerdas, una mayor densidad de la orquesta que interrumpe el canto de las voces durante varios compases, alcanzando el clímax en *ff*, tras lo cual la instrumentación se va sumiendo en un disminuyendo hasta llegar a dos *pp* y *pizz*.

La sección VI es, sin duda, donde mayor protagonismo asume la orquesta que suena ahora en la tonalidad mayor de La bemol mayor. Todo el canto es una alabanza a la grandeza del Señor: “*magnificus in sanctitate Terribilis atque laudabilis*”. La majestuosidad del canto se expresa a través de valores largos, mientras que el acompañamiento instrumental se caracteriza por su variedad, destacándose al final de la sección la aparición de seisillos de corchea a cargo del arpa, elemento que será utilizado en la última sección. Esta última sección en Fa M, transcurre en un *dolce* y *sostenuto*, aparece una menor densidad orquestal y material melódico utilizado en la tercera sección, finalizando en valores largos de blancas, que expresan la solemnidad de la última frase *Dominus regnabit In aeternum et ultra*.

### XVI-1.3. Motete a 4 voces. “*Maneant in vobis fides spes*”

Estamos ante una obra vocal polifónica escrita para cuatro voces y *a capella*, es decir, sin acompañamiento instrumental. Morphy ha elegido la Antífona perteneciente al oficio de la misa *Maneant in vobis fides spes caritas*, sobre el texto sagrado en latín de la primera epístola de San Pablo a los Corintios, 13:13, leído en Semana Santa.

Latín	Castellano
<i>Maneant in vobis fides, spes et caritas, fides Maneant in vobis</i>	Permanezcan en vosotros La fe, la esperanza y la caridad, La fe permanezca en vosotros
<i>Tria hae major autem est caritas Fides Spes et Caritas Maneant in vobis Nunc autem maneant in vobis</i>	Estas tres pero la mayor de ellas la caridad La fe, la esperanza y la caridad, Permanezca en vosotros Y ahora permanezca en vosotros
<i>Tria hae Fides Spes et Caritas major autem horum est caritas Maneant in vobis Fides Spes et Caritas Maneant senper in vobis</i>	Estas tres La fe, la esperanza y la caridad, Empero la mayor de ellas es la caridad Permanezca en vosotros La fe, la esperanza y la caridad Permanezca siempre en vosotros

Nos referimos a la carta enviada por Morphy a Saint-Saëns el 9 de marzo de 1898, en la que se refiere a un motete enviado al compositor francés, en el que Morphy tiene en cuenta la tradición de música religiosa española del siglo XVI:

En cuanto al salto (do-fa), en lugar de bajar a la tónica, le diría que se usa muy a menudo en los cánones de Morales, Villena, Guerrero y otros antiguos maestros españoles del siglo XVI. Siempre he pensado que es para hacer un descanso transitorio menos acentuado que el de la tónica y para introducir un poco más de variedad a los puntos de órgano o reposo que se suceden físicamente en este género como U. sabe. El defecto que encuentro en mi composición es la falta de descanso y de haber dado demasiado movimiento a las voces, al querer escapar del fabordón y tal vez una cierta monotonía en el dibujo musical o melódico<sup>5</sup>.

Las observaciones hechas por Morphy son interesantes porque nos indican que en su producción religiosa emplea recursos de la música española del pasado que conocía en profundidad y que encontramos en este motete que analizamos a continuación.

En general, se trata de una música de carácter dramático, adecuada a la circunstancia para la que fue hecha, el fallecimiento de Alfonso XII. Dentro del estilo severo de la iglesia, Morphy utiliza melodías amplias, que alternan los pasajes contrapuntísticos con otros homorrítmicos. Todas las voces emplean el mismo texto con la salvedad de que la segunda voz (duplum original) y la cuarta voz que comienzan en la palabra *in vobis*.

La obra aparece organizada en cinco secciones de diferente extensión, divididas por doble barra, destacándose la tercera por sus dimensiones notoriamente más amplias. Toda ella está articulada por puntos de reposo en redondas con calderón. Morphy utiliza en ocasiones el salto de cuarta ascendente para llegar a los puntos de reposo, siguiendo la tradición de la música española del siglo XVI, comentada anteriormente. La última sección es la más breve, constituida por tres compases, está escrita bajo la indicación de *Largo*. La estructura de la obra responde al siguiente esquema:

Sección	Armonía	Dinámica/tempo
A (cc. 1-8)	La m-----V semic	<i>pp</i>
B (cc. 9-17)	Lam-si m--La M---V-I cad. Perf.	<i>f-p—</i> <i>f-p</i>
C (cc. 18-25)	Lam—Do M—cad. Perf	<i>p</i>
D (cc. 26-67)	Do M--Sol M—Mi m-Sol M—Lam—Do M	<i>p---ff—f-p-acell---</i>
E (cc. 68-70)	La m---V	<i>Largo</i> <i>p</i> <i>cresc</i>

El primer punto de imitación comienza en la tonalidad de La m. La voz del tenor inicia el canto con movimiento en redondas y blancas. Se caracteriza por el uso de notas repetidas, grados conjuntos interrumpidos por intervalos de terceras. Sucesivamente, entran las voces Soprano, Contralto y Bajo. Entre las voces nos encontramos la imitación entre la Contralto y el Bajo, esta última a distancia de dos octavas. En general, a lo largo de la obra, las voces aparecen

<sup>5</sup> Trad. de la carta de Morphy a Saint-Saëns, 9 de marzo de 1898. Véase Anexo I.



entrelazadas, concluyendo simultáneamente, cada cierto número de compases, en el calderón de la redonda.

La segunda sección B se inicia con las voces del Tenor y Bajo, entrando a continuación las dos voces superiores. Las tonalidades, a veces poco definidas, fluctúan entre La m, Mi m y La M. Destaca en esta sección los contrastes por la alternancia de *forte* y *piano*.

La tercera sección se caracteriza por el canto dulce en todas las voces que irrumpen simultáneamente en la tonalidad de La m. Si embargo, su textura homofónica se interrumpe por el suave movimiento de las voces interiores que realizan un contrapunto expresivo en ritmos de negras. Destaca, asimismo, la presencia de melismas en la voz del Tenor que evoluciona hacia la tonalidad mayor de Do, finalizando en cadencia perfecta.

La cuarta sección es con mucho la más extensa de la obra, donde se muestra una mayor variedad en el uso de modulaciones y texturas (homofónicas y contrapunto libre), incrementándose la tensión hasta alcanzar el clímax en *ff* en el compás 45. Finalmente, aparece de manera innovadora el uso del *Accelerando* durante los 13 compases últimos de esta sección que conducen de manera abrupta al solemne *Largo* final.

En general, observamos en la parte melódica que en unión al sentido del texto, la melodía hereda la serenidad del *cantus firmus*, predominando los grados conjuntos, valores largos y cierta regularidad del ritmo interrumpido puntualmente por la irrupción de las negras, que frecuentemente aparecen precedidas de síncopas.

En cuanto a las relaciones verticales, el tratamiento no es tonal, sino intencionadamente modal, lo que se consigue mediante la aparición de sensibles que no resuelven; sin embargo, aparecen puntos cadenciales con claras referencias tonales. La finalización de la obra en la semicadencia de La m evoca la sonoridad del cuarto modo gregoriano, en el que la nota destacada –dominante– es La, siendo la nota final Mi.

## XVI-2. Música para canto y piano

Toda una síntesis de su pensamiento cosmopolita lo constituyen sus colecciones para canto, donde reúne melodías francesas, italianas, alemanas y españolas, caracterizadas por la variedad de recursos expresivos y la unión de música y letra, en base a un estudio de la prosodia. La concepción de su obra para canto y piano se corresponde con el pensamiento del autor y su eclecticismo al configurar un lenguaje musical que obedece tanto a la identidad nacional, con obras inspiradas en lo popular, donde está presente el andalucismo, como a lo universal, que tan pronto nos remite a lo alemán como a lo italiano o a lo francés.

En la producción autóctona de Morphy se encuentra el elemento culto con el popular. Morphy se inspira en melodías y ritmos populares y tonadillas escénicas, por las que se sintió interesado en su juventud, pero también encontramos elementos tomados de la música antigua española. Hemos comprobado en nuestro análisis que su investigación y transcripción de la música profana del siglo XVI le sirvió como fuente de inspiración para algunas de sus composiciones.

Aunque criticó el fervor por la ópera italiana en España, fue admirador de las melodías de Bellini y Donizetti, cuya influencia también encontraremos en sus obras sobre textos de Victor Hugo. Pero en general Morphy no desatendió ningún estilo, ya que su producción es deudora del lied vocalístico de Schubert, Schumann, o incluso Mendelssohn, otorgando protagonismo al piano con elaborados acompañamientos, o en el estilo más sobrio de sus obras posteriores, *Trähnen* y *Lorelei*, sobre texto alemán,

No nos causa sorpresa esta heterogeneidad de su producción. La diversidad estilística responde perfectamente al pensamiento de Morphy, quien siempre defendió el conocimiento y

estudio de las diferentes escuelas musicales, para enriquecer y ampliar los estrechos límites del arte local. Hay que señalar que esta propuesta se encuentra de alguna manera en la obra de Albéniz, cuya producción viene marcada por su cosmopolitismo. No se trata de una simple coincidencia, si consideramos la íntima relación entre Albéniz y Morphy, reflejada en su epistolario, donde Morphy trata de guiar el pensamiento musical de Albéniz<sup>6</sup>. Sonia María Rodríguez Bermejo profundiza en el estudio de esta producción de Albéniz<sup>7</sup>, señalando que compuso a finales de 1885 el *Álbum Bécquer*, que más tarde publicaría Zozaya en 1888<sup>8</sup>. Asimismo, el editor Antonio Romero y Andía publicaría sus canciones italianas, bajo el título *Seis Baladas*, dedicadas a la marquesa de Bolaños<sup>9</sup>. Esta producción<sup>10</sup> coincide durante su estancia en Madrid, donde mantuvo un estrecho contacto con Morphy, integrándose como profesor en el Instituto Filarmónico. En estos años Morphy planea la renovación de la música española y el impulso del género de canción culta española desde su salón privado, además de la práctica instrumental<sup>11</sup>.

La producción de Morphy, dentro de un tratamiento refinado que va desde las canciones más sencillas tipo romanza hasta las más elaboradas del lied romántico alemán, marca una ruptura con las formas populares o altamente italianizantes del momento, y muestra su interés por la canción culta europea. Morphy reivindicó y apoyó la construcción de la canción culta española desde su salón privado de la calle Mendizábal en Madrid<sup>12</sup>. Si como señala Celsa Alonso consideramos la canción como un campo de ensayo del lenguaje que habría de configurar el drama lírico nacional, encontramos en Morphy esta búsqueda del lenguaje musical universal sin renunciar a lo local y nacional, que caracteriza su proyecto para la creación de la ópera española<sup>13</sup>.

Las dedicatorias en sus obras para canto y piano a la aristocracia revelan la práctica del lied culto en estos espacios privados. Su obra está concebida para ser consumida entre un grupo de amistades que participan de un concepto de música bella vinculado a la cultura, en línea con las corrientes del romanticismo europeo. Comparte con el lied alemán la simplicidad de las melodías, despojadas de adornos y reforzadas en su expresión por un acompañamiento refinado y variado, que busca conmover al oyente. Muestra también su admiración hacia Donizetti en la melodía que alumbra *Rapelle toi*, concebida a modo de romanza, o en su *Romance viejo español*, así como en su *Sonata para violín y piano*, ejemplos que muestran la versatilidad de Morphy.

---

<sup>6</sup> Ramón Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell", *Cuadernos de música iberoamericana*, Ed. ICCMU, vol.7, 1999, pp. 61-102.

<sup>7</sup> Sonia María Rodríguez Bermejo: *Discovering Isaac Albéniz as a song composer*, Tesis doctoral, University of Cincinnati, 2010.

<sup>8</sup> Sonia María Rodríguez Bermejo, op. cit, p. 35.

<sup>9</sup> Margarita Pérez de Gúzman, Marquesa de Bolaños. Por su salón pasarían artistas de la talla de Arbós, Barbieri, Bretón Pedrell, Lara o Sorolla.

<sup>10</sup> También puede leerse Jacinto Torres: "La obra vocal de Isaac Albéniz: Songs, Mélodies y canciones", *Revista de Musicología* 22, nº 2, 1999, p. 177.

<sup>11</sup> Anteriormente a la versión de Albéniz sobre versos de Bécquer, Isidoro Hernández había compuesto sus *Seis nocturnos para piano*, con poesía recitada *ad libitum* de Gustavo Adolfo Bécquer, que como ya hemos mencionado anteriormente dedicaría al Conde de Morphy. A esto habría que añadir que también Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Pablo Casals, José María Casares o José María Guervós, entre otros, se decantarían por poner música a Bécquer.

<sup>12</sup> Véase Capítulo IV.

<sup>13</sup> Celsa Alonso en su artículo sobre Pedrell, se refiere a la difícil convivencia de lo popular y lo culto en la canción española. Celsa Alonso: "Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto", *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991-1992, pp. 305-328.

Estas manifestaciones artísticas constatan que seguía atentamente las manifestaciones musicales que se daban en Europa.

Morphy siempre saldrá en defensa de la línea melódica, uno de los puntos más importantes en los que disiente con Wagner. Consigue un grado alto de perfeccionamiento en sus obras, creando ambientes diferentes, gracias a la íntima unión de música y poesía, y transmitiendo los sentimientos o ideas del poema. Y es que, según sus propias palabras:

El canto es un medio natural y espontáneo de expresar el sentimiento, nos lo dice la riquísima colección de melodías populares que sin cesar se renuevan en todos los pueblos del mundo, y no se puede negar que, embellecido y ennoblecido por tantas generaciones de grandes artistas, el arte del canto, hoy en decadencia, llegó a tal grado de perfección, que sus medios expresivos fueron una mina inagotable para los compositores [...]. La palabra cantada, sujeta a la prosodia y con música adecuada a la situación, al medio y al personaje, es el medio más poderoso de que dispone el compositor para conmover al público.<sup>14</sup>

En sus obras la armonía, el ritmo y la melodía se ponen al servicio de la expresión del texto de acuerdo a su pensamiento estético:

Todo el que recuerde una melodía que exprese bien lo que se canta, habrá observado la íntima unión entre la letra y la música, que llega hasta hacernos creer que no hay otra melodía para aquellas palabras y viceversa.<sup>15</sup>

Para Morphy la melodía es el alma de la música, la esencia misma de la música donde la armonía e instrumentación contribuyen a realzar la belleza de la idea, expresada, a su vez, por una línea melódica sencilla. Uno de los géneros donde el compositor puede expresar este ideal es la forma de lied o canción, forma breve de carácter lírico cultivada por compositores de diferentes países durante el siglo XIX, donde la letra adquiere toda la importancia y donde la canción popular se transforma en música culta. La música española para canto y piano se inspira en poesías populares y en viejos romances, dentro de una textura clara, que recrea un ambiente de luz con ritmos marcados, contrastes, y en su caso sonoridades arcaicas.

### **XVI-2.1. Canzone. Poesia popolare. “La luna”**

Esta sencilla canción italiana sobre una poesía popular está dedicada a “Ysabel Bassecour de Chacon”. La obra, escrita en 6/8, obedece a la forma lied con tres secciones bien diferenciadas A-B-A. Como suele ser habitual en estas canciones, Morphy comienza con una Introducción de ocho compases en el piano, que volverá a repetirse al final de la obra. La obra se inicia en un melancólico la menor donde el cantante se lamenta de su amor. Las frases responden a una línea sencilla ascendente descendente, caracterizadas por un suave melisma en la última palabra, acompañado de un acompañamiento simple de acordes placados (negra-corchea), de manera similar a los empleados por Rossini en algunas de sus arias de ópera. Son frases bien delimitadas, divididas en semifrases, de manera que en la repetición de A, la segunda semifrase varía respecto a la anterior. La sección A se cierra en una cadencia perfecta sobre la tonalidad principal de La m, donde la voz se mantiene en suspensión, sobre un calderón.

---

<sup>14</sup> Guillermo Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. conde de Morphy*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1892, p. 30.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 30.

Italiano	Español
<p><i>La luna se venuta a lamentare In della faccia del divino Amore Dice che in cielo non ci vuol più stare Che tolto ghel avete le splendore E si lamenta si lamenta forte L'ha conte le sue stelle, non son tutte P glie ne manca due e voi l'avete; Son que due quelli occhi in fronte tenete</i></p>	<p>La luna se lamenta Ante el amor divino Dice que ya no quiere quedarse en el cielo. que se fue el esplendor Y se lamenta fuerte Ha contado sus estrellas, no están todas Faltan dos y tú las tienes; Son estos dos ojos en tu frente.</p>

La Sección B, más breve y modulante, aparece en la tonalidad de Do M pero con un cambio de color sombrío, al utilizar el VI (la b) descendido. La melodía expresa el lamento de la luna al descubrir que le faltan dos estrellas, con saltos consecutivos hacia el fa agudo, donde se mantiene en el mismo tono quejumbroso, todo ello acompañado de acordes a contratiempo.

De nuevo aparece la sección A', esta vez en *forte*, pero no realiza una imitación exacta sino que interpola una semifrase en Si b M, que se aleja de la tonalidad principal, donde la voz realiza saltos de quinta justa. Se trata del punto culminante de la obra que expresa el verso referido a las dos estrellas: "Son estos dos ojos en tu frente", donde la melodía asciende al fa agudo. La obra concluye con la introducción en *forte*.

Sección	Sub sección	Tonalidad
A (cc. 1-29)	<p>Introducción (cc. 1-9) Tema A (cc. 9-18) Enlace (cc. 18-19) Tema A'(cc. 20-29)</p>	<p>La m La m--- Mi m (V/V) --V la m La m---cad. Perf.</p>
B (cc. 29-38)	<p>Tema B (cc. 29-37) Enlace (cc. 37-38)</p>	Do M----Re M----Do M
A (cc. 39-56)	<p>Tema A''(cc. 39-48) Introducción (cc. 48-56)</p>	<p>La m---Si b M—La m La m—Cad. Perf.</p>

En general esta sencilla obra responde al estilo refinado de Morphy donde la música se pone al servicio del canto para enfatizar el contenido del texto con ligeros cambios de color, propiciados por las modulaciones, asimismo, por el empleo de sutiles cambios del acompañamiento, dentro de un estilo refinado.

#### XVI-2.2. Canzone. "Noche arrivata"

Esta obra para canto y piano está basada en una canción popular italiana, bajo la forma A-A', estructurada en frases cuadradas y un sencillo acompañamiento, donde destaca el uso de las apoyaturas y ciertos cromatismos que dan expresión al texto. De carácter íntimo y evocador, la canción transcurre en un tiempo *andante* y en la tonalidad de Fa m, con una mayor agitación en la segunda sección.

Italiano	Español
<i>Moche [sic.] arrivata</i>	Llega la noche
<i>l'oradi partire</i>	la hora de partir
<i>Piglia sto core mio</i>	Toma este corazón mío
<i>fanne due parte</i>	y haz dos partes
<i>Una ne piglio io</i>	una me la quedo yo
<i>per non morire</i>	para no morir
<i>L'altra</i>	La otra
<i>L'altra la dono a voi</i>	os la doy a vos
<i>La dono a voi</i>	La doy a vos
<i>Ah la maggior parte</i>	Ah la parte mayor <sup>16</sup>

La obra da comienzo con una Introducción de siete compases a cargo del piano que canta una frase de carácter lírico. A continuación aparece el Tema A de ocho compases, dividido en dos semifrases cuadradas, donde destacan las variaciones de la segunda. En la segunda sección, el Tema A aparece ampliado por una tercera semifrase de factura más libre, en la que se utiliza material melódico de la segunda semifrase b, destacándose el expresivo ascenso al Fa agudo, punto culminante de la obra, al que le sigue una corta vocalización *ad libitum*, para finalizar en cadencia perfecta. Finalmente, el piano cierra la obra con la repetición de la introducción. Son destacables las numerosas referencias a cambios de *tempo*.

Forma	Sub-sección	Tonalidad	Tempo
A	Introducción (cc.1-7) Tema A a (cc. 8-11) b (cc. 12-15) Enlace c. 16	Fa m---cad. perf. fam--cad. perf. Fa m-----semic. V	<i>Andante</i>
A	Tema A a (cc.17-20) b (cc. 21-27) Enlace c. 28 b''(cc. 29-33) Introducción (cc. 33-39)	Fa m--La b M/cad. perf. La b M -Fa m/ cad. rota  Fa m---cad. perf. Fa m-----cad. perf.	<i>accel</i> <i>ritard---ritard</i>  <i>ad libitum</i> <i>a tempo</i>

### XVI-2.3. Hier au soir

Francés	Español
<i>Hier, le vent du soir, dont le souffle caresse, Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard;</i>	Ayer, el viento de la tarde, cuyo aliento acaricia, Nos traía el olor de las flores que se abren hasta tarde;
<i>La nuit tombait; La nuit tombait</i>	La noche caía; La noche caía;
<i>L'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.</i>	El pájaro dormía en la sombra espesa.
<i>L'oiseau dormait dans l'ombre épaisse.</i>	El pájaro dormía en la sombra espesa.

<sup>16</sup> Traducción realizada por Pilar Posadas de Julián, Prof. de fonética e idiomas.

<p><i>Le printemps rayonnait, moins que votre jeunesse;</i>  <i>Les astres rayonnaient, moins que votre regard.</i>  <i>Moi, je parlais tout bas. C'est l'heure solennelle</i>  <i>Où l'âme aime à chanter</i>  <i>Son hymne le plus doux.</i>  <i>Voyant la nuit si pure</i>  <i>Et vous voyant si belle,</i>  <i>J'ai dit aux astres d'or</i>  <i>Ah!;Versez le ciel sur elle!</i>  <i>Et j'ai dit à vos yeux ;versez l'amour sur nous!</i></p>	<p>La primavera brillaba, menos que tu juventud;          Las estrellas irradian, menos que tus ojos.          Yo, yo hablé en voz baja. Es la hora solemne Donde el alma le encanta cantar          Su himno el más dulce          Viendo la noche tan pura          Y verte tan hermosa,          He dicho a las estrellas de oro          Ah! ¡Verter el cielo sobre ella!          Y he dicho a vuestros ojos: ¡derramad amor sobre nosotros!</p>
---	---

*Hier au soir* es un buen ejemplo de cómo Morphy utiliza el simbolismo en su música, poniéndose esta al servicio de la expresión poética. Así las frases descienden a la región media para expresar como "la nuit tombait" o emprenden el ascenso a la región aguda para hablar del "odeur des fleurs" o de "le printemps rayonnait". La forma se estructura atendiendo a cada estrofa del verso, de manera que cada sección comporta acompañamientos diversos. De esta manera, nos encontramos acordes arpegiados en la primera estrofa, o el uso de notas repetida (cc. 19-20 y 21) que sirven de preparación al oyente para el comienzo de la sección II. En esta, aparece el contraste en un canto sustentado en valores largos y el empleo de la tonalidad mayor para referirse a "los pájaros que duermen en la sombra". El lirismo de este pasaje se garantiza con el acompañamiento del piano sobre el pedal de dominante (la) mientras que la mano derecha dobla la melodía de la voz. El momento culminante llega en el compás 35, en el que "avec passion" la melodía se refuerza por los trémolos del bajo que conducen la sección por medio de un *ritardando* al protagonismo del piano.

Sección	Sub-secciones	Tonalidad	Tempo
Sección I (cc. 1-21) A	Introducción (cc.1-5) Tema A (cc. 6-13) Introducción (CC: 14-17) Tema A'(cc. 18-21)	Mi M--do# m---Mi M	<i>Lentement</i>  <i>rall molto</i>
Sección II (cc. 22-42) B	Tema B (cc. 23-30) Tema C (cc. 30-38) Introducción (cc. 38-42)	reM---si m---Re M-si m	<i>a tempo</i> <i>avec passion</i> <i>ritard</i> <i>a tempo</i>
Sección III C (cc. 43-53)	Tema D (cc. 43-51) enlace (cc. 52-53)	Re M--si m--fa# m—si m	<i>a tempo</i>
Sección IV cc. 54-82 B'	Tema B (cc. 54-63) Tema C (cc. 64-69)	Mi M—do # m---mi M	<i>accel---</i> <i>rall:molto</i> <i>avec passion</i> <i>plus lentement</i>
Coda	Coda (cc. 70-82)	Do # m---Mi M	<i>a tempo</i>

El piano constituye el elemento principal de la sección III donde magistralmente realiza un contracanto con el cantante. Los acordes repetidos del bajo en *pp* crean la atmósfera adecuada a las palabras "son hymne le plus doux".

En la sección IV, se repite de nuevo la alegre sección B en Mi M, alcanzándose el clímax en *ff*, donde el sentimiento del amor es enfatizado por el acompañamiento de arpeggios en valores rápidos, mientras el bajo canta en octavas motivos que refuerzan el lirismo del momento. Esta pasión se va diluyendo con la caída de la melodía del mi agudo al mi grave en *Plus lentement*. Finaliza la obra con una coda en que el piano va cerrando la canción en valores largos descendentes donde la apoyatura adquieren gran valor expresivo. Por último la mano izquierda cierra en el registro grave los motivos sobre la tonalidad de Mi M.

Armónicamente, utiliza modulaciones en las que no aparece la sensible, o si aparece, esta no llega a resolver (c. 12), también encontramos modulaciones por enarmonía (cc. 62-63) para pasar de Mi m a do # m. Son solo algunos ejemplos de estas búsqueda armónica, en línea con la libertad y exploración del romanticismo.

#### XVI-2.4. *Rappelle-Toi*

Francés	Español
<p><i>Rappelle-toi, quand l'Aurore craintive Ouvre au Soleil son palais enchante; Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive Passe en revant sous son voile argente; A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite, Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite. Ecoute au fond des bois Murmurer une voix: Rappelle-toi.</i></p>	<p>Recuerda cuando la atemorizada Aurora Abre al sol su palacio encantado; Recuerda cuando la noche pensativa Sigue soñando bajo su velo de plata; A la llamada del placer cuando tu pecho palpita, Para los dulces sueños de la tarde cuando la sombra te invita. Escucha en el bosque Murmurando una voz: Acuérdate.</p>
<p><i>Rappelle-toi, lorsque les destinees M'auront de toi pour jamais separe, Quand le chagrin, l'exil et les annees Auront fletri ce coeur desesperé; Songe a mon triste amour, songe a l'adieu supreme! L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime. Tant que mon coeur battra, Toujours il te dira: Rappelle-toi.</i></p>	<p>Recuerda cuando el destino Me tendrá para siempre, Cuando la tristeza, el exilio y los años Habrán coqueteado con este corazón desesperado; Piensa en mi triste amor, piensa en el supremo adiós. La ausencia y el tiempo no son nada cuando amamos. Mientras mi corazón late, Él siempre te dirá: Acuérdate.</p>
<p><i>Rappelle-toi, quand sous la froide terre Mon coeur brise pour toujours dormira; Rappelle-toi, quand la fleur solitaire Sur mon tombeau doucement s'ouvrira. Je ne te verrai plus; mais mon ame immortelle reviendra pres de toi comme une soeur fidele. Ecoute, dans la nuit, Une voix qui gemit: Rappelle-toi.</i></p>	<p>Recuerda cuando debajo de la tierra fría Mi corazón se rompe para siempre dormirá; Recuerda cuando la flor solitaria En mi tumba se abrirá suavemente. No te veré más; pero mi alma inmortal regresara a ti como una hermana fiel. Escucha, en la noche, Una voz gimiente Acuérdate.</p>

*Rapelle-toi* es una obra para canto y piano dedicada por Guillermo Morphy a la marquesa de Ysasi. Forma parte de otras obras publicadas para ser interpretadas entre el círculo íntimo de sus amistades. En esta ocasión Morphy elige los versos de Alfred de Musset (1810-1857), que tuvieron una gran aceptación entre los compositores por su contenido romántico<sup>1</sup>. El mismo Musset habría adaptado en 1842 los versos de *Rapelle-toi* a la música de Mozart.

La obra se divide en tres secciones A-A-B, siguiendo las estrofas de la poesía. La segunda estrofa es prácticamente una repetición de la primera, salvo la introducción de puntuales variantes en la melodía, lo cual se traduce en una forma A-B-A con ciertas libertades propias del romanticismo, como veremos a continuación. La obra de carácter íntimo se inscribe en un *Andante non troppo* que principia con una breve introducción a cargo del piano, en la que la melodía, frase cuadrada de cuatro compases, aparece en el registro grave de la mano izquierda, doblada en octavas, bajo la indicación "*marcato il canto*" y envuelta por los arpeggios en seisillos de semicorchea de la mano derecha. Aparece el primer tema en la tonalidad principal de Re b M, melodía evocadora, organizada en frases cuadradas con un acompañamiento liviano en el piano sustentado sobre acordes básicos.

Llama la atención la íntima adaptación música y texto, que demuestra una atención estudiada hacia la acentuación de las palabras. La música enfatiza el significado de los versos, así el primer verso evoca la "Aurora" con una ascensión de la melodía al fa agudo (c. 6), y como contrapartida al referirse a la "nuit", Morphy introduce un do bemol (c. 10) sustentado en la modulación transitoria a Mi b m. A continuación la llamada al placer (*A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite*) utiliza una melodía similar, en un color más íntimo del relativo menor si b m, desarrollada sobre un acompañamiento de notas repetidas en el piano. Todo ello conduce al recuerdo más apasionado de los versos 5 y 6, en los que el tema se expresa en un registro más agudo y se enriquece al ser acompañado por el contracanto a cargo del piano. Además Morphy enfatiza este sentimiento de pasión en el crescendo y acelerando de la melodía, donde el piano adquiere nuevo protagonismo al introducir escalas ascendentes en valores rápidos. La sección se cierra en el compás 23 con una semicadencia en la tonalidad principal de Re b M.

Secciones	Sub-secciones	Tonalidad	Tempo
A (cc. 1-24)	Introducción (cc.1-4) Tema A a (cc. 5-9) a (cc. 9-13) Tema B b (cc. 13-18) b' (cc. 18-24)	re b M---mi b m-- re b M--cad. perf. Si b m-----La b M- --Si b m---cad. imp. Semic. V	<i>Andante, non troppo</i>  <i>accel.</i>  <i>a tempo</i>
A (cc. 24-47)	Introducción (cc.24-28) Tema A a (cc. 28-32) a (cc. 32-36) Tema B	re b M---mi b m-- re b M--cad. perf. Si b m---dom--La b M- --Si b m---re b M	<i>a tempo</i>  <i>accel.</i>  <i>a tempo</i>

<sup>1</sup> En la Biblioteca Nacional de Francia se encuentran diversas composiciones musicales de este género sobre la poesía *Rapelle-toi* de Musset que muestran la atracción que ejercía entre los compositores. Según Vicomtesse de Jancé, *Étude et recits sur Alfred de Musset*, Paris, Librairie Plon, 1891, pp. 254-255, existen alrededor de 150 composiciones que utilizan sus poesías, destacando compositores de renombre como Bizet, Monpou, Reber, Ambroise Thomas, Gounod, Delibes u Offenbach.



	b (cc. 36-41) b' (cc. 41-47)		
B (cc. 47-73)	Introducción (cc.47-51) Tema C c (cc. 52-55) c (cc. 56-59) Tema D d (cc. 60-63) b' (cc. 64-69) Introducción (cc.24-28)	Reb M---do # m- ----cad. perf. RebM--- sibm-----Re b M/cad. perf-----RebM.....cad. perf.	<i>avec douleur/piu mosso</i> <i>ritard. molto a tempo a piu mosso--</i> <i>avec passion---</i> <i>cresc y acell.</i> <i>a tempo</i>

La segunda sección A es una repetición de la primera sin apenas modificaciones, en la que se desenvuelve la segunda estrofa del poema en el mismo tono trágico del recuerdo. Por su parte, la tercera sección B sorprende al irrumpir con un cambio de armadura a la tonalidad lejana de do # m, que preludia la parte más dramática del poema, una tercera estrofa en la que se evoca la muerte. Bajo la indicación "avec douler" la melodía discurre en un tono angustiado, reforzada por el suave balanceo de los seisillos de semicorchea ascendentes y descendentes que hemos escuchado en la introducción. El último verso "Sur mon tombeau doucement s'ouvrira" se cierra con una cadencia perfecta en la tonalidad de do # m, mientras que la voz realiza un portando para enlazar con la cuarta sección, en la que se vuelve a la tonalidad principal de Re b M, con el mismo acompañamiento en valores rápidos sobre los que la voz canta ahora "avec passion". La melodía que utiliza material temático, con ligeras variantes de las melodías escuchadas en las secciones A y A', inicia un diálogo apasionado con el piano. La obra finaliza en una forma cerrada con la vuelta a los compases de la introducción que contribuye a dotar de unidad a la obra.

En resumen, de nuevo es esta una obra que brinda un homenaje al romanticismo, destacando la unión íntima de letra y música en una composición muy elaborada caracterizada por el refinamiento propio del lied alemán. La música culta tiene en Morphy un tratamiento sumamente cuidadoso en el que hace alarde de una gran inventiva melódica y la habilidad para utilizar los recursos armónicos (evasión de la sensible, falsas relaciones, modulaciones lejanas, etc.) con el propósito de atender a las sutiles gradaciones emocionales que encierra el texto. Podríamos decir que estamos ante el músico poeta del romanticismo, de frase inspirada, donde el piano adopta un papel que por momentos iguala la expresión de la palabra, consiguiendo una obra de gran belleza.

### XVI-2.5. *Au printemps*

Francés	Español
<i>La prospérité s'envole, Le pouvoir tombe et s'enfuit. Un peu d'amour qui console Vaut mieux et fait moins de bruit.</i>	La prosperidad vuela, El poder cae y se disipa. Un poco de amor que consuela. Vale más y hace menos ruido.
<i>Je ne veux pas d'autres choses Que ton sourire et ta voix, De l'air, de l'ombre et des roses, Et des rayons dans les bois!</i>	No quiero ninguna otra cosa Que tu sonrisa y tu voz. El Aire, la sombra y las rosas. ¡Y rayos en el bosque!
<i>Chante! en moi l'extase coule. Ris-moi ! c'est mon seul besoin</i>	¡Canto! en mí fluye el éxtasis. ¡Reirme! es mi única necesidad

<p><i>De nos vaeux loin de la foule De nos vaeux loin de la foule</i></p> <p><i>Le bois seul sera le moin</i></p> <p><i>Je ne veux, moi qui me voile Dans la joie ou la douleur Que ton regard, mon étoile Que ton haleine, o ma fleur</i></p> <p><i>Sous ta paupière vermeille Qu'inonde un céleste jour, Tout un univers sommeille. Je n'y cherche que l'amour !</i></p> <p><i>Chante en moi l'extase coule. Ris-moi c'est mon seul besoin De nos vaeux loin de la foule Le bois seul sera te moin Ah!</i></p> <p><i>Ange aux yeux pleins d'étincelles, Femme aux jours de pleurs noyés, Prends mon âme sur tes ailes, Laisse mon cœur à tes pieds.</i></p>	<p>Desde nuestras bóvedas lejos de la multitud. Desde nuestras bóvedas lejos de la multitud. La única madera será la menor.</p> <p>No quiero, yo quien me navege En la alegría o el dolor Que tu mirada, mi estrella Que tu aliento, oh mi flor</p> <p>Debajo de tu sonrosado párpado que inunda un día celestial, Todo un mundo duerme ¡No busco más que el amor!</p> <p>¡Canto! en mí fluye el éxtasis. ¡Reirme! es mi única necesidad Desde nuestras bóvedas lejos de la multitud Solo la madera será menos ¡Ah!</p> <p>Ángel con ojos llenos de chispas,</p> <p>Mujer en los días de lágrimas, Toma mi alma sobre tus alas, Deja mi corazón a tus pies.</p>
---	---

La obra para canto y piano *Au printemps* fue dedicada por Morphy a I. Eulate de Valcarcel. En esta ocasión Morphy utiliza versos de Víctor Hugo para realizar una obra de gran colorido y contraste a lo largo de sus secciones. En un *Andante con moto* en compás de C (4/4) se articula en tres secciones A-B-C que vuelven a repetirse con ciertas variaciones. Cada estrofa se corresponde con un tema musical, a excepción del verso *Le bois seul sera le moin* que de manera original es interrumpido por un interludio a cargo del piano (sección C). Las dos primeras estrofas forman parte de la Sección I, mediante un enlace de dos compases a cargo del piano, dan paso a la tercera y cuarta estrofas (temas C y D). El último verso de esta segunda sección corresponde a un tema de dos compases que finaliza en la suspensión de la V, conectando con la tercera sección instrumental a cargo del piano. A continuación se repite el mismo esquema anterior, apareciendo las dos primeras secciones (A y B), de manera que cada tema musical conecta con una nueva estrofa, destacándose el tema D con el que se llega al clímax de la obra.

Sección	Sub-sección	Tonalidad	Tempo
A (cc. 1-14)	Tema A (cc. 1-7) Tema B (cc. 7-13) Enlace (cc. 13-14)	Mi ---la m Mi m Do M La M Do M Sol M	<i>Andante con moto</i>
B (cc. 15-25)	Tema C (cc. 15-23) Tema D (cc. 23-24)	Do M ___sim Si m Mi m	<i>Largement avec passion</i>

C (cc. 25-36)	Parte instrumental	La M-Fa # m- Mi M	<i>Largement avec passion</i>
A (cc. 36-49)	Tema A (cc. 36-42) Tema B (cc. 42-48) Enlace (cc. 48-49)	Mi ---la m Mi m Do M La M Do M- Sol M Do M	<i>Largement avec passion</i>
B (cc. 50-68)	Tema C (cc. 50-58) Tema D (cc. 59-68)	Do M Mi m Si m Mi M	<i>Lagement avec passion Tres largement avec force</i>
C (cc. 68-79)	Parte instrumental	La M-Fa # m- Mi M	<i>A tempo</i>

El canto se ataca en *forte* en la región medio aguda mi-sol y es acompañado con un contracanto en el piano a cargo de la voz superior, desplegado en octavas. Los trémolos en registro graves contribuyen a generar el clima de tensión, así como los cambios súbitos de la armonía. Tras este episodio el piano retoma en la última parte su protagonismo, concluyendo la obra.

Destaca una vez más en la escritura compositiva de Morphy, el intimismo, el refinamiento y la profunda unión música texto. De nuevo, Morphy hace alarde de una gran imaginación melódica y del empleo de acompañamientos ricos y variados con figuras arpegiadas, trémolos, acordes repetidos o despliegue de acordes que dan variedad y sostén al canto. El piano asume gran protagonismo en esta obra, con el canto marcado en la voz del bajo. Respecto a la armonía, nos encontremos una mayor libertad, modulaciones abruptas y, en general, una búsqueda de nuevas sonoridades en línea con los cambios del romanticismo. Destacamos la modulación enarmónica para incursiones a tonalidades extrañas, el uso de notas alteradas, o sensibles evitadas en la tonalidad de Mi, pero sin referencia mayor o menor. Estos recursos nos hablan de la progresión hacia un lenguaje más elaborado, plenamente romántico.

#### **XVI-2.6. *Adieux du châtelain de Coucy. A la dame de Fayel***

El romance del *Châtelain de Couci*, de más de 8000 versos, pertenece a la literatura francesa de la Edad Media, escrito a finales del siglo XIII<sup>2</sup>. Nos cuenta que Renaut, châtelain de Couci, joven caballero dotado de grandes dones, se enamora de la dama de Fayeale e intenta conquistar su corazón.

Esta sencilla obra para canto y piano es otro ejemplo en el que la forma se supedita al texto, de tal manera que cada verso es acompañado de una breve frase musical separada de la siguiente por silencios. Esta adaptación da lugar a una serie de secciones equivalentes a sus estrofas. En esta obra inspirada en el romance del *Châtelain de Couci* hay una búsqueda de sonoridades, respetando una armonía sencilla a veces poco definida. Destaca la sencillez de la

<sup>2</sup> El autor describe la vida elegante de su tiempo. En 1874 Gaston Paris (1839-1903), medievalista y filólogo romanista francés escribió "Le roman du *Châtelain de Couci*". En *Romania*, tome 8, n°31, 1879, pp. 343-373.

melodía de carácter silábico, el movimiento paralelo de las voces, la omisión de la sensible y la utilización del ritmo binario que luego pasa a ternario.

Francés	Español
I. Las j'étois en si doux servage Pourquoi fautil s'en de partir Je vais sur un lointain rivage Vaincre l' infidele ou mourir Vaincre l' infidele ou mourir Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi	Yo era tan dulce siervo Porque tienes que irte Voy a una orilla lejana Derrotar al infiel o morir Derrotar al infiel o morir Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí
Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi	Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí
II. Ainsi parlait loin de sa belle Le beau châtelain de Le caeur navré et déjà loin d'elle Et d'amour lui criant merci Et d'amour lui criant merci Il repetait en triste e moi	Así que hablaba lejos de su hermosa El bello escudero de Coucy El corazón roto y ya lejos de ella Y de amor implorándole la gracia Y de amor implorándole la gracia Repetía triste para sí mismo
Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi	Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí.
III: Loin des lieux qui m'ont vu naitre De vous de tout ce que j'aimais Je languirais seul et peut être Je ne vous reverrais jamais Je ne vous reverrais ah! Non jamais B. Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi	Lejos de los lugares que me vieron nacer De ti de todo lo que amé Languidecería solo y puede ser Que nunca te volveré a ver No te volveré a ver, ¡ah! Nunca, jamás Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí
Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi Mon caeur vous reste avec ma foi Noble dame pensez a moi	Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí Mi corazón permanece contigo con mi fe Noble dama piensa en mí

La obra comienza en 2/4, con una breve introducción sencilla de una frase de 12 compases, dividida en dos semifrases anacrúsicas; la primera finaliza en una semicadencia en la V de Si b m, mientras que la segunda lo hace en la V de Re b M. En el compás 13 se inicia la primera sección, donde la voz es duplicada en voz superior del piano, que realiza un movimiento de voces en sextas en el primer compás para a continuación discurrir en terceras. Todo ello transcurre dentro de una sonoridad suave, enriquecida con disonancias expresivas que nos remontan a composiciones polifónicas del Renacimiento. Las frases aparecen divididas a su vez en dos semifrases y bien delimitadas por semicadencias y cadencias que dan las referencias tonales a la obra. Morphy hace uso de un material melódico similar todas las frases, destacándose la repetición de la misma melodía en la última semifrase (cc. 25-35) al cantar los versos repetidos de *Vaincre l' infidele ou mourir*. El contraste respecto a la primera semifrase (cc. 13-20) se encuentra en el acompañamiento del piano, que en la segunda frase retoma una

sonoridad diatónica al utilizar los acordes básicos de la escala (I y V) en si b m, mientras que la tercera frase modula a la b M cerrándose en V-I, donde se omite la sensible.

La sección B contrasta con la anterior, al utilizar un compás de subdivisión ternaria (9/8), un movimiento marcado por el *Poco più mosso* y una melodía más rítmica incrementando su dinámica de *f* a *ff*. Todo ello viene motivado por el sentimiento de súplica hacia la amada: *Mon coeur vous rete avec ma foi/ Noble dame pensez a moi*.

A continuación, la sección A canta la tercera estrofa, en la que algunos de los motivos que antes estaban a cargo de la voz, aparecen ahora en el piano, mientras que el cantante declama el texto bajo la indicación de un “*presque parlé*”<sup>3</sup>. En efecto, llama la atención el recitativo *en piano* sobre repeticiones de una misma nota. Todo ello es debido a que estos versos aparecen a cargo del narrador de la historia que explica cómo el caballero de Coucy se encuentra lejos de su dama.

La repetición de la sección B muestra pequeñas variaciones respecto a la anterior, pero en general es una vuelta al tono de ruego, apareciendo los versos: *Mon coeur vous reste avec ma foi*, ascendiendo la voz hasta el sol agudo al pronunciar el verso *Noble dame pensez à moi*, de manera que se enfatiza la desesperación del caballero de Coucy. Todo ello conduce de nuevo a la introducción que nos da paso al Da Capo, para cantar nuevas estrofas (últimas secciones A y B), finalizando con la introducción.

Sección	Sub sección	Tonalidad	Observaciones
Introducción	cc. 1-13	Si b m	<i>Moderato</i>
Sección I A (cc. 13-32)	Tema A cc. 13-20 cc. 20-24 cc. 25-32	Re b M Si b m La b M	<i>6/8</i> <i>Moderato</i> <i>p</i>
Sección II B (cc. 33-41)	Tema B cc. 33-37 cc. 37-41	Re b M –V-I cad. Perf. -----V-I cad. Perf.	<i>9/8</i> <i>Piu mosso</i> <i>f</i>
Sección III A cc. 42-62	Tema A cc. 42-49 cc. 49- 53 cc. 53-62	Re b M---V Semic. Si b m... V- I La b M	<i>6/8</i> <i>casi hablado</i>
Sección IV B cc. 63-71	Tema B cc. 63-67 cc. 67-70	Re b M—V-I cad. Perf. V-I	<i>Da capo</i>
Introducción	cc. 72-67		<i>Moderato</i>
Sección I A (cc. 13-32)	Tema A cc. 13-20 cc. 20-24 cc. 25-32	Re b M Si b m La b M	<i>6/8</i> <i>Moderato</i> <i>p</i>
Sección II B (cc. 33-41)	Tema B cc. 33-37 cc. 37-41	Re b M –V-I cad. Perf. -----V-I cad. Perf.	<i>9/8</i> <i>Piu mosso</i> <i>f</i>
Introducción (final)	cc. 72-76	Si b m	<i>Moderato</i>

<sup>3</sup> Trad. “casi hablado”.

**XVI-2.7. Chanson pastorale**

Esta breve obra de Morphy destaca por su carácter español con el uso de ritmos y giros melódicos populares que contrastan con la declamación en francés de la poesía “*Viens! Une flûte invisible*” de Víctor Hugo, tomada del libro *Les Contemplations*. Aquí Morphy revaloriza la música popular de carácter español, al ponerla al servicio de la poesía culta de Víctor Hugo, elevándola a canción culta, con un tratamiento intimista y refinado, que se asimila al romanticismo europeo<sup>4</sup>.

Francés	Español
<i>Viens ! une flûte invisible                      Soupire dans les vergers.                      La chanson la plus paisible                      Est la chanson des bergers.                      La chanson la plus paisible                      Est la chanson des bergers</i>	¡Venir! una flauta invisible Suspiro en los huertos. La cancion la más tranquila Es el canto de los pastores. La cancion mas tranquila Es el canto de los pastores.
<i>Le vent ride, sous l'yeuse,                      Le sombre miroir des eaux.                      La chanson la plus joyeuse                      Est la chanson des oiseaux.                      La chanson la plus joyeuse                      Est la chanson des oiseaux.</i>	El viento viaja, bajo la encina, El oscuro espejo de las aguas. La cancion la mas alegre Es el canto de los pájaros. La cancion la mas alegre Es el canto de los pájaros.
<i>Que nul soin ne te tourmente.                      Amons-nous ¡aimons toujours!                      La chanson la plus charmante                      Est la chanson des amours.                      La chanson la plus charmante                      Est la chanson des amours</i>	No dejes que nadie te atormente. ¡Amemonos! amémonos siempre La canción la mas encantadora Es la canción del amor. La canción la mas encantadora Es la canción del amor.

Como es habitual en este tipo de canciones, Morphy comienza con una introducción en la tonalidad principal de Sol m con dos frases asimétricas bien delimitadas por cadencias perfectas. Encontramos en esta entrada figuraciones en valores rápidos de semicorchea que serán más tarde utilizadas como motivos en los enlaces entre frases y acompañamiento. Destaca aquí el descenso de la melodía por terceras quebradas tan utilizadas por Morphy en otras obras de carácter español.

La primera sección viene acompañada por un floreo superior en figura de ostinato en el bajo, mientras que la voz realiza una melodía sencilla por grados conjuntos y salto expresivo de cuarta. Suena el canto de la primera estrofa que cuenta cómo la canción más tranquila es el canto de los pájaros, “*La chanson la plus paisible Est la chanson des bergers*”, adecuada a una melodía sencilla y suave en piano.

La segunda sección que está a cargo de las estrofas segunda y tercera, discurre sobre un bajo ostinado en acordes placados en forte, en la tonalidad ahora de sol, con un juego entre la modalidad mayor y menor. Finaliza el canto con un jubiloso salto de cuarta ascendente al sol agudo. Finalmente, la coda sobre pedal de tónica desciende por valores de semicorcheas picadas, finalizando la obra en la tonalidad de Sol m. El carácter más enérgico de esta sección, donde el ámbito de la voz es más agudo, es adecuado al sentido del texto que se refiere al canto alegre de los pájaros y a la canción del amor.

<sup>4</sup> Recuerda a otras obras del nacionalismo español muy posteriores como por ejemplo el lied hispanista de Toldrá “La zagala alegre”.

Otro elemento característico de esta obra es el fraseo breve adaptado a la longitud de los versos, en que la frase queda dividida en porciones más breves delimitadas por silencios y el uso de semicadencias o cadencias perfectas. Todo el canto responde al interés de Morphy hacia la prosodia, poniendo la música al servicio del canto que fluye de manera clara y natural. La unidad de la figuración rítmica de corchea corresponde a las sílabas, manteniéndose las melodías silábicas, rotas puntualmente por el uso de dos semicorcheas o floreos superiores de “sabor local”. El acompañamiento en el piano enfatiza esta relación, dando continuidad y variedad a la obra al utilizar acompañamientos diversos, siempre a disposición del texto, que enriquecen la textura de la obra.

Se utilizan melodías sencillas por grados conjuntos con saltos expresivos de 4ª justa y de octava. La música es esencialmente diatónica sobre los grados más importante de la escala, con cambios de modalidad en función del contenido del texto, logrando expresivos cambios de color a la obra. Observamos la predilección de Morphy por la tonalidad menor que contribuye a un mayor intimismo de la obra. La primera sección discurre en el ámbito de la octava de re, y la segunda de sol.

Sección	Sub sección	Tonalidad	Dinámica/tempo
Introducción cc. 1-6	cc.1-2 cc. 3-6	Sol m...V-I, cad. perf -----V- I cad. Perf.	<i>P</i> <i>f--p</i>
I A (cc. 7-20)	A cc. 7-9 cc. 10-12 A' cc. 12-16 cc. 16- 20	Sol m-----V semic. Sol m-----V-I cad. perf.  Sol m---Re m—V-I cad. perf Sol m-----V-I cad. perf.	<i>p</i>
II B (cc. 21-32)	B cc. 21-25 cc. 25-27 cc. 28-29 cc. 29-32	Rem/M -----V-I Sol m-----V semic. Re m-----V semic. Rem-----Sol m V-I cad. Perf.	<i>F</i> <i>Piu mosso</i> <i>ritenuto</i>
Coda	cc. 34-38	Pedal de tónica, IV V I sol m	<i>f-p-f</i>

### XVI-2.8. *Sais tu pourquoi?*

Recuerda este poema los versos de Víctor Hugo, gran amigo de Theophile Gautier, escrito en su libro *Les contemplations* (1856), donde la contemplación de la naturaleza se une al tema del amor. Aparece como elemento característico de sus poemas la pregunta que el autor hace “¿Sabes tú por qué?”<sup>5</sup>.

Francés	Español
<i>Sais tu pourquoi bien souvent je m'isole dans le foret dont le repos console souvent des yeux l'oiseau chanteur qui vole ou le chevreuil qui bondit plein d'effroi ah Sais tu pourquoi?</i>	Sabes porque frecuentemente me aísló en el bosque donde el reposo consuela con frecuencia la vista del pájaro cantor que vuela o el ciervo que salta pleno de esfuerzo ah ¿Sabes por qué?

<sup>5</sup> Hay que recordar aquí la asistencia por parte de Guillermo Morphy a las asambleas que tenían lugar en Bruselas, donde se reunían destacados intelectuales del exilio, entre los que conoció a Víctor Hugo, Garibaldi y Thiers, antes de su regreso a París en mayo de 1871. Véase Primera parte, Biografía.

<p><i>Sais tu pourquoi?</i>  <i>C'est que je t'aime c'est que t'aime</i>  <i>et c'est a toi c'est a toi que je pense</i>  <i>c'est que je t'aime c'est que je t'aime</i>  <i>et que je pense a toi</i></p>	<p>¿Sabes por qué?          Es que te amo, es que te amo          es en ti en quien yo pienso          es que te amo es que te amo          y pienso en ti</p>
--	--

La poesía refinada es el elemento primordial elegido por Morphy para esta corta obra musical escrita en compás binario. Los versos inspiran una línea melódica claramente estructurada en frases cuadradas de cuatro compases, donde las disonancias producidas por el uso de apoyaturas contribuyen a dar expresión al texto. Ejemplo de la estrecha relación entre texto y música es el uso de intervalos melódicos que caracterizan los cc. 9-10 para describir los saltos de los ciervos en su carrera y que finalmente finalizan en un salto de séptima menor. También Morphy hace uso de motivos que se mueven por saltos hacia el registro agudo para expresar la idea del amor, *c'est que je t'aime*, y que aumentan su altura en la segunda sección para cerrar la obra en un tono de exaltación.

En general, la canción se caracteriza por la economía de medios y el estilo depurado, presenta una forma bipartita A-A' en cuya recapitulación aparecen tres semifrases en vez de las cuatro de la primera sección, según la forma b-a-b, donde la letra que se repite es acompañada por la misma música. En esta segunda sección la introducción aparece de nuevo pero en este caso, acompañando la voz. Los saltos en las voces sirven para expresar la interrogación "*Sais tu pourquoi?*". En cuanto a la armonía abundan las polarizaciones tónica-dominante de la tonalidad de Si b M.

Forma	Sub-secciones	Tonalidad
Sección I A (cc. 1- 10)	Introducción (cc. 1-2) Tema A a (cc. 3-4) b (cc. 5-6) Tema A' a' (cc. 7-8) b' (cc. 9-10)	Si b M  Si b M---semic. V Si b M---cad. perfecta V--  Si b M ----semic. V Si b M--V/V--semic.V
Sección II A (cc. 11- 20)	Introducción (cc. 11-12) Tema A b'' (cc. 13-14) Tema A' a (cc. 15-16) b'' (cc. 17-20)	Si b M  Si b M-----  Si b M-----cad. perfecta -----cad. perf. V-I.

### XVI-2.9. Lorelei

Heinrich Heine (1797-1856) es representante del último Romanticismo alemán dentro del movimiento literario *Sturm und Drang* que se da a conocer en España a través de las traducciones de Augusto Ferrán y Fourniés, amigo de Gustavo Bécquer, quien además publica en la *Ilustración Española y Americana* algunas de sus obras.<sup>6</sup> Fue Heine una figura que ejerció una

<sup>6</sup> Véase José Zamudio: *Heinrich Heine en la literatura chilena. Influencia y traducciones*, Ed. Andrés Bello, 1958, p. 24.



gran influencia sobre el joven Gustavo Bécquer, a quien Guillermo Morphy profesaba gran admiración<sup>7</sup>.

Lo mismo que hiciera Schumann en 1828, Morphy busca en los poemas de Heine la inspiración a su música, y entre ellos elige *Loreley* y *Trähnen*, a los que pone música siguiendo la línea estética del Romanticismo alemán.

Alemán	Español
<i>Ich weiß nicht was soll es bedeuten, Daß ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.</i>	No sé qué significa Que yo esté tan triste; Un cuento de los viejos tiempos No consigo entenderlo.
<i>Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.</i>	El aire está frío y oscuro Y tranquilo fluye el Rin; La cima de la montaña brilla En la luz del atardecer.
<i>Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar; Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.</i>	La más hermosa joven está sentada Allá arriba, maravillosa; Sus joyas de oro brillan, Se peina su cabello dorado.
<i>Sie kämmt es mit goldenem Kamme Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewaltige Melodei.</i>	Se peina con peine dorado Y canta ahí una canción; Tiene una maravillosa, Poderosa melodía.
<i>Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh.</i>	El barquero en su pequeño barco La escucha con honda pena; No ve el arrecife de piedras El mira únicamente hacia lo alto.
<i>Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn; Und das hat mit ihrem Singen Die Lore-Ley getan.</i>	Yo creo, las olas devoran Al final pescador y barco; Y eso ha hecho con su canto La Loreley <sup>8</sup> .

Secciones	Sub-secciones	Tonalidad	Agógica
Sección I A (cc. 1-24)	Tema A (cc. 1-8)	Si b M--Sol m--Do m--Si b M	<i>Langsam</i>
	Tema B (cc. 9-16)	Sol m--Re M---Mi b M-Sol m-Do M --Semic. IV	<i>ritard-----</i>
	Tema A (cc. 17-24)	Sib M--Sol m-Si b M--Do m--Si b M- Cad. perfecta V7-I.	<i>a tempo</i>

<sup>7</sup> Un testimonio claro nos lo deja el compositor Isidoro Hernández en su obra musical *Álbum Bécquer. Melodías para canto con acompañamiento de piano* que dedica a Guillermo Morphy: “¿A quien mejor que a mi distinguido amigo el conde de Morphy, artista de corazón y apasionado admirador del talento de Gustavo, pudiera yo haber dedicado este trabajo?”.

<sup>8</sup> Traducción José Luis Gómez Serrano. [En línea]. Dirección URL: <http://jlg.com.mx/traduccion/de-aleman/heinrich-heine-die-loreley/>. [Consultado el 13-09-2017].

Sección II B (cc. 25-32)	Tema C (cc. 25-32) Prolongación (cc. 33-40)	Pedal de V/Solm Pedal de I/Re M-----Si b M cad. perfecta V7-I	<i>Poco più mosso</i>
Sección III A (cc. 41-53)	Tema A (cc. 41-48) Coda (cc. 49-53)	Si b m---Re b M---V/Si b m- Si b M (sexto descendido)	<i>Tempo primo-- -Lento</i>

*Lorelei* responde a la forma del Lied ternario, donde en la Sección I nos encontramos la forma ternaria A-B-A con la presentación de dos temas diferentes de ocho compases cada uno. La segunda sección, en un tiempo algo más animado, presenta un nuevo tema que muestra material temático del tema principal A, acompañado por una pedal de V de la tonalidad de Sol m, en la primera semifrase, y de pedal de I de Re M, en la segunda. Por último, la tercera sección iniciada en el *tempo primo* recapitula el tema principal, esta vez en la tonalidad de Si b m. Destaca la escritura cromática del piano en su región grave con trémolos partidos, ejecutados en *forte*, que potencian el carácter dramático del texto y conducen al punto culminante del fa agudo en *ff* precedido de un cambio al tiempo lento. La obra finaliza en una corta coda que retoma el modo mayor con el VI descendido, lo que le confiere un color sombrío.

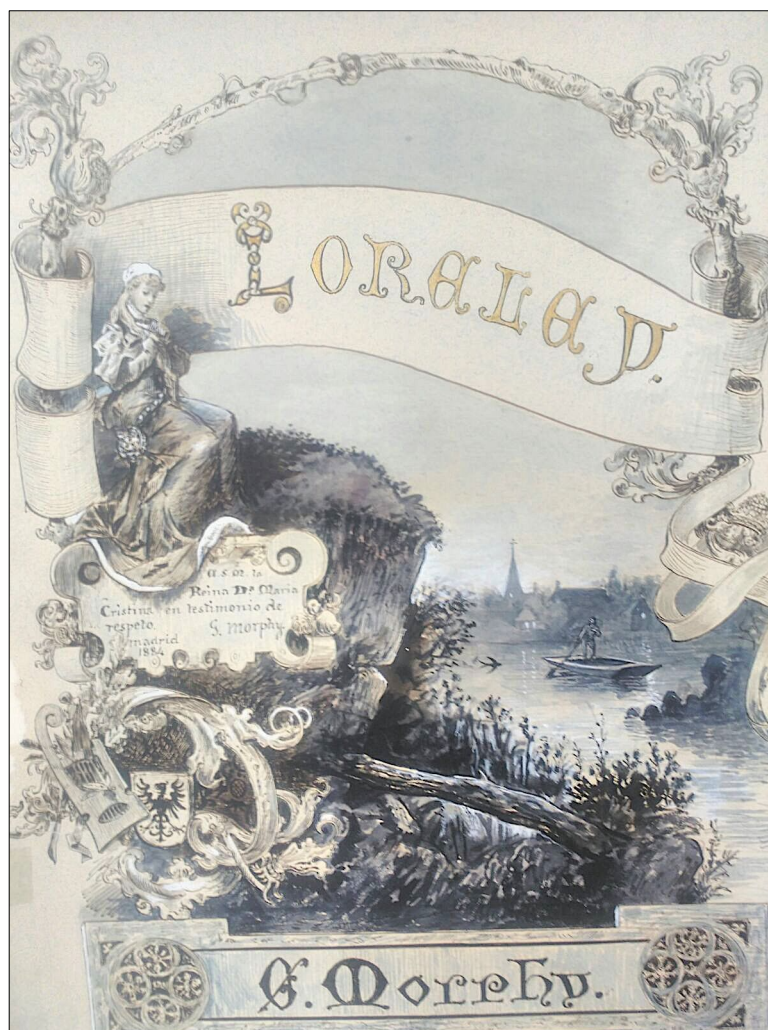


Ilustración 29. *Loreley*. Canto y voz. Dedicada a la Reina María Cristina.

Desde el punto de vista armónico, Morphy utiliza un vocabulario enriquecido por las frecuentes modulaciones, que usan de la libertad propia del romanticismo para ocasionalmente alejarse a tonalidades lejanas. Asimismo, los efectos de color se ven enriquecidos por el uso de disonancias en apoyaturas, floreos o notas extrañas. También aparecen movimientos paralelos que rompen con las normas de la armonía tradicional, como por ejemplo, la conducción de las voces por terceras paralelas, en el tercer compás. En suma, Morphy utiliza todos los recursos para enfatizar el sentimiento del texto, con la unión entre música y letra, en la línea del Romanticismo alemán, con una armonía revestida de especial interés por su color o explotación de nuevas sonoridades.

**XVI-2.10. Tränen**

Alemán	Español
<p><i>Ich hab' im Traum geweinet, mir träumte du lägest im Grab. Ich wachte auf, und die Träne floß noch von der Wange herab.</i></p> <p><i>Ich hab' im Traum geweinet, mir träumt' du verließest mich. Ich wachte auf, und ich weinte noch lange bitterlich.</i></p> <p><i>Ich hab' im Traum geweinet, mir träumte du wär'st mir noch gut. Ich wachte auf, und noch immer strömt meine Tränen Fluth.</i></p>	<p>He llorado en sueños, soñaba que yacías en la tumba. Desperté y las lágrimas aún caían por mis mejillas.</p> <p>He llorado en sueños, soñaba que me abandonabas. Desperté y aún lloré largo tiempo con amargura.</p> <p>He llorado en sueños, soñaba que aún eras buena conmigo. Desperté, y aún ahora fluye incontenible mi llanto<sup>9</sup>.</p>

Secciones	sub-secciones	Tonalidad	Tempo
Sección I A (cc. 1-19)	Introducción (cc. 1-2)	La m-----	<i>Langsam</i>
	A a (cc. 3-6) b (cc. 7-10)	----- -----Do M La m---V/IV--IV-V-I	
	A' a (cc. 12-15) b'(cc. 16-19)	La m I-VI----- -----Do M La m-----semic.V	
Sección II A' (cc. 20-29)	A'' a (cc. 20-23) b (cc. 25-27)	La M--V/V-La M--Mi m --La M----- cad. perfecta V7-I (la m)	<i>poco più mosso</i>
	Coda (cc. 26-29)	La m/ Pedal de I	

<sup>9</sup> Traducción al español tomado de Hang Ferrer Mora; José Antonio Calañas Continente: "La poesía de la música y la música de la poesía, Schumann, Heine, y el ciclo de Lieder *Dichterliebe*", en *Cuadernos de Filología*. Anejo L, Universidad de Valencia, 2002, pp. 553-568.

*Trähnen* habla del sueño del poeta en la tumba de la amada, un tema donde se alude al mundo onírico, dentro de los gustos del Romanticismo. Esta obra destaca por su carácter íntimo, dentro de la estética del Lied romántico alemán, donde el acompañamiento en un estilo refinado, enfatiza la expresión del texto. El Lied responde a la forma binaria estrófica tradicional alemana, en la que a cada estrofa de cuatro versos le corresponde la misma música. Guillermo Morphy utiliza un solo Tema A, frase cerrada de ocho compases, que se repite a lo largo de la obra sin sufrir grandes transformaciones. El tema se estructura en dos semifrases, destacando el cambio que sufre la semifrase b, que pasa de ser conclusiva a suspensiva, en su segunda aparición. La primera sección comienza con dos compases en la tonalidad de La m, donde los acordes de I y VI grado se repiten durante los cuatro primeros compases, en un tono sombrío y estático acorde a la idea de la muerte, y son interrumpidos por los acordes en *forte* que acompañan la segunda semifrase, que expresan la amargura del llanto. La segunda sección aparece en un tiempo más movido *Più mosso* y en la tonalidad de La mayor, contrastando con los sentimientos anteriores, da paso a la expresión de la alegría, enfatizada por el registro más agudo de la melodía, que asciende progresivamente hasta alcanzar el clímax en el último acorde en *forte* y sol agudo (c. 24), al que se le añade la novena. Por su parte, el acompañamiento del piano transcurre en suaves acordes arpegiados que subrayan el carácter cantábil de la frase. Al concluir la sección, la última semifrase con final suspensivo en la V es resuelta por una corta coda a cargo del piano sobre pedal de I, retomando la tonalidad principal de La m.

En el aspecto armónico destaca el uso de acordes de I y VI a la manera de marcha fúnebre, acorde al tema del poema; la aparición de la sensible de La m se retrasa hasta el compás 7. En general se utilizan modulaciones a tonos vecinos y aparecen cambios de color propiciados por el uso de dominantes secundarias y la utilización de la séptima de sensible en primera inversión.

#### XVI-2.11. *Serenata española. “En el cielo la luna”*

En el cielo la Luna a1 radiante luce	Prenda del alma d el tiempo vuela
En el cielo la Luna a2 radiante luce	no tardes más sal a esa reja
Pero pronto se vela, a3 de negras nubes; que al ver tu cara, b envidiosa se esconde Y avergonzada.	Ay! amor mío c2 radiante estrella tardanza es muerte a quien espera
Ay! niña mía c1 sal a esa reja, mira que en vano tu amante espera	Ay! mi tesoro, e niña morena solo tus ojos vivir me harán si tu no vienes muerte me das

*La Serenata española “En el cielo la luna”*<sup>10</sup> es una seguidilla improvisada, de estrofas pentaheptasilábicas, que se canta en las noches andaluzas acompañada de guitarra y que guarda cierto parecido con ciertos “cantares cortos arábigo-andaluces”<sup>11</sup>. La poesía popular se inserta

<sup>10</sup> Recurso electrónico en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000126330&page=1> [View work](#).

<sup>11</sup> Véase María Isabel López Martínez: “La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, pp. 163-179.

en una forma bipartita A-B con final suspensivo en la primera sección y conclusivo en la segunda. La obra transcurre en un *Andante molto moderado*, apropiado a su carácter evocador dentro de la tonalidad de Do menor. La relación música y texto es libre, obedeciendo a criterios expresivos en que la música se pone al servicio del texto. La primera sección A en Do m y expresa en tono melancólico el anhelo del personaje por la amada. En la segunda sección, se produce el cambio modal al homónimo mayor para pedir a la amada que aparezca detrás de la reja. La modulación al relativo menor de La m, las frecuentes modulaciones y los ayedos expresan la inquietud del personaje por el rápido paso del tiempo.

Forma	Sub-secciones	Tonalidad/Armonía	Compás/Tempo
Primera sección A (cc. 1- 16)	Introducción (cc. 1-2)	Do m	9/8 <i>Andante con molto</i>
	a1 (cc. 3-5)		
	a2 (cc. 7-9)	Do m	
	a3 (cc. 10-12)	Do m--Mi b M--	
	b (cc.13-16)	Do m--V/V--semic. V	
Segunda sección B (cc. 17- 34)	c1 (cc. 17-20)	Do M	6/8 <i>poco più mosso</i> ----- -- <i>più mosso</i> ----- ----- <i>con passion</i>
	d (cc. 21-24)	La m - Mi m--cad. perf. en Mi M	
	c2 (cc. 25-28)	V/Do M--V/II--	
	e ( cc. 29-34)	II/Do M--V-- --	
	Coda (cc. 35-42)	cad. perf. V7--I	

Las melodías se mueven en un registro central que no sobrepasa el fa agudo. El contraste de secciones se enfatiza por el cambio de tiempo del 9/8 al 6/8 y la modulación al relativo mayor, en la segunda sección; a través del *più mosso*, se nos conduce hábilmente al punto culminante de la obra que adquiere tintes dramáticos ante la idea de la muerte al no ver a su amada, expresada en el canto *con passion*. Otros cambios que dan expresión al texto son el empleo de frases con comienzo tético en la primera sección y grados conjuntos, que contrastan con el tratamiento anacrúsico que se les da en la segunda, donde prevalecen los saltos de 6ª y 4ª y 3ª quebradas.

**Tabla 18.** Características de música andaluza en *Serenata española*<sup>12</sup>

Seguidilla de carácter melancólico, poesía popular
Melodías adornadas con mordentes o grupetos, ornamentaciones melódicas con floreos sobre una nota
Ayeos
Ritmo ternario de 9/8 y cambio al 6/8. Ritmo de seguidilla o <i>redobles</i>
Desplazamientos métricos: acento expresivo, síncopas y contratiempos

<sup>12</sup> Las características generales de la música andaluza son tomadas de Ramón Sobrino: "Andalucismo y alhambrismo sinfónico en el siglo XIX" y Francisco Giménez Rodríguez: "Del Romanticismo pintoresco a la tendencia historiográfica: una aproximación al concepto de *andalucismo* en la música española" en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco Giménez Rodríguez; Joaquín López González; Consuelo Pérez Colodrero (Editores), Editorial Universidad de Granada en colaboración con el CDMA, 2008.

Expresivos cambios métricos/Ritmos contrastados entre secciones
Contraste modal entre secciones y subsecciones
Sexta napolitana
Aparición de la guitarra (mandolina)
Imitación de las castañuelas mediante repetición de notas en valores cortos
Gusto por figuraciones con puntillo
El protagonismo reside en la voz
Tetracordos descendentes

El acompañamiento juega un importante papel como elemento dinamizador de toda la obra, escrito en ritmo ternario de 9/8, con diseños rítmicos claros y bien diferenciados. De este modo, observamos que mientras la primera parte destaca por la sencillez del arpeggio de V y I en las dos primeras frases a1 y a2, en la tercera frase a3 utiliza el mismo acompañamiento de sabor español a contratiempo que aparece en la introducción. En la segunda sección, escrita en 6/8, destaca el enriquecimiento rítmico y tímbrico, propiciado por el uso de redobles en el piano y la aparición de la mandolina. Morphy indica en la partitura que de utilizarse el *melodium* “se empleará la percusión y se acompañará *pp* con el piano”.

En los últimos versos predominan los elementos hispánicos por medio de una línea melódica ascendente y descendente, donde no faltan los arpeggios quebrados y la repetición de notas; asimismo, la mandolina inicia a partir del c. 25 una línea ondulante en suaves notas picadas, que se repite en la coda con ligeras variaciones melódicas en la tonalidad de Do M. Por último, la armonía responde a acordes básicos que reproducen el patrón I-V. No faltan las dominantes secundarias y las modulaciones con fines expresivos.

#### XVI-2.12. *Romance viejo. La novia del cautivo* (“Galeritas d’ España”)

<p><i>Galeritas de España, a1</i>  <i>parad los remos,</i>  <i>parad los remos,</i></p> <p><i>Para que descanse a2</i>  <i>mi amado preso</i>  <i>mi amado preso.</i></p> <p><i>Quebrantad las olas a3</i>  <i>y volad con viento</i>  <i>volad con viento,</i></p> <p><i>Para que descanse a4</i>  <i>mi amado preso</i>  <i>mi amado preso.</i></p>	<p><i>Galeritas nuevas, b1</i>  <i>que en el mar soberbio,</i>  <i>que en el mar soberbio,</i></p> <p><i>Levantáis las olas c</i>  <i>de mi pensamiento,</i></p> <p><i>pues el viento sopla b2</i>  <i>navegad sin remos,</i>  <i>navegad sin remos,</i></p> <p><i>Para que descanse a4</i>  <i>mi amado preso.</i>  <i>mi amado preso.</i></p> <p><i>Ay! d</i>  <i>Ay! e</i>  <i>mi amado preso.</i></p>
---	---

“Galeritas d’ España” es un romance anónimo perteneciente a los cancioneros de música popular del s. XVI, recogidos por Ramón Fernández en su obra el *Parnaso español*<sup>13</sup>. El romance está constituido por varias estrofas, entre las que se intercala el estribillo y se inserta en la forma musical del lied A-B-A, de manera que el cambio del modo de menor a mayor y un tiempo más animado en la sección central determinan la estructura de la canción.

Se inicia la obra con una introducción del piano en la tonalidad de Do m, acorde con la expresión de súplica que más adelante encontraremos en el texto. Desde sus inicios el acompañamiento queda a cargo de un ostinato rítmico en *forte*, que será el bajo sustentador de la obra hasta su finalización. Tras la introducción aparece el primer tema, una melodía sencilla por grados conjuntos y estilo silábico que canta los primeros versos, y que se repite tres veces más con pequeñas variaciones tanto melódicas como rítmicas. Destaca, en esta primera sección, la segunda intervención del estribillo (a4), de sabor popular, con la presencia ornamental de floreos superiores que recorren la línea descendente del canto y el cambio de color, dentro de la frase, a la tonalidad de Mi b M.

Secciones	Sub-secciones	Tonalidad/Armonía	Tempo
Primera sección A (cc. 1-21)	Introducción (cc.1-4)	Do m	<i>Muy lento</i>
	a1 (cc. 4-8)		
	a2 (cc. 9-12) Estribillo	I/Do m--V/V-V-I	
	a3 (cc. 14-17)	Do m	
	a4 (cc. 18-21) Estribillo	Do m--Mi b M- semic. V.	
Segunda sección B (cc. 22-34)	b1 (cc. 23-26)	Mi b M	<i>Più mosso</i>
	c (cc. 27-29)	semic. V	
	b2 (cc. 30-34)		
Tercera sección A' (cc. 35-44)	a4 (cc. 35-38) Estribillo	Do m	<i>Tempo primo</i>
	d (cc.39-41)	I/Do m-- V/IV--IV--I	
	e (cc. 42-44)	I/Do m--V/IV--IV--I	
	Coda (cc. 45-48)	Do m- cad. perfecta.	

La segunda sección permanece en el tono esperanzador de Mi b M y en un tempo algo más animado, mientras que el ostinato repite una misma secuencia armónica sobre los acordes básicos I y V. En esta sección destaca la aparición de dos temas nuevos bajo la forma b c b. Para finalizar, la tercera sección recapitula el *tempo primo* y la tonalidad principal de Do m de manera que el oyente percibe una estructura A-B-A, si bien esta sección se configura de manera más breve al repetir solamente el estribillo acompañado de dos ayeos en estilo melismático y descenso de la melodía por grados conjuntos que recuerdan al cante flamenco. El final de la obra se cierra con una corta coda que repite el mismo ostinato que da inicio a la obra.

Desde el punto de vista armónico, prevalece la sencillez, con el uso de los grados fundamentales de la escala reproducidos por el ostinato del bajo, los esquemas básicos de modulación al relativo mayor y la utilización bimodal del tono de Do para dar contraste a la obra. Morphy también hace uso puntual de las dominantes secundarias para dar color a la obra.

<sup>13</sup> Referido en Juan Nicolás Böhl de Faber: *Floresta de rimas antiguas castellanias*, Hamburgo, vol.1, 1827, p. 257.

**XVI-2.13. Ave María. Soprano y coro con acompañamiento de piano**

Secciones	Sub-secciones	Tonalidad	Voces/Dinámicas
Sección I A (cc. 1-23)	Introducción (cc. 1-4) a (cc. 5-8)  b (cc. 9-12) Puente (cc. 13-15) c (cc. 16-19) d (cc. 20-23)	Re M--cad. perf. Re M--V/II-II-V-prog. armónica---- V/Fa # m La M-----cad. perf. Re M---Mi m/cad. perf. Mi m--V/V---semic. V La M---VII/V--6/4 I--semic.V	<u>Solo</u> <i>p</i>
Sección II B (cc. 24-34)	e (cc. 24-27)  f (cc. 28-31) g (cc. 31-34)  h (cc. 35-38)	La M--Si m/VII-LaM-Do#m-- cad. rota (V-VI) Fa # m---cad. perf.V-I esc. cromática desc.--SolM-- VII/V---Sol m/cad. rotaV-VI Pedal de I de Re m-----cad. perf	<u>Coro</u> <i>pp</i> ----- <i>forte</i> <u>Solo forte</u> <i>p-----pp</i> <u>Solo p--cresc.-dim</u>
Sección III C (35-55)	i (cc. 38-41) a (cc. 42-45) k (cc. 46-49) l (cc. 50-53)  Coda (cc. 54-55)	Re M-----VII Re M-----Cad. perf. Re M--m (sexto desc.) Mi b M -(sexto desc)-Re M cad. perf. Re M/I	<u>Coro pp</u> <u>Solo pp Dolcís.</u> <u>Coro</u> <i>pp cresc--dim pp</i>  <i>p</i>

El *Ave María* de Guillermo Morphy presenta una estructura tripartita A-B-C. La obra se inicia con una introducción para piano consistente en una sencilla frase cuadrada de 4 compases en la tonalidad de Re M, sobre los grados principales de la escala, que anuncia lo que será la estructura melódica de la misma: frases cuadradas de la misma extensión que se suceden, sin apenas repetir el material melódico. Cada sección presenta 4 frases, siendo la primera “*Ave María gratia plena*” la única que se recapitula en la tercera sección, aunque mostrando variaciones melódicas y rítmicas. La primera sección aparece cantada por el *Solo* con la frase “*Ave María*” que aunque comienza en la tonalidad principal, se mantiene durante unos pocos compases, apareciendo una aromatización creciente por el uso de dominantes secundarias y una progresión armónica en movimiento ascendente que repite con creciente dramatismo el “*Dominus tecum*”. La segunda frase aparece en la tonalidad de La M, acompañando de nuevo al “*Ave María gratia plena*”. Este tratamiento de las armonías puestas al servicio del texto será el procedimiento habitual de toda la obra, de modo que las palabras “*Ave María*” suenan siempre en la tonalidad alegre mayor, mientras que “*Dominus tecum*”, vienen acompañadas por tonalidades menores, destacándose la cromatización en todas sus repeticiones.

Por otra parte, si bien la primera sección establece tres áreas tonales relacionadas entre sí como son Re M, Mi m y La M, la segunda sección, que se inicia con la entrada del *Coro*, utiliza una armonía más expresiva, propia del Romanticismo, marcada por el uso de disonancias propiciadas por apoyaturas y notas de paso, falsas relaciones, dobles sensibles, profusión de acordes de séptima disminuida y escalas cromáticas que encuentran su punto culminante en los compases 31 y 32, con la irrupción del *Solo* cantando el “*Sancta María Mater Dei*” en ascenso hacia el Re agudo. Asimismo, destacan los recursos expresivos con los que finaliza esta segunda sección, al utilizar un nuevo acompañamiento a base de figuras de corchea a contratiempo sustentadas por el pedal de tónica de Re m en la mano derecha mientras el *Solo* eleva su canto con dramatismo al pronunciar “*Nunc et in hora mortis*”, en la tesitura del Re agudo.

Por último, la tercera sección se inicia con la textura acórdica del *Coro* que recobra la estabilidad tonal de Re M. Las diferentes frases se expresan ahora en la calma de los valores de



blancas y negras y una mayor estabilidad tonal propiciada por la tonalidad principal, a excepción de los dos compases -comentados anteriormente- correspondientes a *Dominus tecum*, que súbitamente se alejan a la tonalidad de Mi b M para a continuación retornar a la tonalidad de Re M, con la que finaliza la obra.

### XVI-3. Música para piano

#### XVI-3.1. *Sonatina española a 4 manos. Aires españoles*

Primer tiempo: *Gallegada*. Allegretto grazioso

Tenemos algunos precedentes de *Aires españoles* que por su cercanía a Morphy pudieron influir en su composición. Nos referimos a la obra de Santiago de Masarnau, F. A. Gevaert y de Jesús de Monasterio<sup>14</sup>. La obra de Morphy *Aires españoles* responde a una tipología de creación musical fuertemente demandada durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, ya sea en forma de pot pourri, ya como un cuaderno que aglutina aires de diferentes regiones españolas. A ella se dedican un buen número de compositores, algunos tan relevantes como Albéniz, Granados y Falla. En la obra de Morphy encontraremos muchos de los elementos que conforman esta estética española que impregna de “color local” a toda la obra.

Este primer tiempo de la sonata es un *allegretto grazioso* escrito en un 6/8 que se inspira en un aire popular de Galicia. Adopta la forma sonata heredera del clasicismo, aunque con un contenido que se aleja de las convenciones clasicistas. De este modo, en la exposición aparece un primer tema A en *piano*, frase cuadrada de 8 compases y comienzo anacrúsico, con una línea melódica sencilla de carácter silábico y grados conjuntos en la tonalidad amable de Re M, pero con un toque melancólico por el uso del intervalo de 5º aumentada que aparece en la primera semifrase y la modulación a las tonalidades menores de Si m y Fa # m, en la segunda, con el uso del acorde de séptima disminuida. En esta misma tonalidad aparece el tema ampliado por un tercer miembro de frase en un registro más agudo, y que a través de una pequeña coda en *ff* concluye en cadencia perfecta dando paso al inicio de la frase B, ahora *en dolce*, muy similar a la primera y en la misma tonalidad de Re M. Se repite de nuevo el tema en la región aguda y en la tonalidad de la V de La M. Aparecen disonancias, con fines expresivos, propiciadas por las notas de adorno de la melodía. Finaliza la exposición en el tono de la dominante y da comienzo el desarrollo que repite el tema A en la misma tonalidad mayor, si bien dentro de la frase aparecen modulaciones que finalizan en la tonalidad de Do # m. A continuación, se inicia el desarrollo con los *ff* de los acordes placados agudos y las octavas en el registro grave del bajo, todo ello señalado por las modulaciones en *animando* y *cresc.*, hasta finalizar en un pasaje cadencial de Mi M, que alcanza el punto culminante en el *ff* del c. 66 y cierra la sección con cadencia perfecta. El acorde de I de Mi M funciona como V del nuevo tono de La M con el que se inicia la Recapitulación. Esta sección se aleja también de los procedimientos clásicos al presentar un recorrido a la inversa, es decir, aparece el Tema B que no recapitula a la tonalidad principal de Re M como sería lo habitual, sino que se inicia en un *dolce* en La M. Tras un breve pasaje cadencial, un puente en *cresc.* culmina en un segundo clímax en el c. 99. Por último, reaparece el

<sup>14</sup> Guarda relación con la producción de Santiago de Masarnau, *Trois airs caractéristiques de danses nationales espagnoles* pour le piano; Gevaert, *Gran fantasía para piano a dos y cuatro manos sobre motivos españoles* o de Jesús de Monasterio como *Adiós a la Alhambra. Cantiga morisca* (1855) o su posterior *Sierra Morena. Serenata andalucía*.

Tema A en la tonalidad principal de Re M, mediante una coda brillante en *ff* se pone punto final a la obra.

Secciones	Sub-secciones	Tonalidad	Dinámicas
Exposición (se repite)	A (cc. 1-8) (cc. 9-12) Coda (cc. 13-16) B (cc. 17-24) B' (cc. 25-32) Coda (cc. 33-40)	Re M-----cad. VII-I Fa # m---cad. Perf. V-I Fa # m—V-I—V-I—V-I Re M—cad. Perf. V-I La M-----cad. Perf. V-I La M—V-I-V-I/V-I	<i>p</i> <i>f</i> <i>ff</i>  <i>p--doux</i>
Desarrollo	A' (cc. 41-48)  Desarrollo (49-59 ) Coda (60-66)	La M-----si m-mi m—do # m/ cad. Perf. V-I Modulante Mi M	  <i>Cresc. animando--</i> <i>Climax- ff</i>
Recapitulación	B' (cc. 67-74) B' (cc. 75-82) Coda (cc. 83-89) Puente(cc. 91-99)  A (cc. 100-109)  coda (110-118)	La M-----cad. Perf. V-I Re M-----La M La M-----cad. perf. Modula a Re m V —V-semic V Re M--Mi m--Fa # m--Re M cad. perf Re M ---- cad. perf.	<i>dolce</i>  <i>f</i> <i>crescendo y riten.</i> <i>Climax ff—</i> <i>Cresc.-----più mosso</i> <i>con fuoco-----</i> <i>ff</i>

En general, la forma adopta los principios básicos clásicos de exposición, desarrollo y recapitulación, aunque no hace uso de los habituales dos temas contrastantes. Las codas adquieren un papel protagonista en este primer movimiento, al alcanzar el *ff*, tanto en el desarrollo como en la recapitulación; respecto a esta última, la vuelta a la tonalidad principal se produce solamente al final de la sección. Merece atención el tratamiento de la textura musical donde, por una parte, tenemos una suave y sencilla melodía acompañada de acordes arpegiados, típica de las canciones populares, y por otra un tratamiento orquestal que alcanza una mayor brillantez y densidad sonora en el *più mosso con fuoco* que acompaña al tema principal, en su última aparición, junto a su correspondiente coda con el que finaliza el movimiento.

Segundo tiempo: *Pavana*

Sección	Compases	Tonalidad	Dinámicas
A	cc. 1-8	La M	<i>p</i>
B	cc. 9-16	La M-Fa # m-La M	<i>p-----f--p--</i>
C	cc. 17-24	La M- Fa # m- La M	<i>f-----p--</i>
D	cc. 25-32	La M	<i>ff-----espressivo e dolce-----</i>
A	cc. 33-40	La M	<i>p</i>

El segundo tiempo es un breve movimiento inspirado en una de las pавanas de Luis de Milán que el mismo Morphy habría transcrito para su libro *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*,

aunque en realidad se trata de una *Gallarda* <sup>15</sup>. La pieza de carácter sencillo en ritmo ternario 3/4 y tiempo *moderato* se divide en 4 frases cuadradas de 8 compases cada una, que se repiten, apareciendo al final de la obra un *ritornello* que hace sonar de nuevo la primera frase A en la tonalidad principal de la M. Hay que destacar la aparición de la tonalidad de fa # m en la segunda y tercera frases y la textura más contrapuntística en las frases B y C, en las que asume protagonismo el motivo de corcheas ya anunciado en la primera frase. El punto culminante de la obra lo tenemos en los acordes placados en *ff* de la cuarta frase D donde aparece un motivo rítmico más enérgico -corchea con puntillo semicorchea- en su primera semifrase, mientras que en la segunda, en *dolce*, vuelve a la textura contrapuntística, preparando la vuelta a la sección A antes de concluir la pieza.

Tercer tiempo: *Seguidilla*

Sección	Temas	Tonalidad	Dinámicas
Sección I	Introducción (cc.1-2) A (cc. 3-10) A(cc. 11-20) Puente (cc. 21-25) Pedal de V (cc. 27-30) A (cc. 31-38)	Re M Re M---cad. perf. Re M---cad. perf. Re M---Si m V/si m Re M--cad. perf.	<i>f</i>  <i>con brío---cresc.--p</i> <i>cresc. poco a poco</i> <i>ff</i>
Sección II	B (cc. 39-49) Puente (cc.49-59) C (cc. 60-68) Puente (cc. 69-75) A (cc. 76-86)	Re M--cad. perf. Re M--Si m-sol M-Re m Re m--VII/V--V--I Re m--VII/V-- Re M---Lam--cad. perf.	<i>dolce</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>ff-----P--cresc.---</i> <i>f----p---cresc.--f---</i>
Sección III	B (cc. 8-96) Introd. (cc. 87-100) Puente (cc. 101-107) C (cc. 108-115) Puente (cc. 116-122) A (cc. 123-131) Puente (132-139) Coda (cc. 140-146)	La M---cad. perf La M La M-Fa # m-Re M-La m La m--cad. perf. Modulante Re M---Mim Modulante Re M----- cad. perf	<i>p dolce</i> <i>p e staccatto</i> <i>cresc.-f--p dolce-rit.</i> <i>a tempo con brío</i> <i>f---ff---p-----cresc</i> <i>f</i> <i>mf--cresc-----</i> <i>sempre ff</i>

El tercer tiempo es una seguidilla andaluza de ritmo ternario y carácter brillante con sonos de guitarra y castañuelas que se insertan en la forma rondó, si bien una vez más con las libertades propias del Romanticismo. Tras una breve introducción de dos compases irrumpe con fuerza el estribillo A, frase cuadrada de 8 compases dividida en dos semifrases, en forma de pregunta y respuesta, que discurre sobre un alegre ostinato rítmico de sabor popular. Tenemos referencias anteriores a este estribillo en el tema B del primer movimiento de la sonata, que vuelve a sonar aquí en la misma tonalidad de Re M, aunque en esta *Seguidilla* aparecen modificados sustancialmente los valores rítmicos, ahora más breves, e iniciados por el impulso tético de negra con puntillo. Por otra parte, en esta primera sección se rompe el esquema clásico de la alternancia estribillo-copla, al aparecer el estribillo repetido consecutivamente en su primera

<sup>15</sup> Véase Pepe Rey: *El Conde de Morphy ...*, p. 45.

aparición, para que el oyente pueda retenerlo en la memoria e identificarlo en las sucesivas apariciones a lo largo de la pieza. La segunda sección se inicia con un tema anacrúsico de carácter más reposado, marcado *con grazia* en la misma tonalidad de Re M, utilizando dos semifrases pregunta-respuesta ahora irregulares (3+6 compases). A continuación aparece un nuevo tema de carácter oriental, marcado por la tonalidad menor y el intervalo de 2º A, así como por la ambigüedad de la tercera mayor-menor de la tonalidad de Re. El puente conduce, en *crescendo*, al estribillo que ahora gana con la intensidad del *ff*. Por último, la tercera sección se inicia en la tonalidad de La M, en la que aparece de nuevo el tema B, dando paso al tema C de sabor oriental, en tonalidad menor. Seguidamente vuelve a hacer su aparición el estribillo en la tonalidad principal de Re M, tras el que aparece un puente modulante en *crescendo* con claros despliegues virtuosísticos y efectos orquestales que dan paso a la coda final en Re M en un *sempre ff* con la que finaliza la obra.

El aspecto rítmico adquiere, en este tercer movimiento, una importancia especial. Así destaca la utilización de un ritmo de sustrato popular bajo la forma ostinato sobre los acordes de I-I-V en cada compás que recuerda el toque de la guitarra. El ritmo se enriquece con otros recursos, como desplazamientos de acento (ej. cc. 97 a 100), notas a contratiempo y síncopas.

También hay que hacer una mención especial a los aspectos tímbricos. El tratamiento orquestal del piano se refleja en una mayor densidad y virtuosismo de este último movimiento, con la explotación de los registros extremos, el contraste dinámico de los *forte piano*, *sforzandos*, los *dolce* y los *fortísimo* y, por último, el contraste entre pasajes en *staccatto* de los acompañamientos y los pasajes ligados de la melodía.

En el plano armónico aparecen contrastes de las tonalidades mayores y menores, disonancias producidas por notas de adorno, utilización de séptimas disminuidas, sonoridades orientales propiciadas por el uso de intervalos aumentados y ambigüedad de la tercera (mayor-menor), todo con fines expresivos.

### **XVI-3.2. Andalucía. Canción para piano**

La canción para piano titulada *Andalucía*<sup>16</sup> se puede enmarcar dentro de la corriente pintoresquista española que se consolida en época de Isabel II y cuya andadura a lo largo del s. XIX estuvo garantizada por la demanda del salón burgués. Los rasgos visibles de la melodía andaluza están presentes en la obra de Morphy. De este modo, la melodía principal se constriñe dentro de los límites del tetracordo frigio evocando aquellas melodías andaluzas que Guillermo Morphy escucharía durante su niñez. Distinguimos dos partes en la obra. La primera da comienzo con una introducción en la tonalidad de La M en la que destaca el *marcato* de la línea del bajo de carácter estático, que se mueve por grados conjuntos y valores largos. Esta línea melódica en valores largos y mayormente en grados conjuntos, que abarca una cuarta o una quinta de extensión, parece inspirada en la música para vihuela del s. XVI, de la que tenemos bastantes ejemplos en las transcripciones hechas por Morphy (ej. p.198, V. II. *Romance* nº 3 de Fuenllana, Luis de Narváez o Luis de Milán).

---

<sup>16</sup> G. Murphy- *Andalucía*, canción para piano. [En línea]. Dirección URL: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000109268&page=1> [View work](#).

Secciones	Sub-secciones	Tonalidad	Dinámicas
Sección I A	Introducción (cc. 1-3) se repiten + (cc. 4-5)	La M	<i>p marcato il basso cres.--dim.</i>
	A a1 (cc. 6-9) a2 (cc. 10-12)	Escala menor natural de la/modo eólico. Centro en La. Centro en Mi.	<i>pp e legato</i>
	Puente (cc. 12-13)		<i>cres.--dim.</i>
	A a1 (cc. 14-18) a2 (cc. 19-29)	Escala menor natural de la/modo eólico. Centro en La. Centro en Mi.	<i>p</i>
	Puente (cc. 20-23)	La m (V-I) se confirma tonalidad. Semicad. V.	
	B b1 (cc. 24-27) b2 (cc. 28-31)	La M V/fa # m (Mi#- Mi)V/LaM La M-----V/V--V	<i>p</i>
	C (cc. 32-35)	La m Tetracordo frigio desc. voz sup.	
	Puente (cc.36-39)	Modulante 6N	<i>acell. e cres.--dim.</i>
Sección II A (extendida)	Introducción (cc.40-42) se repiten+(cc. 43-44)	La M	<i>marcato il basso cres.--dim.</i>
	A a1 (cc. 45-48) a2 (cc. 49-51)	Escala menor natural de la/modo eólico.  Centro en La. Centro en Mi.	<i>pp e legato</i>
	Puente (cc. 51- 52)	Modulante	
	Introducción (cc. 53-55)	La m 6N resuelve en 6/4 cadencial	<i>cres.--dim.</i>
	B b1 (cc. 56-60) b2 (cc. 61-64)	La m Semic. IV	<i>forte-----p</i> <i>p</i>
	C c (cc. 65-66) c (cc. 67- 68) c ( cc. 69-70)	Nota pedal V/LaM	<i>sotto voce</i> <i>(imitando la guitarra)</i>
	B (repite) b1 (cc. 56-60) b2 (cc. 61-64)	La m Semic. IV	<i>forte-----p</i> <i>p</i>
	C (repite) c (cc. 65-66) c (cc. 67- 68) c ( cc. 71-74) c (cc. 75-77)	Nota pedal V/La M  Do M Tetracordo frigio desc. voz	<i>sotto voce</i> <i>(imitando la guitarra)</i> <i>cresc.----</i>

		superior.	---dim.--
	A (cc. 78-83)	Do M (sexto grado bemolizado)	<i>p</i>
	Coda (cc. 83-87)	--Lam ---V/VI--- Mi m---La m/V.	<i>f--sempre cres.-----</i>
	Introducción (cc. 88-86)	La M Cad. perfecta	<i>p e marcato il basso. cres.--dim-----</i>

A continuación aparecen nuevas células rítmicas a contratiempo, de claro sabor español, que dan paso al primer tema. Este primer tema A es una melodía vocal, en *pianissimo* y *legato* que se mueve por grados conjuntos, en el ámbito del tetracordo de la escala natural de La, y aparece ornamentado con floreos sobre una misma nota. Por el contrario, el segundo tema B, de carácter silábico, se caracteriza por el carácter alegre de La mayor y el acompañamiento de figuraciones con puntillo. Seguidamente aparece el tercer tema C, en un evocador y melancólico tono de La menor. A través de un puente modulante y en *acell.*, se da paso a la segunda sección de la obra, donde aparece de nuevo la introducción, el tema A y el tema B en la tonalidad menor. Llama la atención el acompañamiento de este segundo tema que utiliza el germen rítmico, a contratiempo, de los compases 4 y 5 sustituyendo ahora el silencio de las corcheas por un tresillo rápido descendente que le confiere un fuerte carácter español. Por último, el tema C reaparece, en *sotto voce*, en un ámbito más grave y a cargo de la mano izquierda del pianista. Tras repetirse de nuevo el tema B y C, se da paso por última vez al tema A en la tonalidad de Do M, iniciándose una brillante coda, con arpeggios en la mano derecha que imitan a la guitarra, enfatizada por modulaciones que van cambiando de color de la tonalidad mayor a la menor, en un *sempre crescendo* hasta llegar a la V de La m. La repetición de la introducción actúa ahora como coda final, resolviendo la tensión de la V y conduciendo la obra, a través de los últimos compases en *dim*, hacia la cadencia perfecta final en la tonalidad principal de La m.

En *Andalucía* se encuentran puntos de contacto con la danza de *La vida breve* de Falla, inspirada en Granada. En su discurso musical aparecen elementos temáticos y rítmicos que están presente en la obra de Morphy y que Falla somete a nuevas maneras de expresión. Los diseños melódico-rítmicos que buscan imitar a la guitarra están presentes en toda la obra. Es posible que en su búsqueda del folclore andaluz, Falla pudiera haberse inspirado esta y otras obras de Morphy<sup>17</sup>.

**Tabla 19.** Características de música andaluza encontradas en *Andalucía*

Tresillos de tradición española.
Ornamentaciones melódicas con floreos sobre una nota
Ritmo de 6/8. Ritmo de seguidilla o <i>redobles</i>
Cambio de tiempo, a veces más ágiles en la parte central
Sincopaciones
Expresivos cambios métricos/Ritmos contrastados entre secciones
Contraste modal entre secciones
Sexta napolitana
Tetracordos a veces floreos, emparentados con la escala andaluza

<sup>17</sup> Véase Anexo III en el que se recogen los diseños melódicos y rítmicos de la obra española de Morphy.

Imitaciones de la guitarra
Gusto por figuraciones con puntillo
Empleo de escalas modales
Escalas mayores con sexto grado bemolizado
Ambigüedad del III grado que caracteriza a la escala andaluza
El protagonismo reside en la voz
Tetracordos descendentes
Desplazamientos métricos: acento expresivo, síncopas y contratiempos

### XVI-3.3. Sin título. *Andante mosso*

Esta corta obra, dedicada a Alfonso XII, se sumerge en el espíritu romántico a través de un lirismo concentrado, donde las melodías *cantábile* se refuerzan por el canto de la mano izquierda, ambas dentro del ámbito de la octava. Inscrita en el tono melancólico de Mi m, se inserta en una forma tripartita A-B-A', en la que la tercera sección A sólo recapitula una parte de la primera. La segunda sección, más movida, utiliza la modulación a la tonalidad de Sol M para romper con el carácter introspectivo de la primera. Contrasta también al adoptar una textura nueva y explotar los recursos polifónicos del piano a la manera de Mendelssohn en algunas de sus *Romanzas sin palabras*, donde la melodía aparece en las voces extremas señalada por el *marcato il canto* y el relleno armónico arpegiado en las voces interiores, dentro de un estilo *cantábile*. Tras alcanzar el clímax se produce la recapitulación a la sección primera, con la particularidad de que en esta ocasión se omite el tema a, dando comienzo directamente al Tema b.

Secciones	Sub-secciones	Tonalidad	Dinámicas
Primera sección A (cc. 1-25)	a1 (cc. 1-5) a2 (cc. 6-10) b (cc. 10-16) Puente (cc.16-20) a1 (cc. 21-25)	Mi m--V/IV-IV/ Sol M Si m—Mi m—Si m Si m-Fa # m--Sol M modulante--cad. perf./Mi m Mi m----cad. perfecta	<i>P</i>  <i>f-----pp-----</i> <i>cresc.---f---p</i> <i>p</i>
Segunda sección B (cc. 26-38)	c1 (cc. 26-29) c 2 (cc. 30- 35) Puente (cc. 36-38)	Sol M--V/II--II--si m Sol M---V/IV--IV-Si m Si m (tercera alterada)	<i>marcato il canto</i>  <i>cresc.-f---ff</i>
Tercera sección A (cc.39-53)	b (cc. 39-45) Puente ( cc. 45-49) a1 (cc. 50-53)	Si m--Fa # m--Sol M modulante--cad. perf./Mi m Mi m----cad. perfecta	<i>f-----pp</i> <i>cresc.-----f--p</i> <i>p-----dim.--</i>

En general, la obra se caracteriza por un lenguaje romántico con frases poco definidas, de contornos difusos, que se mueven por grados conjuntos, asimismo, frecuentes modulaciones enfatizadas por dinámicas extremas y pasajes virtuosísticos del piano que sirven de enlace entre unas secciones y otras.

**XVI-3.4. Danza morisca de la ópera *Los amantes de Teruel***

Sin duda, los bailables de la ópera *Los amantes de Teruel* fueron una de las obras de Morphy que mayor acogida tuvo en prensa, interpretándose primero en Alemania en el Concerthaus bajo la dirección de Benjamín Bilse, en repetidas ocasiones, durante los años 1883-84 y posteriormente en Amsterdam junto a la *Tarantella* de Liszt. En España se ejecuta, con igual éxito, en el Teatro Príncipe Alfonso el 30 de marzo de 1884, con el título de *Danza Morisca*<sup>18</sup>.

Sección	Sub-secciones	Tempo / compás	Tonalidad	Dinámica
Sección I (cc. 1-154) A-B-A	Introducción (cc. 1-20) Tema A (cc. 20-27) coda: I-IV-V (cc. 28-33) Tema A (cc. 33-37) Introducción (cc.38-50) Tema A (cc.51-64) Tema A (cc.65-78) Tema A (cc. 79-90) Puente (cc. 91-96) Tema B (cc. 97-105) Puente (cc. 106-109) Tema A (incompleto) cc. (110.115) Tema A (cc. 116-140) Coda (cc.141-154)	<i>Allegro</i> 3/8	Do # m- fa # m  Do # m----cad. perf. Do # m Do # m----semic. V Do # m---semic. V Do # m--- ----cad. Plagal Mi M---cad. perf. Mi M—cad. Perf Mi M---cad. Perf. Modulante La m natural  La M---semic. V La M---cad. perf. La M ---cad. perfecta La M-V-V-I-V-I	<i>f—p-</i> <i>cresc.—ff-p</i> <i>dolce</i>  <i>marcato il</i> <i>canto</i>  <i>marcato il</i> <i>canto</i>  <i>marcato</i>  <i>marcato</i> <i>p</i>
Sección II (cc. 155-175) Recapitulación (cc. 176- 216)	Tema C (cc. 155-162) Puente cc. 163-175 Introducción (cc. 176-192) Tema A (193-200) Coda (cc. 201-205) Puente (cc. 206-217)	<i>Allegro</i> 3/8	Fa # m-Mi M-cad. perf Modulante Do # m  Do # m----cad. perf. Cad. plagal IV-I Modulante	<i>enérgico-f</i> <i>p-----ff</i> <i>p</i> <i>p</i>  <i>cresc----ff</i>
Sección III (cc. 217-261) Forma D-E-D	Tema D (cc. 219-226) Puente (227-237) Tema E (cc. 238-243) Puente (cc. 244-245) Tema D (cc. 246-253) Puente (cc. 254-261)	<i>Molto moderato</i> 6/8  <i>A tempo</i>	DoM- V/IV--Do M Modulante Re m Modulante Fa M- La m-Do M Modulante	<i>marcato</i> <i>ff</i> <i>marcato</i> <i>p</i> <i>ff</i>
Sección IV (cc. 262-287). Desarrollo	Desarrollo (c. 262-273) Pedal de sobre VII Puente (279-287)	Tempo I. <i>Allegro</i> <i>mosso</i> 3/8	Modulante (Fa M- Re m- Sol m-Si b M) Sol m Escalas cromáticas	<i>p</i>  <i>cresc.---</i> <i>-f</i>

<sup>18</sup> *La Correspondencia de España*, nº 9505, del 31 de marzo de 1884, pp. 2 y 3.



Sección V (cc.288-323- Reexposición I.	Introducción (cc. 288-302) Tema A (303-310) Coda (311-315) Tema A (cc. 316-319) Pasaje cadencial (cc. 320-323)	<i>Allegro mosso</i> 3/8	Mi M-Do # m-fa # m  Do # m Do # m Mi M	<i>f</i>  <i>p</i> <i>cantando</i>  <i>cresc</i>
Sección VI (cc. 324-387)	Desarrollo (cc. 324- 359) Clímax c. 360 Coda (cc. 360-387)	<i>Più mosso</i> 3/8	Modulaciones, Progresiones cromáticas hacia Mi M - --Pedal de tónica	<i>ff</i>

Morphy utiliza en su obra *Danza morisca* un lenguaje cargado de elementos andaluces propios del repertorio alhambrista<sup>19</sup>. La obra se estructura en seis secciones, de las cuales las tres primeras presentan todos los temas de la obra, mientras que las tres últimas destacan por el protagonismo de los desarrollos y la recapitulación a la primera sección, como iremos viendo a continuación. La primera sección aparece en la tonalidad de Do # m y en un *allegro* de ritmo ternario que da comienzo con una brillante introducción de fuerte sabor español por el uso de puntillos y una línea ondulante en valores breves de semicorcheas de reminiscencias árabes. En este contexto de “danza morisca” toma protagonismo una línea melódica estática por grados conjuntos, que se repite varias veces, buscando la variedad en el contraste entre la evocadora tonalidad de Do # menor y su alegre relativo mayor. A continuación, aparece el tema B, una melodía de carácter vocal, inspirada en la lírica andaluza con su seño identificador del tresillo-floreo superior y un evocador y lejano La m, donde se evitan las referencias a la sensible. Ambos temas, A y B, los toma Guillermo Morphy de su obra *Andalucía*, escrita y estrenada en 1869, analizada anteriormente.

Por su parte, la sección II da comienzo con un nuevo tema en *legato* en la tonalidad de Fa # m que modula a Mi M y enlaza con la Introducción junto con el tema A, ambas partes escuchadas al inicio de la obra. Seguidamente, la sección III cambia a un *Molto moderato* y 6/8, introduciendo dos nuevos temas, D y E, en las tonalidades de Do M y Re m, respectivamente, que adoptan la forma del lied ternario.

Respecto a las secciones IV, V, y VI, destaca la utilización de un mismo compás de 3/8 y la vuelta al *Tempo primo*. La sección IV, de gran inestabilidad armónica, viene marcada por un corto desarrollo de poco más de 20 compases, con pasajes modulantes y pedal de VII disminuida; a través de un puente modulante da paso a la sección V. Esta sección recapitula la Introducción del inicio de la obra y deja oír de nuevo el tema A. A través de un corto pasaje cadencial, da entrada a la última sección que se inicia en un tiempo más animado, con un brillante *tutti* orquestal en el que, por una parte, se presentan hábilmente conjugados todos los elementos melódicos tratados a lo largo de la obra y, por otra, las modulaciones y pasajes cromáticos conducen al clímax en el compás 360, antes de dar paso a la coda que pone fin a la obra en la tonalidad de Mi M.

En suma, la obra se configura dentro del género alhambrista con el uso de melodías melismáticas por grados conjuntos ya en valores más largos de negras con puntillo o haciendo filigranas o arabescos en semicorcheas. Asimismo, las melodías se caracterizan por el ámbito

<sup>19</sup> Véase Ramón Sobrino: *Música sinfónica alhambrista*. Monasterio, Bretón, Chapí, nº 4, Madrid, Publicaciones del ICCMU, 1992.

reducido, que a veces no supera el del tetracordo, el uso de tresillos como bordaduras o floreos y el predominio de grados conjuntos que rememoran la música del folklore andaluz. Armónicamente destacan los intervalos aumentados de 4ª y 2ª y los pasajes cromáticos. La obra presenta además una textura muy rica, con profusión de ligados, picados y rasgueados propios de los cordófonos, además de *staccatos* y acentos que desplazan el pulso habitual de la obra. Todo ello nos habla de una obra brillante, con contrastes en todos estos parámetros melódicos y armónicos, a los que habría que sumar la profusión de signos de dinámica (desde *pp* a *ff*, *cres.*, *dism.*, *sforz.*, ...) y de expresiones dinámicas y agógicas detalladas: *poco marcato*, *dolce*, *marcato il canto*, *ben marcato*, *cantando*, *crescendo molto*, *rallentando*, *ritenuto* y *stringendo*.

#### **XVI-4. Música de cámara**

La música de cámara ocuparía un lugar central en la vida de Morphy, de manera que uno de sus propósitos durante la Restauración borbónica fue apoyar la creación y práctica de este género en España. A ello dedicaría sus esfuerzos apoyando la práctica instrumental en su salón privado, donde se daban cita compositores y artistas tan destacados como Tomás Bretón, Arbós, Albéniz, Tragó, Mirecki o Rubio. Asimismo Morphy impulsó el género durante su gestión en el Ateneo de Madrid, e incluso durante su presidencia en la Sociedad de Conciertos, programándose algunos movimientos de los *cuartetos* de Beethoven. Desde el punto de vista estético Morphy considera que la música instrumental ocuparía en la jerarquía de las artes un lugar superior, expresando mejor que ningún otra las diferentes emociones y sentimientos, ideas que repite en sus artículos en la prensa y en sus conferencias..

Por tanto, veremos que en línea con su pensamiento una parte de su producción estuvo dedicada a la música de cámara. Saldoni y Fereal se refieren a la existencia de un *Álbum* con duetos, tercetos y cuartetos de cámara. Es de lamentar que solamente llegara hasta nosotros su *Sonata para violín y piano* dedicado a la artista Sofía Vela, conservada en el Conservatorio de Madrid.

##### **XVI-4.1. Primera Sonata para violín y piano**

La forma sonata siguió ejerciendo una fuerte influencia entre los compositores durante el siglo XIX, supeditada al genio romántico. Morphy al igual que muchos otros compositores del romanticismo buscará en sus composiciones una mayor libertad en el tratamiento formal y armónico, como veremos más adelante. En esta primera *Sonata para violín y piano*, compuesta en 1869 y dedicada a Sofía Vela, su autor muestra una gran dominio técnico e imaginación sonora. La sonata representa como ninguna otra el eclecticismo de Morphy, sujeto por un lado a la tradición de la escuela vienesa y, por otro, al espíritu del romanticismo.

Pese que la obra responde a la asimilación de la forma sonata de maestros como Mozart, Haydn y Beethoven, no se trata de un ejercicio escolástico más o menos hábil de imitación, sino que se atiene a las inquietudes del romanticismo al buscar nuevas soluciones a la forma sin abandonar la tradición. Asimismo, el contenido se supedita a la emoción estética, dentro de una estructura que posibilita como resultado una obra de envergadura, donde ambos instrumentos, piano y violín, equilibran sus papeles asumiendo el mismo protagonismo. En este caso, el propósito de Morphy no es transmitir el “sabor local” como es el caso de su *Sonatina a cuatro manos* que se sitúa dentro de las tendencias nacionalistas de la época, sino que, al igual que en otros artistas contemporáneos, atiende únicamente al lenguaje universal. En este sentido, la obra presentaría una gran originalidad musical, dentro del canon de la música latina, que

defiende la claridad y otorga importancia a la melodía, alejándose de una excesiva cromatización, texturas contrapuntísticas densas, o abuso de recursos expresivos y efectista que se asimilaban al efectismo de tipo teatral<sup>20</sup>.

En general, nos encontramos con una obra muy elaborada, de grandes proporciones, con una búsqueda de la unidad en la diversidad, un lenguaje melódico de gran inventiva y colorido, más romántico en el segundo y cuarto tiempo de la obra, cuyo tratamiento da cohesión a la obra. Así veremos que el cuarto tiempo desarrolla sus temas a partir de la elaboración de células melódicas generadoras, aparecidas en el primer movimiento. En cuanto a la armonía, aunque Morphy se mantiene dentro de la tradición tonal, aparece una experimentación armónica en el uso de modulaciones, a veces intempestivas a tonalidades extrañas, asimismo, son frecuentes los juegos mayor y menor y, en general, de ciertas libertades en línea con el romanticismo conservador. De todo ello hablaremos en el análisis de esta obra.

En suma, esta sonata se enmarca dentro del eclecticismo de Morphy, en la que se hace una encomiable defensa de las dos escuelas clásica y romántica. Al igual que otros compositores europeos, Morphy considera la importancia de mantener la forma, frenando de esta manera los cambios revolucionarios que buscaban la ruptura con la tradición.

Pasamos a analizar la sonata que responde al siguiente plan general:

Movimiento	Forma	Tonalidad	Tempo	Compás
1	Forma sonata	Mi b M	<i>Allegro moderato</i>	C
2	Forma breve ternaria	La b M	<i>Adagio</i>	3/4
3	<i>Scherzo</i>	Mi b M	<i>Allegro</i>	3/4
4	Rondó-sonata	Mi b M	<i>Allegro</i>	C

#### Primer tiempo: *Allegro moderato*

El primer movimiento de esta obra responde a la forma sonata, pero con las licencias propias del romanticismo, que se van a traducir sobre todo en la fuerte presencia de transiciones y desarrollos, que contribuyen a una obra de grandes proporciones y en las que el genio romántico se expresa con más libertad. En general, todo este movimiento escrito en la tonalidad de Mi b M es exponente de una gran inventiva melódica, con la presentación de dos temas A y B en la Exposición, que suenan en las tonalidades mayores de Mi b M y de la dominante Si b M, respectivamente. Como suele ser habitual en la forma sonata, ambos temas se diferencian en carácter, más lírico el primero en *piano*, con acompañamiento de “bajos Alberti” y rítmico el segundo en *forte*, con acompañamiento en acordes placados.

El Tema A, a cargo del piano, es una melodía que se caracteriza por su amplitud y lirismo, que nos recuerda las melodías vocalistas de Donizetti y Bellini, al utilizar floreos superiores consecutivos en la línea descendente del canto, que transcurre en tresillos y sutiles cambios de color al tono menor. Se repite de nuevo en la voz del violín, ocupando los veinte primeros compases.

<sup>20</sup> Podemos contraponer esta concepción estilística con la de otros compositores españoles que como Manrique de Lara acusan cierta influencia del wagnerismo en una música de una mayor complejidad rítmica y contrapuntística, como por ejemplo, encontramos en su *Cuarteto nº 2*. Véase D. González Díaz: *Manuel Manrique de Lara...*, pp. 252-256.

Destacan los cambios de color propiciados por la modulación a Fa m, a través de la V del II, el uso de apoyaturas inferiores, con el contraste entre el la natural y la bemol, que enfatizan la belleza y dulzura de este primer tema. Del material melódico del Tema A surgen las transiciones y se derivan los restantes temas, al utilizar células formadas por grupos de corcheas y de negras con puntillo que contribuyen a dar cohesión a todo el movimiento.

El tema A aparece cerrado por una Coda sobre los acordes V- I, finalizando en *forte* en el compás 25, bajo la indicación “Loco”, rompiendo con la tradición clásica. La transición moduladora que conduce al Tema B ocupa once compases, transcurre dentro de un clima de inestabilidad por las modulaciones rápidas a los tonos relativos de Do m, Fa M y Si b M, en los que aparece material melódico del Tema A, y contrasta con la Coda anterior por su carácter dulce en *piano*. Morphy utiliza un recurso, ya utilizado en otras composiciones, consistente en interpolar hábilmente dos compases, entre la sensible (c. 34) y la tónica (c. 37), en los que la línea melódica discurre en valores rápidos de semicorchea por grados conjuntos en *crescendo*.

El Tema B aparece en el mismo c. 37, manteniendo un diálogo continuo entre violín y piano. Se caracteriza por su carácter rítmico, marcado por saltos de cuarta, sexta, séptima y octava, y su mayor dinamismo, reafirmado por el contraste *forte-piano*. Llama la atención la aparición de una segunda transición, sin duda, un pequeño desarrollo que utiliza material temático de A y B, reforzado por síncopas que irrumpen en *fortísimo*, y que propician un momento de clímax potenciado por cambios bruscos dinámicos, episodios de virtuosismo en el piano con octavas alternadas, octavas placadas y modulaciones, donde imperan las tonalidades menores.

La transición no conduce al Desarrollo como sería de esperar, sino que reconduce al Tema A, ahora en *pianísimo*, en una frase más corta 3 + 3. La aparición de este tema sirve como recuerdo del mismo y elemento de contraste, que posibilita ampliar toda esta primera sección, manteniéndose en la tonalidad principal de Si b M. Los ocho últimos compases de la Exposición constituyen otra Coda cadencial sobre I y V, donde aparecen recursos compositivos que nos recuerdan a Beethoven, acordes desplegados, escalas rápidas, que se reparten entre el piano y violín.

En general podemos ver que en los compases de enlace, secciones de transición y desarrollos modulantes se utilizan recursos del Clasicismo en escalas, acordes en terceras quebradas, octavas placadas o alternadas, pequeños motivos escuchados en los temas, trémolos, todo ello en un diálogo constante entre piano y violín. La extensión de esta primera sección se logra por la alternancia de secciones contrastadas.

El Desarrollo comienza con el inicio del Tema A en el piano (c. 83) para continuar con el Tema B en el violín en la tonalidad de La b M que modula a Sol m y La b m en la búsqueda de cambios de color. En el compás 53, da inicio el desarrollo en el que se combinan motivos de los dos temas con otros materiales de las transiciones, donde aparecen síncopas, acompañamientos homorrítmicos, dentro de la inestabilidad de modulaciones en el modo menor. A partir del compás 105 aparece una frase que combina el Tema A y B en un contexto desestabilizado por las modulaciones Fa m-Mi b m y Si b m, enriquecida por una textura más densa al estar acompañada por acordes homorrítmicos y una voz grave del bajo en contracanto. Todo ello finaliza de una manera efectista al utilizar un trémolo en piano, sobre la I de Si b.

En el compás 118 se inicia la Recapitulación de manera similar a la primera sección, hasta el compás 173. Si bien los temas aparecen ahora intercambiados, entre piano y violín, siendo este último instrumento el que anuncie el Tema A. Las transiciones incrementan su virtuosismo, con registros extremos en una búsqueda de sonoridades orquestales en el piano, que preludian un final apoteósico, con un carácter romántico. La Recapitulación concluye asentando la tonalidad

principal con la repetición sucesiva del Tema A al que se le añade una Coda con pasajes de virtuosismo en *ff* que finaliza en cadencia perfecta.

En cuanto a la armonía, encontramos una vinculación a la tradición del Clasicismo en la utilización de progresiones por el círculo de quintas, la utilización de cadencias bien definidas, la presencia de acordes de séptima, el empleo de acordes básicos, I, V, que actúan como importantes ejes tonales en amplias zonas tonales estables. En las transiciones modulantes hay una búsqueda de tonalidades lejanas, aunque no revolucionaria, con una búsqueda a veces sutil en diferentes colores y otras veces contrastes más abruptos entre tonalidades mayores y menores. Se busca el juego de color en la aparición de sensible alteradas, propiciadas por el empleo de dominantes secundarias, en todo el movimiento.

Sección	Sub-sección	Tonalidad	Dinámica
Exposición (se repite) (cc. 1-82)	A (cc.1-10)	Mi b M—Fa m—Mi b M	<i>P</i>
	A'(cc. 11-20)	Mi b M—Fa m—Mi b M	<i>p</i>
	Coda (cc. 20-25)	Si b M I V I	<i>Cresc----f</i>
	Transición (cc. 26-33)	Do m, Fa M, Si b M, fa M	
	Coda (cc. 33-37)	Si b M—V I	<i>P</i>
	B (cc. 37-53)	Si b M	<i>Cresc----f</i>
	Transición (cc. 53-64)	Modulaciones--- Si bM-V-I	<i>F---p—cresc—f</i>
	A''(cc. 64-70)	Sib M	<i>ff—cresc—p---f</i>
	Coda (cc. 70-79) enlace (cc. 79-82)	Sib M.....VII (do m)---- Do m VII----I	<i>p</i>
Desarrollo (cc. 83-117)	Tema B (cc. 83-88) desarrollo (cc. 89-109)	La b M—sol m----la b m La b m—mi b m---si b m—fa m—mi b m—si b m	<i>ff-f</i> <i>f---cresc---</i> <i>siempre</i>
	Coda (cc. 119-116)	Pedal de I de si b m--- V7 de Mi b M	<i>f</i> <i>p-----cresc-f</i>
Reexposición (cc. 117-253)	Tema A (cc. 117-124)	Mi b M	<i>P</i>
	Enlace cc. 125-126		<i>p</i>
	Tema A'(cc. 127-135)	Si b M	<i>Cresc----f</i>
	Transición (cc. 135-141)	Si b M	
	Transición modulante (cc. 142-154)	Si b M—Mi b M—Si b M—Re m - Mi b M	<i>P</i> <i>Cresc----f</i>
	Tema B (cc. 154-173)	Mi b M -Re m—Sol m	<i>F---p—cresc--f</i>
	Transición (cc. 173-195)		
	Tema A (cc. 195-203)	Mi b M	
	Tema A'(cc. 204-206) Coda (cc. 207-218)	Mi b M Mib M---V-I cad. Perf.	

### Segundo tiempo. *Adagio*

Este segundo movimiento en compás ternario, de menor extensión, se estructura en tres secciones contrastadas, en las que aparecen hasta cuatro temas diferentes que muestran una vez más la importancia que Morphy otorga a la melodía, considerada por los espiritualistas como “el alma de la música”. Por su estructura y contenido se vincula al romanticismo, con una evocación a Chopin, en los Temas B y D.

Sección	Sub-sección	Tonalidad	Dinámica
I (cc. 1-36) A	Tema A (cc. 1-12) Tema A´(cc. 13-24) Tema A´´(cc. 25-36)	La b M—fa m La b M Si b M--- cad. perfecta	P (cresc. Dim)
II (cc. 37-64) B	Tema B (cc. 37-44)  Tema C (cc. 45-52) Tema B (cc. 53-60) Transición (cc. 61-64)	Fam-do m-fa m-MibM-LabM-Re b M Re b M-----La b M/ cad. Perf. Re b M—Si b m—Mi b m-Si b m Mi b m--	ff----p  pp---cresc.----- (ff)----p f—cresc-----
III (cc. 65-81) C	Tema D (cc. 65-76) Coda (cc. 76-81)	Enarmonía-La b M-----V La b M--cad. Plagal, cad imp.	Cresc-----ff ff---ppp

La primera sección comienza con un Tema A tético de carácter lírico en la tonalidad amable de La b M, a cargo del piano, que ocupa doce compases, dividido en semifrases cuadradas (6 + 6). La melodía se mueve en una línea vocalística ondulante ascendente y descendente, principalmente por grados conjuntos, interrumpido por dos saltos expresivos de cuarta (4ª J y 4ª A) en la primera semifrase, adornada por floreos superior e inferior. Estamos de nuevo ante una melodía del romanticismo, en la que se atiende a sutiles cambios de color propiciados por las alteraciones de las notas de adorno (floreo inferior y notas de paso). En el acompañamiento aparecen valores largos placados, o notas que siguen a la melodía por movimiento contrario, apareciendo pequeñas variaciones en la segunda semifrase, que utiliza un acompañamiento diferente en acordes arpegiados.

Todo el Tema A se repite de nuevo, en la voz del violín, durante los siguientes 12 compases, con una variación en los dos últimos compases. Sin embargo, Morphy utiliza en esta ocasión un acompañamiento diferente en acordes quebrados de corchea en la mano derecha del piano y de valores de blanca y negra en la voz del bajo. De nuevo, un breve enlace de apenas un compás da paso a la repetición del mismo Tema A´ en el piano, esta vez en la tonalidad de si b M, que sorprende al oyente con un nuevo acompañamiento de acordes quebrados en valores rítmicos más rápidos de semicorchea, a cargo del violín. Esta melodía exhibe aún más su lirismo al introducir escalas rápidas de semicorchea, disonancias por apoyaturas, mordentes, síncopas y saltos de séptima y cuarta. Además en esta ocasión la frase es compartida con el violín en sus últimos compases, donde aparece un *pizzicato* que parece anunciar la entrada en el compás 37 del Tema B.

La segunda sección viene marcada por la inestabilidad de las progresiones modulatorias del Tema B, que sumado a su carácter rítmico e incisivo en *ff* producen un fuerte contraste con el carácter lírico y sosegado de la primera parte de este movimiento. El Tema B, estructurado en frases breves de cuatro compases, aparece en el piano con un característico comienzo tético, impulsado con una corchea con puntillo y semicorchea, al que le siguen cuatro corcheas, todo ello en acordes placados que nos rememora al ritmo de polonesa, utilizado por Chopin. En esta ocasión el contraste con el Tema A se acentúa al aparecer en la modalidad menor de Fa, que se enriquece por el uso de la dominante secundaria (V del V) y la modulación transitoria a La b M, cuya tónica en el final de frase sirve de dominante de la nueva tonalidad de Re b m.

En esta tonalidad de Re b m (IV del tono principal) se desenvuelve el Tema C, a cargo del violín, en *pp*, sobre un “bajo Alberti” en el piano. Los dos últimos compases de la melodía vuelven a la tonalidad principal de La b M, finalizando en cadencia perfecta.

Tras un enlace de semicorcheas por grados conjuntos aparece de nuevo en el compás 53, a cargo del piano, el Tema B, ahora en *ff*, en la tonalidad de la subdominante, Re b M, en progresiones que acrecientan la tensión armónica al modular rápidamente a Si b m, apareciendo el empleo de la dominante secundaria (V del IV). Esta sección, que en sí misma conforma un Lied ternario B-C-B, se suspende en la V de Si b m, resolviendo la sensible en el acorde natural de Si m en el que irrumpe el Tema D.

Este nuevo tema se desenvuelve en la tonalidad principal de La b M, y está tratado como una sección autónoma cuyo fuerte carácter romántico que nos recuerda a Chopin, por su carácter expresivo y melancólico. Morphy muestra su inventiva melódica al comenzar con una frase en valores de blancas y negras, en sus dos primeros compases, que evoluciona hacia tresillos de corchea, en una línea ascendente descendente, a cargo del violín. Simultáneamente, el pianista realiza un acompañamiento en seisillos de semicorchea (mano derecha), y contracanto en octavas en el registro grave (mano izquierda). La mayor densidad de esta última parte, los registros extremos, y el *crescendo* que dirige la atención hacia el compás 69, contribuyen al segundo punto culminante de la obra en *ff*, descargando toda su tensión mediante un disminuyendo de la melodía *con espressione*, que en los últimos cuatro compases se convierte en un *molto ritardando* en *ppp* en la tonalidad principal de La b M.

### Tercer tiempo: Scherzo

En este breve movimiento, Morphy se mantiene dentro de la tradición de Mozart y Haydn. Se trata de un Scherzo A-B-A en el que Morphy utiliza la misma forma ternaria estereotipada que en el *minuetto*. Tanto en la primera sección A como en la siguiente B presentan sucesivamente dos temas, dando lugar dentro de la sección A a la forma a-b-a, tal y como se indica en el siguiente esquema.

Sección	Sub sección	Tonalidad	Dinámica
I Minueto A (cc. 1-44)	Tema A (cc. 1-16)	Mib M—V/V	<i>p---f---p—f</i>
	Tema A (cc. 1-16)	Mi b M-----semic. V	<i>p---f---p—f</i>
	Tema B(cc.17-32)	Si b M (pedal I)—mi b M- Si b M	<i>f</i>
	Tema A (cc. 32-44)	Mi b M	<i>p---f---ff</i>
II Trío B (cc.45-60)	Tema C (cc. 45-52)	La b M----Si b M—(V Fa M)	<i>P-----f</i>
	Tema C (cc. 45-52)	La b M----Si b M—(V Fa M)	<i>P-----f</i>
	Tema D (cc. 53-60)	Sib M-----La b M	<i>P</i>
	Tema D(cc. 53-60)	Sib M-----La b M	<i>p</i>
III Minueto A (cc. 1-44)	Tema A (cc. 1-16)	Mib M	<i>p---f---p—f</i>
	Tema A (cc. 1-16)	Mi b M	<i>p---f---p—f</i>
	Tema B (cc.17-32)	Si b M—Mi b M- Si b M	<i>f</i>
	Tema A (cc. 32-44)	Mi b M	<i>p---f---ff</i>

No hay sorpresas en este movimiento que contrasta por su carácter clásico y mesurado, dentro de una línea refinada y modulaciones convencionales a tonos cercanos.

Todo el movimiento está concebido en tres partes bien diferenciadas. En la primera sección nos encontramos un primer periodo delimitado por la doble barra, en el que se muestra el Tema A que se repite; en el segundo periodo, aparece un nuevo Tema B que recapitula de nuevo el tema anterior. Por su parte, en la segunda sección aparece el Trío con dos periodos bien diferenciados que se repiten correspondientes a dos nuevos temas C y D. Finalmente, la tercera sección es una recapitulación de la primera, en la que concluye la obra.

Respecto a los temas, en la Sección I destaca la hábil distribución del Tema A en un suave *staccato* entre violín y piano. Su inicio tético es debido a la intervención del piano que suena en el mismo ámbito que el violín; Sin embargo, la repetición del tema en el violín tiene comienzo anacrúsico. Toda esta sección suena en las alegres tonalidades mayores de la I y V, jugando con sutiles cambios de color, a causa de las disonancias producidas entre violín y piano, y el empleo de apoyaturas inferiores a medio tono. El segundo periodo de esta sección muestra una mayor contundencia rítmica propiciada por el uso de acordes placados en *forte*. Destacan algunos recursos armónicos como la utilización del pedal de I en la tonalidad de Si b M, o el cambio de color entre el la natural (sensible de Si b) que desciende al la bemol (IV) de Mi b M. Aparecen pequeños motivos homorrítmicos que recuerdan el material melódico empleado en el Tema A. Las modulaciones se producen a los grados IV y V. Un recurso que utiliza Morphy con frecuencia en esta sección es la resolución retardada de la sensible.

En el Trío asistimos a procedimientos innovadores en la armonía que lo vinculan al estilo romántico como el cambio de color a Si b m o el uso del acorde de V de Fa Mayor que no resuelve, propiciando un cambio de color muy efectista. Esta segunda sección se cierra con la melodía que evoluciona en una suave progresión reforzada por los *pizzicatos* del violín, que son imitados por el piano, concluyendo en la cadencia perfecta de La b M (V de Mi b M). Finalmente se repite la primera sección finalizando en la tonalidad principal.

#### Cuarto movimiento: *Allegro*

Este tercer movimiento es el más extenso de todos, llegando a los 300 compases. Su estructura responde a una forma bipartita donde la primera sección muestra tres amplios temas A, B y C que se repiten en la segunda, aunque con variaciones importantes en la armonía.

De esta manera puede obedecer a un rondó sonata sin desarrollo donde encontramos:

Exposición:

A A' A' B C B C  
I I I V V VV

Recapitulación:

A A' A' B C C' C'  
I I IV I I I I

Todo el movimiento se basa en las relaciones tónica (I) y dominante (V), con la presencia de una larga sección en el área de la subdominante (IV), así como el énfasis sobre la tónica, en la que recapitula el Tema A. Cada tema parece perfectamente aislado por elementos que pueden ser codas, transiciones, cadencias perfectas, e incluso el uso de silencios en calderón. Estas zonas tonales guardan gran similitud con los tres movimientos anteriores, dando unidad a la Sonata (recordamos que el primer y tercer movimiento se encuentran en la tonalidad de Mi b M, mientras que el *Adagio* está en la tonalidad de la subdominante). Característico de este rondó es





secundarios, encargadas de separar unos temas de otros, que raramente sobrepasan los diez compases. Encontramos amplias zonas tonales que van de la I a la V en la sección I, con la particularidad que la tonalidad de la V, Si b, aparece tanto en mayor (Tema B) como en Menor (Tema C). En la segunda sección Morphy elige el tono de la subdominante (IV), utilizado en la última vuelta al tema A, pero también en la transición y en el Tema B.

Para finalizar, podríamos resumir que la música de Morphy, aunque sigue siendo esencialmente tonal, muestra una preocupación por la evolución del lenguaje musical al incorporar aspectos nuevos de la armonía que rompen con las normas tradicionales y que vemos expresados en acordes que no resuelven de manera convencional, modulaciones abruptas, sensibles que se omiten, que no resuelven o lo hacen tardíamente, búsqueda de la disonancia propiciada por floreos, notas de paso, apoyaturas o retardos, conflicto entre tonalidad mayor y menor, procedimientos que se encuentran vinculados al pasado, pero que dotan a su música de un espíritu romántico.

En general su obra muestra reminiscencias de la de Haydn y Mozart, por su claridad y texturas, que aunque utilizan diversidad de recursos no llegan a ser densas, y de Beethoven en el virtuosismo, sonoridades orquestales y grandes dimensiones de la obra.

Desde el punto de vista melódico, su estilo está marcado por su gran inventiva e imaginación, con la aparición de un gran número de temas cantables o vocalísticos que como ya hemos mencionado anteriormente, nos recuerdan a la tradición de Donizetti y Bellini, o de Chopin, en el *Adagio*. Morphy expresa emociones y estados anímicos contrastados en cada uno de sus extensos temas. Asimismo, es característico de su estilo musical el uso de una gran variedad de acompañamientos que recorren todos los movimientos, con frecuentes cambios de figuraciones. La textura se ve enriquecida por el uso de acordes alternados, acordes placados y acordes arpegiados. El virtuosismo se pone al servicio de la expresión, con el empleo de octavas placadas y alternadas, escalas diatónicas y cromáticas, arpeggios o trinos y el empleo de registros extremos. También sobresale en la utilización imaginativa de las figuraciones rítmicas que contribuyen a dotar de dinamismo la obra. Así encontramos como elementos expresivos el uso de tresillos, seisillos en semicorcheas, ostinatos, síncopas, mordentes, y corcheas con puntillo semicorcheas, así como los silencios y calderones que en el rondó-sonata juegan un importante papel para el tratamiento de los diferentes temas.

En algunos movimientos, como el *Adagio* y el rondó, los temas tiene un carácter cerrado, percibiéndolos el oyente como productos acabados, que aparecen repetidos y contrastados, sin desarrollos de cierta envergadura. Este tratamiento en que impera la melodía y una estructura en secciones bien diferenciadas, lo podemos encontrar en compositores como Schubert.

La dinámica es otro de los parámetros que se inscriben en esta búsqueda de la variedad y del contraste como características románticas de la obra. Suelen aparecer en el primer movimiento los súbitos cambios dinámicos que abarcan desde *PPP* a *ff*, uso de *cresc* y *dim*, e indicaciones de expresión y tiempo como *Dolce*, *Dolcissimo sempre*, *Sec.*, *on espression*, *Con passione*, *apassionato*, *Animato*, *Con fuoco*, *Marcato il basso*, *Cantabile*, *accell.*, *Ritenuato*, *Molto ritard.*

## Capítulo XVII. La obra musicológica *Les luthistes espagnols du XVIe Siècle* de Morphy

### XVII-1. *Les Luthistes espagnol du XVIe siècle de Morphy* y la implicación del musicólogo belga F. A. Gevaert

En 1902 la Condesa de Morphy hace realidad la publicación de la obra *Les Luthistes espagnols du XVIe siècle*, un trabajo al que Morphy habría dedicado más de treinta años, transcribiendo minuciosamente la música profana del siglo XVI para instrumento de vihuela de autores como Luis Milán, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana o Esteban Daza, entre otros. La obra constituía una antología de indudable valor, respaldada por dos de los más destacados musicólogos de aquel tiempo, Hugo Riemann y F. A. Gevaert; asimismo, contaba con el consejo e implicación en su publicación del maestro francés Saint-Saëns. Con su publicación, Morphy no sólo daba un salto adelante en el conocimiento de la historia de la música antigua instrumental, sino que además atribuía a España un sitio privilegiado en la gestación de la música moderna. Sin embargo, las observaciones de Pedrell y Mitjana, desestimando el trabajo de Morphy, e incluso llegando a calificarlo de poco recomendable, influirían para que su obra pasara a un segundo plano, incluso cayendo en el olvido. Esta situación se revierte en parte gracias a otro musicólogo, Emilio Pujol, en cuya obra influiría Morphy<sup>1</sup>. De todo ello nos ocupamos más adelante.

En el extranjero la obra musicológica de Morphy fue acogida con expectación, obteniendo críticas positivas de influyentes figuras como Hugo Riemann<sup>2</sup> y Albert Soubies<sup>3</sup>. Historiadores como Facundo Riaño consideraron a Morphy una persona muy competente en los estudios de música antigua<sup>4</sup>. La obra llegaría a formar parte de las bibliotecas más importantes de España y de otros países extranjeros<sup>5</sup>.

*Les luthistes espagnols du XVIe Siècle* fue publicada en dos volúmenes por la casa Breitkopf & Härtel. Morphy no sólo mostraba un conjunto de transcripciones de tablatura, a las que añadía interesantes observaciones, sino que además incorporaba una exhaustiva bibliografía sobre el género, fruto del largo trabajo acometido en bibliotecas y archivos europeos. El *Traité d'instrumentation*, en dos volúmenes, de F. A. Gevaert fue el modelo elegido por Morphy para su publicación. Este personaje, protector y maestro de Morphy, que le había propiciado los primeros manuscritos de vihuela, constituía un referente en los estudios musicológicos internacionales, y en España era admirado por Jesús de Monasterio y otros artistas debido a su "colosal obra" sobre la *Música de la Antigüedad*<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Véase Fabián Edmundo Hernández Ramírez: *La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980). Estudio comparativo, Catálogo y edición crítica*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

<sup>2</sup> Hugo Riemann: *Dictionnaire de Musique*, Lausanne, Librairie Payot & Cie, 1913. 2ª ed., p. 680.

<sup>3</sup> Albert Soubies *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*. Paris: Ed. Flammarion, 1900, p. 104.

<sup>4</sup> J. Facundo Riaño: *Notes on Early Spanish...*, p. 12. Riaño comenta "More competent judges than I are of the same opinion: Don Francisco Asenjo Barbieri, Conde de Morphy, and Don Mariano Vázquez".

<sup>5</sup> Hemos constatado su amplia difusión a través del catálogo WorldCat, donde la obra se localiza hasta en 82 bibliotecas de todo el mundo.

<sup>6</sup> Mónica García Velasco: *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003, p. 50. Monasterio compartía con Barbieri el mismo interés por las obras de música antigua, intercambiando en 1887 opiniones sobre textos de Tomás de Santa María y de Mudarra, *Ibidem*, p. 37.

Cuando Morphy finalizó su obra en 1897, Gevaert le prestó ayuda, escribiendo un prospecto de propaganda (*Prospectus de Propagande*) para captar suscriptores. Este documento impreso, que se encuentra entre la correspondencia enviada por Morphy a Saint-Saëns, consta de tres hojas impresas, con anotaciones manuscritas de Morphy, en las que le explica los pormenores de la edición. Es interesante señalar que en el prospecto, Gevaert se refiere al trabajo realizado por Morphy con el título *Chanteurs espagnols au luth au seizième siècle*, que como vemos es diferente al que finalmente se publicaría en 1902. Gevaert destacaba el valor de la obra y, al igual que Morphy, consideraba que la misma venía a arrojar luz sobre un periodo de la historia de la música poco conocido, en la que los compositores de música de vihuela del siglo XVI anunciaban ya la expresión y tonalidad de la música moderna en sus obras, mucho antes de que lo hicieran los músicos florentinos:

Le livre offert aux amateurs de musique et de l'histoire de l'Art en général vient jeter de la lumière sur une période de l'Histoire musicale qui n'est pas assez connue. On sait que les maîtres flamands ont créé au Moyen-Age la polyphonie vocale et le contrepoint, non seulement pour la musique religieuse, mais aussi pour la profane dont les compositions étaient écrites à plusieurs parties et sur la tonalité du plain-chant, et l'on a cru pendant longtemps que les deux éléments de la musique moderne, l'expression et la tonalité, étaient l'oeuvre des musiciens florentins Cacini, Peri, Monteverde et des successeurs. Cette erreur est le résultat de l'ignorance de l'Histoire de la monodie et surtout de la mélodie populaire avec accompagnement des instruments à cordes pincées: luth, chitarrone, guitare, theorbe, etc., etc.

Para Gevaert, la publicación de Morphy serviría como punto de partida a otras del mismo género en diferentes países de Europa. En el prospecto se señalaban las aportaciones más interesantes del trabajo realizado por Morphy, entre ellas, la presentación en notación moderna de monodias acompañadas por instrumentos, anteriores a las ya conocidas del siglo XVII; la clave para entender la transformación de la tonalidad diatónica del canto litúrgico en la tonalidad moderna, con sus dos modos mayor y menor; la prueba de que estos músicos españoles habrían encontrado la expresión de la modulación con anterioridad a lo establecido por los estudiosos y sin necesidad de hacer uso de la armonía disonante; su valor como fuente transmisora de la música antigua, utilizada en las antiguas poesías del Romancero español; por último, su interés literario, al recuperar poesías, villancicos o canciones populares, que habían quedado en la oscuridad por espacio de dos siglos.

Posteriormente en 1902, Gevaert se involucró de nuevo en la obra póstuma de Morphy, realizando el Prefacio. También colaboraron en *Les luthistes espagnols* Hugo Riemann y Charles Malherbe; el primero, aportando la traducción al alemán y el segundo, revisando el texto en francés. En el Prefacio a la publicación de la obra de Morphy, Gevaert repite ideas similares a las ya tratadas en su prospecto de propaganda, e incorpora información sobre los acontecimientos que acompañaron a Morphy en el proceso de transcripción de las tablaturas. De este modo sabemos que en 1868, estando Morphy exiliado en París, le confiaría el *Libro de vihuela* de Luis Milán, procedente de la Biblioteca de la *rue de Richelieu*, debido a que sus ocupaciones como director de la Ópera de París no le dejaban tiempo para consagrarse a su transcripción. En Morphy, encontraría el entusiasmo necesario para tamaña empresa, constatando cómo rápidamente se familiarizaría con la notación de la tablatura. De este modo, según Gevaert, en la primavera de 1870, Morphy finalizaría no sólo el libro de Milán, sino también otro volumen del músico renacentista español Diego Pisador, perteneciente a la Corte de Felipe II. También sabemos que un año más tarde Morphy acompañaría al príncipe Alfonso a Viena, al ser nombrado su preceptor; continuando allí la búsqueda de fuentes similares de música de vihuela

en las ricas colecciones palatinas, donde habría recogido numerosas referencias de la literatura de este instrumento. Gevaert ensalza el minucioso catálogo bibliográfico que acompaña la obra resultado de las investigaciones acometidas por Morphy.

En 1875, Morphy sería nombrado secretario privado del Rey Alfonso XII, y pese a sus múltiples ocupaciones, no abandonaría su labor musicológica. Esta se habría convertido en su meta intelectual, motivo por el cual decidiría ampliar la transcripción a todos los libros de vihuela publicados en España en el siglo XVI, finalizando su tarea en 1897. A partir de este momento, Morphy comenzaría la tarea de buscar un editor, no exenta de dificultades, al tratarse de un trabajo de erudición musical. Gevaert señala que tras la muerte de Morphy, su mujer e hija lograrían la publicación de la obra en 1902.

Según el musicólogo francés, Morphy habría demostrado que los orígenes de la polifonía instrumental o del arte sinfónico, se remontarían a un siglo antes de la *Nuove musiche* de Caccini, publicada en 1602<sup>7</sup>. Gevaert se refiere a la criptografía extraña de la tablatura, que se presentaba ininteligible a los músicos coetáneos, y que muestra numerosas variantes, según el instrumento para el que es notado; motivo por el cual, la mayoría de la música del siglo XVI había permanecido como “letra muerta”. También, señala el arduo trabajo que suponía la transcripción nota a nota, de la notación de tablatura; una empresa de tal magnitud que pocos musicólogos se hubieran atrevido a acometerla. Además, señala que Morphy habría sido capaz de cubrir con esta publicación una “laguna enorme” en la historia de la música instrumental, ofreciendo estos tesoros de música histórica escritos sesenta años antes de que aparecieran las más antiguas piezas de clavecín. Destaca que la riqueza de una antología que recoge todos los géneros de música practicados hasta entonces en España: preludios o tientos, fantasías, aires de danza, canciones monódicas acompañadas, romances viejos y cantos épicos de la Edad Media.

En suma, las aportaciones de los dos volúmenes publicados en *Les luthistes espagnols* de Morphy serían las siguientes:

1. Nueve libros transcritos que evidencian una práctica rica instrumental durante los reinados de Carlos V y de Felipe II. La contribución más notable está en la obra del maestro Luis de Milán, de gran valor artístico y documental.
2. Dos categorías de obras, producción puramente instrumental y monodias con acompañamiento. Las transcripciones muestran la presencia de tendencias armónicas modernas, que presienten ya nuestras cadencias, consideradas como tentativas de modulación, todavía en fase de experimentación, precursoras de nuestra tonalidad y de gran interés para el músico moderno.
3. Las melodías se caracterizan por su frescor y calor, cuya expresión es del gusto del oyente moderno, gracias al ingenio de los diseños melódicos.

Para Gevaert las aportaciones más relevantes a la historia de la música española del pasado englobarían: la *Lira sacro hispana*, antología religiosa del maestro Hilarión Eslava, el *Cancionero de Palacio* de Asenjo Barbieri, rico tesoro de cantinelas polifónicas de estilo profano y los *Luthistes* de Guillermo Morphy, antología de incunables de la música instrumental y de la música cantada con acompañamiento. Gevaert añadía sentirse orgulloso de su amistad personal con los autores capaces “de sacar a la luz la parte importante que ha ocupado en la creación de la

---

<sup>7</sup> Estas líneas serán utilizadas por Mitjana en su artículos sobre la publicación de la obra, cómo veremos a continuación.

música moderna, la heroica y magnánima nación a la que me unen algunos de los más preciados y queridos recuerdos de mi juventud”<sup>8</sup>.

## XVII-2. Algunos aspectos del trabajo realizado por Morphy

El trabajo de Morphy, publicado en dos volúmenes, está dedicado “A. S. M. La Reine régente d’Espagne. Hommage respectueux de l’auteur”. El Volumen I consta de dos partes. La primera incluye: Prefacio de F. A. Gevaert, Notas biográficas, Explicación de la Tablatura, Ejemplos de Tablatura de vihuela y guitarra (1536-1677), Observaciones generales, Abreviaciones y Bibliografía; Asimismo, una figura de Guitarra y los facsímiles de las obras: *Durandarte* y *Pavana* de Luis de Milán; *Passeavase el Rey* de Diego Pisador, *De Antequera sale el moro* de Miguel de Fuenllana. En la segunda parte, aparecen 45 transcripciones a notación moderna de piezas pertenecientes a la obra *El Maestro* (1536), de Luis Milán y *Delfín para vihuela* (1538), de Luis de Narváez.

Morphy se refiere a los criterios de edición seguidos, mostrando su preocupación por los resultados de acuerdo a criterios historicistas. Así, justifica su decisión de transportar algunos fragmentos de música, para facilitar la ejecución del canto, ante el resultado absurdo obtenido de una transcripción rigurosa, pese a que treinta años antes le hubiera parecido un crimen acometer semejante acción, cambiando la tonalidad de la pieza. También explica que en ciertas piezas, tanto instrumentales como vocales, se habría visto forzado a reducir los valores de largas, breves y semibreves, que no se adaptaban al carácter de un tiempo vivo. Por lo demás, Morphy habría corregido ciertas faltas de impresión y habría señalado las dudosas con un *sic*. Pese a que el trabajo muestra la rigurosidad con el que se acometió, Morphy no dejaría de advertir sobre la presencia de posibles fallos en un trabajo de tales características, realizado durante más de treinta años, en diferentes lugares de Madrid, Viena, Londres y París, pidiendo la comprensión del lector.

Por último, Morphy dedicaría un espacio agradeciendo a F. A. Gevaert, Mariano Vázquez, José Inzenga y Asenjo Barbieri su ayuda. En palabras de Morphy:

En terminant, je dois remercier d’abord mon illustre ami et vénéré maitre, F. A. Gevaert, Qui m’a guidé par ses conseils dans mon travail, et qui, en dépit de l’âge et des événements a rédigé la préface qu’il m’avait promise. Je dois remercier aussi ceux qui m’ont prêté des livres, et fourni des renseignements: mes amis Vázquez, Inzenga, Barbieri surtout qui a mis à ma disposition sa magnifique bibliothèque. Ces derniers, hélas! Sont tous morts; mais je n’en dois pas moins remplir un devoir si cher à mon coeur. Je souhaite que d’autres suivent mon exemple, et que ce livre allume en eux le désir d’étudier les livres de tablature où se trouve l’histoire de la musique profane et populaire de tous les pays.

El segundo volumen de *Les luthistes espagnols* aparece enteramente dedicado a la música. Morphy transcribió numerosas piezas a notación moderna, correspondientes a: *Tres libros de música en cifras* (1546) de Alonso de Mudarra, *Silva de Sirenas* de Enriquez de Valderrábano (1547), *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (1552), *Orphenica Lira* (1554) de Miguel de Fuenllana, *Copla de Jorge Manrique* (1557) de Venegas de Hinestrosa y algunas piezas de Esteban Daza (1576).

---

<sup>8</sup> “J’ éprouve un vif sentiment de fierté, en pensant que trois hommes dont je fus l’ami personnel ont eu l’honneur de mettre en lumière la part importante qu’a prise dans la création de la musique moderne l’héroïque et magnanime nation à laquelle me rattachent quelques-uns des plus précieux et des plus chers souvenirs de ma jeunesse”.

### XVII-3. Recepción de *Les luthistes* en la crítica de Mitjana y Pedrell

En septiembre de 1902, con motivo de la publicación de la obra de Morphy, aparece en *La Época* el artículo “Los vihuelistas españoles del siglo XVI” escrito por Rafael Mitjana<sup>9</sup>. Resulta una crítica ambigua, ya que, por una parte, Mitjana concede valor a la publicación, en línea con lo expuesto por Gevaert en el prefacio, pero, por otra, se muestra reacio a dar por bueno el trabajo realizado por Morphy.

Mitjana inicia el escrito refiriéndose a la atención dispensada por los extranjeros al pasado musical de España, aprovechando para destacar las cualidades de su amigo y maestro Pedrell, y hacer propaganda de su exitosa publicación por la Casa editorial Breitkopf y Härtel de Leipzig de las obras completas de Tomás Luis de Victoria: “sabiamente ordenadas y compiladas por el ilustre Pedrell, quien con tanta facilidad escribe una ópera admirable como realiza una pieza de erudición musical”. A continuación, señala la publicación de “otra obra de gran importancia y extraordinario interés, debida a la pluma de un músico español y destinada a dar a conocer las glorias de nuestro pasado artístico”. De esta manera, se refiere a los dos volúmenes de *Les luthistes espagnols du XVI siècle*, que califica como “erudita compilación formada por el conde de Morphy, con una paciencia a toda prueba, y publicada con texto francés y alemán, y un prólogo del docto musicógrafo Gevaert”. Mitjana reconoce el valor de la obra en la ausencia de este tipo de estudios recientes sobre música instrumental y repite asertos recogidos en el prólogo por Gevaert para afirmar que se trataría nada menos que conocer “los principios de la polifonía instrumental, es decir, de la sinfonía, situando la obra de los vihuelistas españoles como antecesores de Frescobaldi, Merulo, William Byrd y Conrado Pauman”. Pone en valor la obra de “aquellos gloriosos artistas”, Luis de Milán, Miguel de Fuenllana, Diego Ortiz, Diego Pisador, Alonso de Mudarra, Juan Carlos Amat, Gaspar Sanz y tantos otros, que constituirían “un tesoro inapreciable para la historia de nuestro arte”, al que Morphy dedicaría gran parte de su vida.

Mitjana se muestra menos propicio a ensalzar el propio trabajo de transcripción de Morphy, minusvalorando este, al señalar que “la colección presenta muchos puntos vulnerables, y, aunque no indica cuales serían estos y aunque reconoce “menos que imposible llegar a un conocimiento, no diré completo, sino aproximado, de las obras de nuestros vihuelistas”, sin embargo, se siente autorizado para calificar el trabajo de “más bien que un estudio definitivo me resulta una tentativa discreta” y, más adelante, de “obra de buena voluntad y mejor deseo”. Todo ello apunta a una crítica tendenciosa en la línea de la de su maestro Pedrell, a la que aludimos más adelante.

La parte más controvertida del escrito viene cuando Mitjana pasa a criticar “el ensayo de bibliografía de Morphy” que aunque reconoce “interesante”, estaría “muy lejos” de ser completo, llegando a afirmar “que muchos de los libros que cita le eran desconocidos” ya que según Mitjana “apenas si concede importancia al importante libro *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes* (1586), de Juan Carlos Amat, que Mitjana califica como “una de las obras más interesantes y curiosas que existen sobre la materia”<sup>10</sup>. Mitjana se refiere a una obra que era objeto de interés de Pedrell, cuya ausencia en la bibliografía de Morphy le da la oportunidad de criticarle, señalando además, que habría olvidado citar algunas tan relevantes como las referidas a Antonio de Cabezón (1598), Velasco (1610), Correa de Araujo (1626), Diego Ortiz (15534), entre otras muchas “que sería prolijo nombrar”. Mitjana apuntaría a que Morphy habría citado a Milán, Narváez, Mudarra, entre otros, a lo que

<sup>9</sup> Rafael Mitjana: “Los vihuelistas españoles del siglo XVI”, *La Época*, año LIII, 7 de septiembre de 1902, nº 18765, p. 1.

<sup>10</sup> La obra estaba recogida en la obra de Facundo Riaño: *Notes on Early Spanish Music...*, p. 98.

añade “¡Algo es algo!”. Finalmente, retoma el tono del principio del artículo, repitiendo afirmaciones leídas en el prólogo de Gevaert, al considerar el trabajo de Morphy, el “mejor monumento que podía levantarse a la memoria del conde de Morphy”.

Pues bien, hemos podido comprobar que Morphy no sólo cita en su bibliografía a Francisco Correa de Araujo, Diego Ortiz, Nicolás Velasco y Antonio de Cabezón, sino que también ha incluido una pequeña reseña de los más destacados de estos compositores; y no sólo esto, sino que además su bibliografía menciona hasta 156 autores y títulos. Todo ello, nos hace pensar que Mitjana no habría tenido tiempo de leer la obra, y empujado por su animosidad hacia Morphy, tal y como se constata en su epistolario con Pedrell, se habría precipitado en una crítica que perseguía restar valor a la reciente publicación. Además, sabemos que Pedrell se sentía interesado por la música profana, acometiendo la transcripción de estas piezas y trataría en sus publicaciones posteriores de desautorizar la obra de Morphy, como hemos podido comprobar en su *Cancionero popular*.

Como ya hemos mencionado anteriormente, Morphy en persona, visitaría diversas bibliotecas de Europa, recogiendo una exhaustiva lista de autores y títulos relacionados con el género. Según podemos leer en su obra, consultaría las bibliotecas de Portugal (del Rey Juan IV), Bruselas (Real), Viena (Imperial), París (Nacional, Conservatorio), España (Nacional, Escorial, Barbieri, Real). Para nosotros se trata, sin duda, de una aportación más de enorme interés a una obra monumental.

Paradójicamente, años más tarde Mitjana, en su publicación “La Musique en Espagne” en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, editada por A. Lavignac y L. Laurencia, parece retractarse de sus palabras al mencionar el interés de su bibliografía. Pese a esta rectificación, siguiendo a Pedrell, acusa a Morphy de confundir el laúd con la vihuela. En la obra, traducida al español, leemos estas aseveraciones, que transcribimos por su interés:

Aunque interesante desde el punto de vista bibliográfico, la obra del Conde de Morphy: *Los tañedores de Laúd españoles del siglo XVI* no es en absoluto recomendable. El autor parte de una base falsa ya que asimila el Laúd a la *vihuela* y podría inducir al lector a una lamentable confusión<sup>11</sup>.

Por último nos referimos a otras cuestiones publicadas por Mitjana en el artículo, sobre observaciones de Morphy, apoyadas por Gevaert, que se refieren a la relación del laúd árabe con la vihuela, un asunto que centraría una de las polémicas con Pedrell. Para Morphy el laúd habría servido de base a la tablatura de vihuela, usada por los maestros españoles. Esta hipótesis planteada por Morphy se fundamentaría en el contacto entre castellanos, aragoneses, y musulmanes. Los primeros habrían aprendido el uso del laúd (*l'Eoud*), introducido por los musulmanes, evolucionando hacia una cultura más avanzada. De esta manera, los instrumentistas cristianos habrían elaborado su tablatura a imitación de los musulmanes, adaptando a las cuerdas del instrumento árabe las armonías polifónicas de la música occidental. Mitjana considera plausible esta hipótesis en base al manuscrito árabe *Tratado de laúd*, conservado en la Biblioteca Nacional, en el que él mismo comprobaría que el dibujo del instrumento, con sus cuerdas y trastes correspondientes, indicaba la altura de los sonidos por

---

<sup>11</sup> Rafael Mitjana: *La música en España (Arte religioso y profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993, p. 117.



medio de número arábigos, de manera similar a la cifra usada por Luis Milán, en su libro *El maestro* (1535)<sup>12</sup>.

Morphy fue el primero en proponer la hipótesis de la vinculación del laúd árabe con la vihuela española, una aportación que sin duda suma valor a su obra, al incluir un estudio musicológico en el que somete a discusión cuestiones de vital importancia sobre esta música, que posteriormente fueron retomadas por otros. Pese a que la obra de Morphy continúa apareciendo en las referencias de algunos autores, sus observaciones apenas son mencionadas, pese a formar parte de las polémicas del siglo XX<sup>13</sup>.

Poco tiempo después del artículo de Mitjana, se publicó otro artículo escrito por Pedrell, comentando la obra de Morphy. Como mencionamos anteriormente en el Capítulo V, Pedrell mostraría interés por este género de música profana en 1893, cuando pronuncia una conferencia en el Conservatorio de Madrid, apoyado por su director Jesús de Monasterio lo que provocó fuertes críticas por parte de Morphy en la prensa, ante lo que consideraba una injerencia en su investigación<sup>14</sup>. Posteriormente, Pedrell escribió el *Cancionero Popular Español*, entre 1917 y 1922, donde incluiría piezas de Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Bermudo, Daza, entre otros<sup>15</sup>. En 1902, Pedrell elegiría *La vanguardia*<sup>16</sup>, para publicar su artículo contra Morphy, que llevaba por título “La vihuela y los vihuelistas”, intentando mostrar lo que sería su asunto de discusión, el desafortunado empleo, a su juicio, de la palabra *Luthistas*, en vez de *vihuelistas*<sup>17</sup>. Pedrell afirmarí que los cultivadores españoles de cuerda punteada “sólo usaron la vihuela y no el laúd, y sólo para dicha vihuela escribieron sus libros de cifra de tañido que, dicho sea de paso, no es tampoco la guitarra usual, aunque así se traduzca dicho término en la obra en que me ocupo, confundiendo lastimosamente la naturaleza y uso de ambos instrumentos”. Consideraba que “dado que no hay en francés ni en alemán nombre que equivaldría al genuino español, clásico por excelencia, debería haberse dejado con el nombre original de *vihuelistas*”. Pedrell no desaprovecharía la ocasión para proclamar su conocimiento en el asunto al mencionar “las distintas ocasiones que he hablado de la *vihuela* en publicaciones extranjeras, sin exponerme a que el lector lo confundiera con el laúd, o, lo que es peor, con la guitarra”. Además, afirmarí que tras el reinado de la vihuela aparecería el de la guitarra, con la “obrita” de Juan Carlos Amat, y al igual que Mitjana criticaría la omisión de la misma en la bibliografía publicada por Morphy. A partir de aquí todo el artículo de Pedrell se convierte en un ataque a las hipótesis planteadas por Morphy, en relación a la música de vihuela con la de los andalucistas, y a exhibir exponer sus propios criterios sobre el género, sin el menor atisbo de modestia.

<sup>12</sup> Manuela Cortés se refiere a este asunto, en el que menciona a Mitjana, reconociendo que la cuestión aún hoy presenta “serias lagunas pendientes de resolver”. Manuela Cortés: “Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca” en *Cuadernos de Arte*, 2007, pp. 9-41.

<sup>13</sup> Manuela Cortés: “Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca”..., op. cit.

<sup>14</sup> La conferencia pronunciada el 23 de enero de 1893 llevaba por título “carácter y significación de la música popular en España durante el siglo XVI”.

<sup>15</sup> E. Pujol: El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra, *Anuario Musical*, vol. XXVII, pp. 47-59, 1973. Emilio Pujol hacía alarde del esfuerzo de Pedrell en la divulgación de este repertorio.

<sup>16</sup> Felipe Pedrell: “Quincenas Musicales: La vihuela y los vihuelistas”, *La vanguardia*, 30 de septiembre de 1902, p. 4.

<sup>17</sup> La razón del título y el empleo de la palabra luth en vez de vihuela por Morphy en el texto en francés y por musicólogos como Riemann y Gevaert se debe al hecho de no conocerse en el extranjero la acepción “vihuela o vihuelista”, para lo que se empleó el término “luthistes”.

#### XVII-4. Otros musicólogos y su interés por la vihuela

A raíz de las críticas de Pedrell y Mitjana, la obra de Morphy fue citada, durante años, como fuente confusa y por tanto no recomendable. Su nombre resurge del interés mostrado por Adolfo Salazar y Emilio Pujol hacia su trabajo. Ambos restarán importancia a las acusaciones hechas por Pedrell, Mitjana o Cecilio de Roda por el empleo del término *luthistas* en el título de la obra.

Cecilio de Roda fue otra figura muy crítica con la obra de Morphy. Solamente tres años después de la publicación de la obra de Morphy y casi veinte después de las conferencias de Morphy en el Ateneo sobre la música del siglo XVI, Cecilio de Roda pronunciaba dos conferencias en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905, con ocasión del tercer centenario de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. En una de ellas desaprobaba el trabajo de Morphy de este modo:

Los tres ejemplos los he traducido del libro de vihuela de Esteban Daza; los dos últimos no han sido publicados; el primero lo fue por el Conde de Morphy, pero su traducción hecha con mejor deseo que fortuna, adolece de tantos errores, que creo poder asegurar que la que os ofrezco es completamente nueva. Entre otras cosas al Sr. Morphy se le escapó el sentido polifónico de las obras de nuestros vihuelistas; no vio más que los sonidos simultáneos en el ataque, no su prolongación, resultando de aquí una falta de técnica tan grande, que en la escritura aparece como música bárbara lo que puede presentarse como modelo de corrección y de saber<sup>18</sup>.

Cecilio de Roda continuaría dando conferencias como las publicadas en la *Revista musical* en 1912, con el título “La música profana en el reinado de Carlos I”, donde hablaba del instrumento de vihuela y de los tratados publicados en el siglo XVI<sup>19</sup>. Posteriormente, se publicaría el *Cancionero Popular Musical Español*, de Felipe Pedrell (1918-1922), en el que introduciría obras similares. Aproximadamente en estas fechas Eduardo Martínez Torner publicaría la *Colección de Vihuelistas Españoles del Siglo XVI* (1923), una edición de obras de *Los seys libros del Delphín* de música de cifras para tañer vihuela, de Luis de Narváez (1538). Pero será Emilio Pujol, quien de verdad llame la atención sobre la importancia del género, con la interpretación de esta música de cara al público y manifieste un reconocimiento por la obra de Morphy<sup>20</sup>.

Según John Griffith, Emilio Pujol

comenzó a editar e interpretar transcripciones de vihuela para guitarra desde finales de la década de 1920; entonces, dio un paso más allá realizando una copia de la vihuela descubierta en el Museo Jacquemart André de París. En 1933, efectuó la primera grabación de música para vihuela incluyendo tres de las pavanas de Luis Milán en una de los registros pioneros de la historia de la música, *L'Anthologie Sonore*, bajo la dirección del distinguido musicólogo alemán Curt Sachs.

Por su parte, José Subirá también criticó las transcripciones de Morphy, calificándolo de gran “amateur”, al considerarlas “versiones materiales” de “pernicioso ejemplo”, en vez de exquisitas “refundiciones espirituales”. Para Subirá aunque Morphy contribuyó a despertar el interés por

---

<sup>18</sup> Cecilio de Roda, “Las canciones del “Quijote”, p. 461.

<sup>19</sup> Cecilio de Roda: “La música profana en el reinado de Carlos I”, *Revista musical*, año IV, 1012, nº 7, pp. 165-170.

<sup>20</sup> Véase <http://www.vihuelagriffiths.com/JohnGriffiths/Home.html>.

nuestros vihuelistas, sin embargo “dejó casi dormido el interés estético, porque, al desarticular con la mejor buena fe la verdadera constitución de la polifonía, desfiguró el alma de la música que deseaba divulgar”. Considera que Hugo Riemann realiza “traducciones literales” de mérito, “donde las notas tienen el puesto y la duración debidas”. Parece desconocer Subirá que justamente Hugo Riemann conocía y apreciaba la obra de Morphy, dedicándole reseñas positivas en su *Musiklexikon*, y en su *Dictionnaire de Musique*, publicado en 1913<sup>21</sup>. Subirá defiende la introducción de “ciertas modificaciones que modernicen la presentación del texto primitivo sin alterarlo en su esencia”, norma que dice haber seguido en sus propios trabajos de transcripción sobre música de vihuela, bien alargando sonidos que dieran de esta manera sentido a la línea melódica, bien reduciendo el valor de las figuras por caer “en desuso longas y breves” en nuestra notación contemporáneo”, e incluso llegando a cambiar el compás original binario al tres por cuatro. Podemos entender que con estos criterios las críticas de José Subirá carecen de fundamento. También defiende una interpretación actual de esta música que tilda de “primitiva”, asimismo, se refiere a las interpretaciones adaptadas “a nuestros gustos”, que por entonces estaban de moda. Pone de ejemplo la “refundición espiritual”, realizada por Fellowes, al transcribir la obra del vihuelista inglés Dowland, que viene acompañada de una transcripción paleográfica, para que nadie le acuse de “caprichoso fantaseador de viejos textos musicales”. Según Subirá “Acomódase aquí al lenguaje del piano el característico del laúd; se modifica el acompañamiento dándole mayor amplitud e interés, y se añade un breve ritornelo utilizando el material suministrado por el laudista primitivo”. Lógicamente la defensa de estas libertades por Subirá, nos hacen comprender su reticencia a aceptar el esfuerzo de Morphy por mostrar esa “versión material”<sup>22</sup>.

En varios de los artículos publicados en *El Sol* por el influyente crítico Adolfo Salazar, este se refiere de manera más ecuánime a Morphy, señalando la confusión creada en el uso de la nomenclatura instrumental, en clara referencia a Pedrell<sup>23</sup>. Salazar recordaría a Morphy como “el estudioso de nuestra música de vihuela”<sup>24</sup>.

En 1828 Lionel de La Laurencie (1861-1933) se muestra firme respecto a la polémica suscitada en su día por Pedrell, defendiendo a Morphy a quien no se le podía reprochar el uso de la palabra luthistes. Así lo expresa el musicólogo francés:

Au sud de l’Europe, durant le XVI<sup>e</sup> siècle, l’Espagne connut une glorieuse lignée de vihuelistes qui, bien que ne jouant pas du luth proprement dit, peuvent être incorporés dans la grande famille des luthistes. En effet, la *vihuela* espagnole, apparentée à la guitare, montée et accordée comme le luth, possède une littérature de tous points comparable à celle de ce dernier, et on ne peut reprocher à Morphy d’ avoir appelé les vihuelistes “les luthistes espagnols”<sup>25</sup>.

En la misma polémica suscitada por Pedrell por sus afirmaciones sobre la naturaleza de los instrumentos antiguos, laúd, guitarra y vihuela, interviene Adolfo Salazar, pronunciando una conferencia en la Residencia de Estudiantes en 1928. En ella, trazaba la genealogía de estos instrumentos, indicando el nacimiento de la vihuela, y las modificaciones sufridas por el

<sup>21</sup> Hugo Riemann: *Dictionnaire de Musique*, 2<sup>a</sup> ed., Lausanne, Librairie Payot & Cie, 1913. p. 680.

<sup>22</sup> José Subirá: “Nuestra literatura vihuelística: su notación y su transcripción”, *La Alhambra*, año XXVI, n<sup>o</sup> 564, 30 de junio de 1923, p. 148.

<sup>23</sup> Adolfo Salazar: “El “cancionero de la Residencia” y los músicos de la época de Lope de Vega. III”, *El Sol*, año XX, 2 de febrero de 1936, año XX, n<sup>o</sup> 5756, p. 4.

<sup>24</sup> Adolfo Salazar: “Pablo Casals y Madrid. Casals en la orquesta sinfónica”, *El Sol*, año XIX, n<sup>o</sup> 5715, 17 de diciembre de 1935, p. 4.

<sup>25</sup> Lionel de La Laurencie: *Les luthistes*, Paris, Librairie renouard, 1928, p. 68.

contacto con la polifonía flamenca, durante el reinado de Felipe el Hermoso. Asimismo, mencionaba la decadencia de la vihuela y el auge de la guitarra, que relegada a lo popular se apropiaría de su técnica, reuniendo en sí misma lo que había significado el arte del laúd, de la vihuela y de la misma guitarra. Salazar contaría con la colaboración de Andrés Segovia en la ilustración musical, tocando diversas obras de estos instrumentos<sup>26</sup>.

En 1936, todavía Adolfo Salazar menciona a Morphy en referencia a la confusión que durante largo tiempo hubo en referencia a la vihuela y su relación con el laúd, motivo de crítica hacia Morphy. Nos limitamos a transcribir las palabras de Salazar que dice:

No creo que haya hoy quien me reproche por este contacto entre “vihuelista” y “lutenista”, conforme lo hicieron el pobre y gran Morphy por titular de “luthistes” a los vihuelistas. La deficiente información y la confusión en la nomenclatura instrumental han hecho creer hasta hace muy poco tiempo (yo creo haber sido el primero en denunciar el error) que la “vihuela” era un instrumento especial. Resultaba muy extraño que no quedase ninguno ni para muestra, y que los tratadistas que hablaban de la vihuela y la describían, como Bermudo o Narváez pintasen taxativamente una guitarra<sup>27</sup>.

Por su parte, Emilio Pujol ya habría comenzado a editar obras de vihuela en 1925 para la *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare*, publicada por la casa Max Eschig<sup>28</sup>. En 1943 se creaba el Consejo Superior de Investigaciones Científicas bajo la dirección del musicólogo catalán Higinio Anglés, discípulo de Pedrell<sup>29</sup>. Por iniciativa de Emilio Pujol, se iniciaba en 1945 la publicación de las obras de los vihuelistas españoles, transcritas a notación moderna. El resultado sería la publicación de las obras siguientes: *Los Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer: Valladolid 1538* de Luys de Narváez, publicada en 1945; *Tres libros de música en cifra para vihuela: Sevilla 1546* de Alonso Mudarra, publicada en 1949; *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas: Valladolid 1547* de Enríquez de Valderrábano, publicada en 1965. Pero el interés de Pujol por recuperar la música de vihuela, guitarra y laúd del Renacimiento español abarcaba otras editoriales y actividades como las conferencias-concierto que nos recuerdan a las realizadas por Morphy, en París y Madrid. Cabe destacar la publicación de Pujol *Hispanae citharae ars viva: Antología de obras para vihuela de autores españoles del siglo XVI*, donde aparecen algunas piezas de Milán, Narváez y Valderrábano. Pujol también impartiría Conferencias-concierto en 1949, relacionadas con el tema, como *Ciencia y espíritu de nuestros vihuelistas* (1949), *Vihuela y vihuelistas del siglo XVI* (1954)<sup>30</sup>, y otras muchas, relacionadas también con la guitarra, a la que dedicaría numerosas publicaciones. Una trabajo prolijo que muestra el enorme interés que despertó el género.

---

<sup>26</sup> Adolfo Salazar: “La vida musical. Conferencia-concierto”, *El Sol*, año XII, nº 3532, 27 de noviembre de 1928, p. 5.

<sup>27</sup> Adolfo Salazar: “El “cancionero de la Residencia” y los músicos de la época de Lope de Vega. III”, *El Sol*, año XX, 2 de febrero de 1936, año XX, nº 5756, p. 4.

<sup>28</sup> Véanse las publicaciones de Pujol en París editadas por la casa Max Eschig en Fabián Edmundo Hernández Ramírez: *La obra compositiva de Emilio Pujol...*, p. 101.

<sup>29</sup> José Subirá y Miguel Querol formarían parte de su personal y entre sus colaboradores se encontraban Francisco Baldelló, José Antonio de Donostia, Marous Schneider y Emilio Pujol. Véase Fabián Edmundo Hernández Ramírez: *La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980)...*, p. 99.

<sup>30</sup> Véase Fabián Edmundo Hernández Ramírez: *La obra compositiva de Emilio Pujol...*, p. 101.

## XVII-5. Morphy, su preocupación historicista

En 1832, con sus “conciertos históricos en París” Fétis dio comienzo a la conciencia historicista sobre la música, es decir, la preocupación por mostrar la música antigua tal y como sonaba en su tiempo, en vez de adaptarla a los gustos del momento.

De manera similar a su maestro, el 29 de junio de 1869, Morphy organizó su primer concierto histórico en la Sala Hertz de París, donde dio a conocer algunos resultados de sus transcripciones de música de vihuela<sup>31</sup>. Los cantantes Coujas y Oliveres<sup>32</sup> se hicieron cargo de las melodías antiguas, junto al discípulo predilecto de Rossini, el pianista Albert Lavignac, quien utilizaría un clave construido en Amberes en 1836, por Andreas Buckers. Charles Bannelier, crítico de la *Revue et Gazette musicale*, comentaría la importancia de las investigaciones de Morphy, y su importante contribución a la historia musical de España con la publicación de los *Annales de l'Histoire musicale en Espagne*. También se refería al instrumento *vihuela* que define como especie de laúd o mandora de seis cuerdas, que ningún musicógrafo francés conocía. Charles Bannelier comentaba la notación de tablatura que era similar para laúd o vihuela, y la entonación agradable de la música, su frescura, su modulación natural y armonía directa. Por los detalles que el crítico da de la interpretación, se constata la preocupación de Morphy por conservar el carácter de la música histórica, de manera que ante la imposibilidad de hacerlo con la vihuela, habría recurrido al clave<sup>33</sup>.

John Griffiths menciona que este concierto, organizado por Morphy en 1869, supuso el comienzo de la interpretación del repertorio de vihuela. También menciona la relación de Morphy con Fétis y con Gevaert. Fétis, su maestro en composición, ya mostraría este interés por la música histórica española en su *Biographie Universelle des Musiciens* (1837-1844), donde recogería numerosas referencias bibliográficas de los libros de Fuenllana, Milán, Narváez, pisador y Valderrábano<sup>34</sup>.

En marzo de 1887, Morphy disertaba en el Ateneo de Madrid sobre la historia de la vihuela y la obra de Luis de Milán, Cristóbal de Morales, Miguel de Fuenllana, Gutiérrez de Cetina, Francisco Guerrero y Alonso Mudarra, mostrando algunas de sus transcripciones, que serían interpretadas por alumnos del Instituto Filarmónico<sup>35</sup>. En 1895, siguiendo el ejemplo de Morphy, Pedrell daba sus conciertos de música histórica española, interpretándose una *Pavana* de Valderrábano, que Morphy facilitaría a Granados para su interpretación en un clave. Morphy aconsejaría tocar este tipo de música, empleando el piano con el pedal *una corda*, arpegiando las posturas y tocando *staccato* para imitar, de esta manera, la sonoridad del punteado<sup>36</sup>.

La publicación en 1902 de *Les luthistes espagnols* de Morphy sobre música de vihuela fue un revulsivo para la investigación e interpretación de este género por otros músicos españoles y extranjeros. Morphy y Gevaert fueron los primeros en destacar la importancia que suponía para la historia la existencia de una música profana culta, refinada, de indiscutible valor artístico; un

<sup>31</sup> Pepe Rey: "Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX". II. Madrid: 1875-1899, *Roseta*, nº 4, julio del 2010, Ed. Gráficas Navagraf, S. A.

<sup>32</sup> No sabemos si se tratar de Antonio Oliveres que durante la Restauración borbónica fue primer tenor de la capilla Real de Madrid.

<sup>33</sup> Charles Bannelier: "Concert donné par M. G. a la salle Herz", *Revue et Gazette musicale*, 4 de julio de 1869, nº 27, pp. 218-219. Véase Capítulo III de esta Tesis.

<sup>34</sup> John Griffiths: "The Changing Sound of the Vihuela", *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, edited Kathleen Nelson and Mari Carmen Gómez, The Institute of Mediaeval Music Lions Bay, BC, Canada, 2013, pp.123-146.

<sup>35</sup> Véase Capítulo XI de este trabajo.

<sup>36</sup> Véase Tamara Valverde-Flores: "Enrique Granados...", p. 574.

testimonio musical avanzado respecto a otras del mismo género en Europa, que además constituía un material precioso en la búsqueda del sustrato popular en la ópera española o en otro tipo de composiciones con “sabor local”.

Durante el siglo XX, creció el interés por interpretar este repertorio en España y su impresión en discos, suscitándose interesantes polémicas sobre la manera de transcribir y presentar esta música, que durante mucho tiempo atendió más a los gustos del auditorio que a una interpretación histórica de la misma.

Esta diversidad de criterios en cuanto a su interpretación, también se mostró a la hora de acometer la transcripción de música de vihuela. Un ejemplo de ello lo encontramos en el artículo publicado por Adolfo Salazar en 1936, quien se refiere a cuatro ejemplos de transcripción de música de vihuela, bajo diferentes criterios, citando un ejemplo de Fuenllana, tomado de las obras siguientes: el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, *Histoire de la Musique* de Mitjana y *Luis Milán and the vihuelistas* (1925) de J. B. Trend, al que suma otro ejemplo de Luis de Narváez, tomado de *Temas folklóricos* (1935) de Eduardo Torner. Este último había mostrado gran interés por la música de vihuela transcribiendo obras de este género e impartiendo conferencias<sup>37</sup>. De todos ellos, Salazar considera que Pedrell es el que se aproxima más al original, empleando valores largos que dan un “aspecto anticuado” a la música, y considera “poco recomendables”. Por este motivo ensalza las transcripciones realizadas por Mitjana, Torner y el hispanista inglés Trend al reducir los valores a la mitad (blanca) o incluso a la cuarta parte (negra), recurso que como hemos visto anteriormente era empleado por Morphy en algunas piezas de movimiento vivo. También Salazar se refiere a la prosodia en que cada uno de los anteriores musicólogos resuelven un mismo ejemplo con soluciones que muestran la variedad de criterios asumidos en este tipo de música. Salazar basa su juicio crítico en el “aspecto natural a nuestras costumbres prácticas”, por este motivo considera positivamente la solución realizada por Torner al modificar el texto original, siguiendo “un concepto enteramente moderno”, para obtener “dos semifrases iguales” y evitar “la división irregular del texto-música”. Por último, se refiere a la armonía, que cada autor resuelve de manera diferente. Salazar comenta que sería necesario recurrir a la fuente original, excusando lo difícil de esta empresa por encontrarse los originales en Madrid, a lo que añade la dificultad de leer las tablaturas, que ya de por sí son fuente de discusiones. Por último considera que la mejor opción es que a las ediciones “prácticas” de los textos, es decir, las que como las anteriores estarían modernizadas, le siguieran las “ediciones críticas”, o mejor aún, que ambas aparecieran juntas con las reproducción de facsímiles, explicando el criterio seguido en cada caso<sup>38</sup>.

## **XVII-6. Los problemas en la publicación de *Les luthistes*. Colaboradores**

La publicación no fue fácil, pero finalmente se llevó a cabo gracias a la intervención de importantes personalidades que entendieron el valor de la obra. Una de ellas fue Saint-Saëns tal y como se constata en la correspondencia de Morphy con el maestro francés. Desde 1897, fecha en que Morphy había finalizado su trabajo, le pondría al corriente de los pasos dados para su edición, al mismo tiempo que le pedía consejo sobre algunas cuestiones de música antigua.

---

<sup>37</sup> Por ejemplo su conferencia en el Centro de Estudios Históricos de Madrid sobre “Música de vihuela de los siglos XVI y XVII”. Adolfo Salazar: “La vida musical. J. M. Torner”, *El Sol*, 19 de abril de 1924, año VIII, nº 2089, p. 4.

<sup>38</sup> Adolfo Salazar: “La música de nuestros vihuelistas en discos. Los criterios acerca de las transcripciones”, *El Sol*, nº 5766, año XX, 14 de febrero de 1936, p. 2.

También Morphy enviaría a Saint-Saëns algunas de sus transcripciones en notación moderna de las *fantasías* de Luis Milán y *villancicos* de Juan Vázquez.

La carta de Morphy a Saint-Saëns fechada el 28 de diciembre de 1897 constata el interés mostrado por Saint-Saëns hacia la edición de la obra y su ofrecimiento para servir de intermediario con Calmann Levy, que gestionaba una de las más exitosas casas editoriales europeas. Asimismo, Morphy le haría partícipe de la idea de propulsar la suscripción de la obra, con la publicación de una propaganda de la misma, a cargo de Gevaert:

¿Comment vous remercier de l'intérêt que vous voulez bien prendre pour mon travail? Je vois d'après de votre lettre que vous n'avez pas lu toute la note que je vous ai envoyée. Je dis là que je me charge de trouver les souscriptions nécessaires pour payer des frais de la publication et que l'édition ne commencera qu'après, mais pour avoir ces souscriptions il faut la propagande et pour celle-ci il faut bien une circulaire pour envoyer partout et je demande même si l'on devrait envoyer des échantillons facsimilés.

Je ne vous dirais pas que mon français soit précisément du Molière premier classe; mais je crois qu'il suffit pour faire comprendre ce que je veux dire. Relisez donc la note avec attention et dites-moi votre avis de nouveau. L'idée de vous adresser a Calmann Levy me semble excellente et j'attends avec grand espoir le résultat de votre démarche<sup>39</sup>.

En marzo de 1898, sabemos por otra carta dirigida a Saint-Saëns, que Morphy le habría enviados transcripciones de la obra de Luis de Milán. Asimismo, hace referencia al estado de las conversaciones con las casas editoriales francesa y alemana. Por un lado, la Maison Didot no se encargaría de una publicación de estas características por falta de material y personal adecuado, por otro, Calmann Levy, le responde también que este tipo de publicaciones no son su especialidad, recomendándole la Casa editorial francesa de Fischbacher, al mismo tiempo que se ofrecía a mediar con él. Por otro lado, Morphy recibe una proposición de la Maison Brestkopf de Leipzig, gracias a la mediación de su amigo, el director de orquesta Kogel. Finalmente, sería esta casa editorial alemana la que cuatro años más tarde, en 1902, publicaría los dos volúmenes de la obra de Morphy, con texto en francés y alemán.

En esta ocasión la propuesta de la Casa Brestkopf de Leipzig no incluía la traducción al alemán, pero lo que realmente hizo a Morphy desestimar esta opción fue el coste elevado de la misma, como leemos a continuación:

je reçois de proposition de la Maison Breitkopf de Leipzig pour la publication de mon livre à mes frais, excepté la traduction allemande. Comme vous comprenez je répons en remerciant de la bonne volonté. Seulement l'écart du change me couterait aujourd'hui 36 pour cent<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Carta de Morphy a Saint-Saëns. Madrid, le 28 Décembre 97. Trad.: "¿Como agradecerle el interés que quiere tomarse por mi trabajo? Veo según su carta que no ha leído toda la nota que le he enviado. En ella digo que me encargo de encontrar las suscripciones necesarias para pagar los gastos de la publicación y que la edición comenzará sólo después, pero para tener estas suscripciones hace falta la propaganda y para ésta hace falta una circular que se envíe por todas partes y me pregunto si se deberían incluso enviar las muestras facsímiles. No le diré que mi francés sea precisamente el de Molière de primera clase; pero creo que es suficiente para dar a entender lo que quiero decir. Relea pues la nota con atención y dígame su opinión de nuevo. La idea de dirigirse a Calmann Levy me parece excelente y espero con gran esperanza el resultado de su gestión".

<sup>40</sup> Carta de Morphy a Saint-Saëns. 9 de mars de 1898. Trad. "Recibí una propuesta de la Casa Breitkopf de Leipzig para la publicación de mi libro a mi cargo, excepto la traducción al alemán. Como entenderá, he respondido agradeciéndole su buena voluntad. Solo la diferencia del tipo de cambio me costaría hoy día el 36 por ciento".

Por último, Morphy se dirige a la Maison Peters, por mediación en esta ocasión de Mr. Kagel.

También Morphy contó con la ayuda en París de Jean Baptiste Théodore Weckerlin, compositor, coleccionista y bibliotecario del Conservatorio Nacional. Se daba el caso que Weckerlin era uno de los más destacados recolectores de melodías populares en Francia, reuniendo una biblioteca de aproximadamente 6000 volúmenes sobre música y canciones populares de toda Francia. Entre sus obras cabe señalar la publicación de la obra *L'ancienne Chanson populaire en France, XVIe et XVIIe siècles* (1887)<sup>41</sup>. El 20 de enero de 1897 escribe a Weckerlin:

Estimado Sr. Weckerlin, Al recibir esta carta y ver la firma, creerás que un fantasma del otro mundo le está escribiendo. Afortunadamente, sigo vivo, aunque estuve muy cerca de hacer el gran viaje hace tres años, después de haber sufrido un ataque de parálisis reumática periférica que fue puramente muscular y nerviosa y sin llegar a afectar los principales centros de la vida, cerebro, corazón y estómago. Restaurados tan bien que me permiten a mis 61 años de edad venir a pedirle un consejo.

Recuerda mis trabajos en la tablatura. He traducido a notación moderna la música profana y popular de los libros de tablatura desde 1536 hasta 1800. Hace más de treinta años que trabajo en ello. Mi querido maestro y amigo F. y Gevaert me ha prometido escribir el prólogo y no me gustaría ir a un mundo mejor sin haberlo publicado, pero se trata de encontrar un editor. ¿Cree que podré encontrarlo en París?

La importancia de esta publicación para la historia de la música me parece grande, porque el acompañamiento instrumental del laúd o la guitarra a las piezas de la canción demuestra claramente que el instinto ya había encontrado y practicado los modos de mayor y menor, así como las modulaciones que constituyen el tono moderno, mucho antes de Monteverde y el uso de la séptima dominante. Además, las canciones y las melodías son a veces encantadoras y expresan muy bien el sentimiento de la poesía de las letras.

Mi idea sería hacer un volumen de 4 capítulos de 300 a 400 páginas que contenga 1º Prólogo de Gevaert. 2º su predominio en la traducción a la notación moderna, etc. etc., 3º texto musical, piezas instrumentales y vocales. Esta parte más importante se volvería demasiado costosa en tablas grabadas y sería mejor usar los caracteres móviles, 4º Biografía sucinta de algunos músicos, 5º Bibliografía de libros de tablaturas franceses, italianos y alemanes que he visto y aquellos de que solo tengo noticia o anotación facsímil. El precio de venta del volumen podría ser unos 25 fr (una guinea) y creo que mis relaciones en Europa me permitirían colocar varios ejemplares en bibliotecas, museos, conservatorios, etc., lo cual que cubriría mas o menos el coste de edición que no debe exceder 500 copias. En cuanto a la distribución, si no puedo encontrar compradores, estoy dispuesto a aceptar una cantidad de copias. Esta es mi idea y mi consulta. ¿Tendrá el tiempo y la paciencia para responderme? Tengo muy buenas esperanzas y, mientras tanto, le pido querido señor Weckerlin que crea en mis sinceros sentimientos de amistad y consideración.

El Conde de Morphy  
Mendizábal 43, Madrid<sup>42</sup>

Sin embargo, la obra no vería la luz hasta 1902, cuando sería publicada por la casa Breitkopf & Härtel. Tras la muerte de Morphy en el balneario de Baden en 1899, la Condesa de Morphy que poseía una amplia cultura además de dotes de intérprete, retomaría las acciones oportunas para la edición de la obra, ayudada por su hija.

---

<sup>41</sup> Henry Carnoy: *Dictionnaire biographique international des écrivains*, Vol.1-4, Zürich, Georg Olms Verlag, 1987, pp. 94-95.

<sup>42</sup> Véase la carta en el Anexo I.



## CONCLUSIONES

En este trabajo hemos podido constatar que Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (Madrid, 1836-Baden, Suiza, 1899) desempeñó un papel de enorme transcendencia en el panorama musical y cultural nacional que lo convierten en una figura nuclear de la Restauración borbónica en la que ocupó el cargo de secretario privado de Alfonso XII y, tras su muerte, de la reina regente María Cristina. Su obra escrita, rica en asertos ideológicos y estéticos, sustenta las bases de una renovación musical en España abierta hacia el conocimiento de un repertorio europeo variado y la creación de obras que situaran nuestro país al mismo nivel que otras naciones europeas. Morphy impulsó un modelo teórico de ópera española y dirigió sus esfuerzos a la realización de iniciativas en el ámbito social y cultural. Una labor que acometió desde diferentes ámbitos: como crítico a través de sus escritos, como mecenas, a través de su posición en la Corte, como gestor y mediador desde instituciones destacadas.

Su figura no puede ser comprendida adecuadamente si no es desde su posición en la Corte borbónica y su compromiso con la Restauración borbónica, en la que se convirtió en persona de confianza y consejero del monarca. Su vasta formación en filosofía, historia, literatura y derecho, unido a su dominio de varios idiomas, le convirtieron en la persona adecuada para ocupar desde 1863 los cargos de gentilhombre y jefe de estudios del príncipe Alfonso. Morphy ideó un programa de enseñanza que atendía a la formación moral e intelectual del príncipe. En línea con el romanticismo historicista alemán de los hermanos Schlegel, otorgó importancia al pasado intelectual, estético y espiritual de España, con el conocimiento de su historia, sus valores culturales, religiosos y morales; sus tradiciones y costumbres, que a su entender conformaban la identidad nacional. Morphy formó la personalidad del príncipe Alfonso como futuro Rey de España, para que fuera capaz de acometer la difícil tarea de la regeneración del país, consideró necesario la colaboración de los españoles, quienes debían superar sus pasiones políticas y diferencias ideológicas para trabajar unidos en el proyecto de una España moderna. Hemos comprobado que establecida la Restauración borbónica, Morphy acometió y se implicó en diversas iniciativas regeneracionistas relacionadas con instituciones penitenciarias, artes suntuarias y entidades educativas y culturales. Su tradicionalismo no estuvo reñido con la visión progresista de un país que como el nuestro debía conocer y respetar el pasado, afrontar los retos del presente y mirar hacia el futuro, en sintonía con el espíritu expresado por Alfonso XII en el Manifiesto de Sandhunt.

La personalidad compleja de Morphy encierra una de sus facetas más interesantes como músico. Hemos constatado que tuvo una sólida formación musical, por tanto, las menciones a Morphy como *amateur* no deben ser entendidas con el significado actual de simple aficionado. Desde tierna edad, emprendió los estudios musicales, recibiendo las primeras lecciones de música de Pedro Orihuela, durante su estancia en Almería. Hemos podido enmendar el error de diversas biografías que le situaban en Alemania. En Madrid tuvo profesores tan relevantes como Antonio Mercé, Santiago de Masarnau y Francisco de Asís Gil. Completó su formación en armonía, contrapunto y fuga, composición e instrumentación con F. J. Fétis en el Conservatorio de Bruselas y con F. A. Gevaert en París. El interés de Morphy por la música y la cultura se manifiesta también en su presencia en círculos privados de la nobleza o aristocracia. En sus años de juventud, asistió a las veladas de música de cámara de Juan Gualberto González, donde se cultivaba el repertorio clásico de Mozart y Haydn; al lado de Guelbenzu y Monasterio, formó parte de las reuniones organizadas por Pepe Fajardo, José García Fajardo, Marqués de Beramendi, donde acudieron escritores y pintores como Adelardo López de Ayala, José Selgas,

Asquerino, Carlos Ribera, Antonio Gisbert, Vicente Palmaroli y Carlos de Haes; su interés por la literatura le llevó a asistir a las veladas del escritor y crítico teatral Manuel Cañete, donde encontramos a Ramón Campoamor, Ventura de la Vega y Rafael Baralt, unidos por una fraternidad intelectual; por último, en la década de los ochenta, fue asiduo de las tertulias de la Condesa de Velle, a las que asistió en compañía de Cánovas del Castillo, Menéndez Pelayo, Juan Valera y José Cárdenas.

En nuestro estudio del pensamiento del siglo XIX hemos podido verificar la profunda huella del romanticismo historicista en España, bajo la influencia de los hermanos Schlegel, y a través del *Discurso sobre la influencia de la crítica moderna en la decadencia del teatro español* de Agustín Durán. Consideramos que este discurso se convirtió en un referente para muchos intelectuales de la Restauración borbónica, cuya conciencia nacionalista dio importancia a nuestro sustrato popular, el estudio de los romances, la rehabilitación de nuestro Teatro antiguo y la defensa del papel desempeñado por la monarquía y el catolicismo en el florecimiento de la literatura y de las artes en general. Además influyó en la consolidación del pensamiento ecléctico con la superación de la controversia clasicismo-romanticismo, que dominó buena parte del siglo XIX, el reconocimiento del elemento árabe en nuestra cultura y la aceptación de la influencia extranjera en el desarrollo de las artes nacionales.

Comprobamos que debido a la influencia del positivismo, del realismo, y del dogmatismo racionalista surge la doctrina espiritualista motivada por la crisis de la metafísica idealista y la necesidad que sienten estos intelectuales de guiar a los artistas y a la sociedad en general. La doctrina espiritualista asume una visión ecléctica que toma lo mejor de cada escuela y que afecta a las manifestaciones del llamado arte elevado o arte divino, cuyo fin es la belleza; asimismo, conecta con el historicismo y el nacionalismo ya que plantea una continuidad con nuestros valores nacionales, asociados a la moral católica. La doctrina espiritualista se divulga, por una parte, en la crítica literaria de Manuel Cañete, Ramón Campoamor, Antonio Arnao, Manuel Tamayo y Baus, José Selgas, Enrique Ramírez de Saavedra y Cueto o Castro y Serrano y, por otra, en la crítica musical de Santiago de Masarnau, Vicente Cuenca, Parada y Barreto, Oscar Camps y Soler. Examinamos la relevancia del *Discurso* de Morphy sobre estética, pronunciado en la Academia de San Fernando en 1891, como guía para los artistas y donde se declara defensor de la doctrina espiritualista y de la unidad del arte. Morphy aclara y corrige afirmaciones anteriores, algunas emitidas por los krausitas españoles, al reivindicar la posición excelsa que ocupa la música instrumental en la jerarquía de las artes. Se contraponen al racionalismo dogmático defendiendo la inspiración y el genio en la creación artística, y considera que esta no puede ser explicada por razonamientos científicos. Asimismo, muestra su posición ante la reforma de Wagner en el drama lírico del que acepta las innovaciones en armonía e instrumentación, pero rechaza su uso del leitmotiv y sus postulados estéticos.

En nuestro estudio confirmamos el impulso dado hacia el reconocimiento de una identidad nacional desde el mismo momento en que se establece la Restauración borbónica, en la que Morphy jugó un papel fundamental. Morphy fue un propulsor del nacionalismo, buscó en nuestro pasado la idea de nación, y expuso sus ideas en su discurso de apertura en el Ateneo de Madrid, "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias" (1886), donde están presentes afirmaciones suyas ya proclamadas en la prensa en 1871. Morphy recoge la influencia del *Volkgeist* de Herder y las ideas de los hermanos Schlegel, a través del discurso de Agustín Durán. Su estudio sobre la historia del arte en España se centra en demostrar que la idea de nación surge con la monarquía de los reyes católicos, dándose un florecimiento de las artes y un ambiente propicio para que el artista se inspire. Asimismo, otorga un lugar importante al espíritu del pueblo, que se recoge en el folklore español y en nuestros romances, en los que el

artista debía inspirarse para lograr una obra con características propias. Nuestra identidad cultural está presente en nuestra filosofía, religión, moral y obras gloriosas del pasado. Su concepto de arte nacional no excluye la influencia extranjera. Y es que Morphy recurre a la historia de nuestras artes para señalar cómo la influencia árabe forma parte de nuestra cultura junto al elemento cristiano. Considera que la decadencia que sufre España está relacionada con el escepticismo, los excesos del racionalismo, la crisis de la estética y de la metafísica. Propone un plan regeneracionista para España y pide la protección de la música y el apoyo de la crítica y del público a los artistas españoles.

Durante la Restauración borbónica el nacionalismo en el ámbito musical se materializa de diversas maneras: en la creación de un repertorio de ópera española y de otros géneros elevados, la atención a nuestro pasado artístico y literario y a nuestro folclore y la ampliación de la cultura a través de la crítica musical, conciertos y conferencias. Asistimos a un movimiento reformista liderado por el Conde de Morphy que crea una conciencia propicia entre numerosos artistas en la lucha por el Arte nacional, que se traduce en la superación del gusto italiano precedente, la difusión de la música de cámara y de una programación variada y la asunción de un modelo de drama lírico nacional acorde a sus proposiciones teóricas. La ópera española viene a ser un exponente del nacionalismo de Morphy. Rechaza la zarzuela cuyo fin es el entretenimiento, y la ópera italiana precedente que otorga poca importancia al asunto y centra su atención en las habilidades de los cantantes. Morphy dio un nuevo impulso al género a través de sus proposiciones teóricas, publicadas por primera vez en el artículo de fondo "De la ópera española" (1871), donde propugna un modelo operístico basado en el drama lírico dentro de la tradición culta de la Europa central. El propósito de Morphy es que las obras de los compositores españoles formen parte del repertorio de ópera internacional. Su referente lo toma del mundo de la literatura, en la obra de Calderón de la Barca, que eleva lo local a idioma universal. Morphy considera el drama lírico como una creación inspirada, con cuadros vivos y contrastados, donde está presente el elemento dramático que busca conmover al público. Para Morphy la parte literaria (sobre un asunto español) asume la misma importancia que la parte musical (recursos expresivos modernos). En la parte literaria, defiende lo local y nacional, inspirándose en el género histórico, género fantástico (romances), género dramático del Siglo de Oro (drama y comedia) que reúnen tres ideas: la fe católica, la monarquía y el honor (identidad nacional). Ejemplos para un asunto serían el teatro antiguo de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustín Moreto o Juan Ruíz de Alarcón, o los dramas románticos genuinamente españoles de *Don Álvaro* del Duque de Rivas, *La locura de amor* de Tamayo y Baus o *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch. En la parte musical, parte de la tradición clásica y universal europea pero con la asimilación de recursos técnicos modernos en armonía e instrumentación (influencia de Wagner). Lo local, en la música, se inspira en la música profana y religiosa, en ciertos ritmos y melodías populares, asimismo, en lo oriental, pero sin que lleguen a dominar la forma.

Morphy se aparta de propuestas más exóticas o locales, basadas en el canto popular, preconizadas por Pedrell porque considera que la melodía popular no puede expresar sentimientos de la misma manera que lo hace la melodía de tradición clásica. El producto es una obra universal que concilia clasicismo, romanticismo y modernidad, y que acorde a nuestra raza latina debe reflejar la luz, la claridad meridional con sutilezas melódicas y armónicas, con el uso puntual del contrapunto, texturas livianas, color instrumental y armónico, proporción y forma, "sabor local" en el uso de ciertos giros rítmicos y melódicos, y melodías que conmueven al oyente. Morphy valora positivamente la obra universal y local de Verdi, Mancinelli y Saint-Saëns.

Concluimos que Morphy dota a la ópera española de una base doctrinal. Sus propuestas teóricas fueron divulgadas en la prensa, discursos y círculos privados y fueron respaldadas en su época, en el ámbito literario, por escritores y críticos como Antonio Arnao, Manuel Cañete, Castro y Serrano y Leopoldo Augusto de Cueto; en el ámbito musical, por los escritos de Bretón, Serrano e Inzenga, entre otros. Comprobamos que, asentada la Restauración borbónica, Morphy ejerció un papel como “padre” o guía intelectual. Fue protector y defensor de Tomás Bretón y de su ópera española *Los amantes de Teruel* en la que vio la plasmación de sus proposiciones teóricas. Morphy influyó en otros artistas más jóvenes con los que se mantuvo en contacto como Apolinar Brull, Ruperto Chapí, Isaac Albéniz, Pablo Casals, Emilio Serrano o el joven Enrique Granados, que consideraba capaces de configurar una escuela nacional con el cultivo de todos los géneros en una línea universal, logrando una renovación en el Arte nacional y estableciendo la ópera española.

Otro aspecto del nacionalismo de Morphy lo encontramos en su interés por ampliar la cultura de los artistas y del público. Su labor como crítico musical cumple una finalidad didáctica. Hemos mostrado su profunda labor en sus artículos de fondo, influyendo en sus lectores hacia lo que consideraba el “buen gusto”, combatiendo el gusto por lo italiano que consideró obsoleto, y defendiendo una programación amplia y variada. De esta manera hemos visto que Morphy se convirtió en uno de los principales difusores de la música extranjera, y defensor de la creación musical de los artistas españoles. Promovió la puesta en escena de la obra de Wagner, reconociendo su enorme influencia en la época, pero desaconsejando su imitación; defendió el realismo espiritualista de la *Dolores* de Bretón, no así el verismo italiano o el realismo “prosaico” de la obra de Granados. En nuestro trabajo hemos aportado la transcripción de las cartas dirigidas por Morphy a Saint-Saëns mostrando la relación de amistad y la afinidad de ideas con el maestro francés, a quien ayudó a promover su obra musical en España.

Asimismo, encontramos que la influencia de Morphy marcó las líneas a seguir en las instituciones más importantes de Madrid, sobre todo a partir de 1880, desde las que contribuyó a acercar España a la realidad musical europea, con una finalidad artística y didáctica. Consideró que el público español no estaba capacitado para juzgar las obras musicales, debido a su falta de educación respecto al público europeo y la perniciosa influencia de la ópera italiana. Hemos comprobado la sinergia entre la Sociedad del Instituto Filarmónico, la Sociedad de Conciertos de Madrid y el Ateneo de Madrid, todas ellas presididas por Morphy, en las que ejerció un papel como mediador y gestor, e influyó en que se llevara a cabo una programación, que como en un museo exhibiera obras de todos los países y de todos los tiempos, en línea con las tendencias europeas. Morphy contó con la colaboración de numerosos artistas extranjeros y españoles que contribuyeron al progreso de la cultura musical y la sensibilización del público hacia otros repertorios, superando sus gustos por el repertorio italiano y por una programación restringida, criticada por la prensa.

Hemos constatado los progresos dados en España en referencia a la divulgación de la música a través de conferencias. Como presidente de la Sección de Bellas Artes en el Ateneo de Madrid, Morphy impulsó las veladas musicales y las conferencias en esta entidad de gran influencia en la época. El Ateneo se convirtió en espacio de estudio y difusión de la música en el Madrid de la Restauración. Morphy impartió numerosas conferencias en las que se ocupó del drama lírico como industria de progreso y riqueza en España y defendió un moderado proteccionismo por parte del gobierno. Asimismo, valoramos la relevancia de su ciclo de conferencias sobre el pensamiento y la obra de Beethoven, fruto de sus investigaciones en los archivos de Austria y de la traducción de la correspondencia de Moscheles al español, que le convierten en uno de los principales difusores de la figura de Beethoven en España. Gracias a la iniciativa de Morphy no

sólo se organizaron conciertos monográficos sobre Beethoven en el Ateneo, sino que la Sociedad de Conciertos durante su presidencia, otorgó un espacio importante a la programación de Beethoven.

También comprobamos que Morphy ejerció un importante labor en línea con el historicismo. Siguiendo el ejemplo de su maestro Fétis, fue el primero en realizar conciertos históricos sobre música española profana del siglo XVI, durante su exilio, en la Sala Hertz de París (1869), posteriormente, en el Ateneo de Madrid (1887), precedentes de los realizados por Felipe Pedrell en esta última entidad. Con su obra *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*, Morphy se nos presenta como uno de los más importantes precursores de la musicología en nuestro país, con una aportación de indudable valor a la historia de la música española.

Durante su presidencia en la Sociedad de Conciertos de Madrid realizó algunas aportaciones personales como el abaratamiento de la localidades, la subvención del gobierno, y los conciertos de la Sociedad en el Palacio Real. Morphy junto con Tomás Bretón como director artístico continuaron las tendencias europeas hacia la defensa de una programación variada, la consolidación del repertorio clásico, y una amplia muestra de escuelas, países y épocas diferentes. La introducción de notas al programa fue un paso adelante en la educación del público. El papel mediador de Morphy y su amplia lista de contactos en España y en el extranjero facilitaron la invitación de artistas de talla internacional como Planté, D'Albert, Thomson, Madame Marx, Sarasate y la promoción de jóvenes artistas españoles a los que estaba muy unido como Albéniz o Arbós, que protagonizaron algunos de los Grandes conciertos con solista, a imagen de otras salas europeas.

Constatamos la preocupación de Morphy por la enseñanza y su fuerte presencia en el Madrid de la Restauración al haber sido capaz de reunir a 81 artistas en una Sociedad, que entre sus propósitos tuvo la creación del Instituto Filarmónico y la renovación del arte musical dentro de la tradición culta europea. El Instituto se convirtió en un referente para otros centros educativos dentro y fuera de España, con unas enseñanzas de música que siguieron el ejemplo de otros países europeos, y su apoyo a *Los amantes de Teruel* de Bretón. Los banquetes organizados por Morphy sirvieron para promover el "arte elevado", la importancia de la educación musical y el apoyo al drama lírico nacional cantado en español.

Deducimos el importante papel desempeñado por la Corte borbónica en la dotación de pensiones a artistas españoles, posibilitando su formación en el extranjero. Desde su cargo en la Corte, Morphy se erigió en mediador entre los artistas y la Corona. Morphy influyó para que la Corona se situara al lado de la música elevada y de la ópera española, mostrando su apoyo hacia el estreno de *Los amantes de Teruel*. En el Palacio Real se realizaron conciertos instrumentales y vocales, que constatan el compromiso de la monarquía con las prácticas musicales de la época, y su intención de revitalizar la cultura musical en nuestro país. Morphy fue comisionado en exposiciones universales cuyo propósito era representar las industrias, las ciencias y las artes de España, donde la música tuvo su propio espacio en las que la monarquía trabajó para proyectar una imagen culta de nuestro país. Por otra parte, el salón privado de los Conde de Morphy en la calle Mendizábal, 43 de Madrid, se convirtió en un centro de reunión de artistas, que en la misma línea cultivaron la música de cámara y la canción culta española para voz y piano y desde donde Morphy ejerció su magisterio prestando ayuda, protección y consejo.

Mostramos como la producción musical de Morphy está en línea con su pensamiento. Morphy acometió géneros diferentes, donde están presentes las grandes formas clásicas: sinfonía, sonata, oratorio pero también las pequeñas obras, canciones para voz y piano con textos en varios idiomas, y la óperas españolas. Una producción exponente de su gran versatilidad y su amplio conocimiento musical, donde clasicismo y romanticismo se encuentran

unidos en una misma obra, como en su *Sonata para piano y violín*. Morphy defendió una formación tradicional sólida y animó a los artistas a componer todos los géneros, desde el sainete hasta la ópera y el oratorio. Consideró que la música instrumental debía seguir la tradición clásica de Haydn y Mozart.

Entendemos sus aspiraciones universales de una obra consagrada en sintonía con la de otros compositores franceses coetáneos con los que entabló amistad como Charles Gounod o Emil Saint-Saëns. Morphy se mantuvo al corriente de las tendencias de la música europea culta y asumió recursos expresivos modernos en armonía e instrumentación, aunque se mantuvo dentro de la tradición. Morphy coleccionó melodías populares con el objeto de que su sustrato estuviera presente en la música, mostrando el color local. En sus primeras composiciones realizadas en la década de 1860, Morphy utilizó el folclore en su producción de música española, presente en giros melódicos y ritmos marcados; asimismo, la música sacra y profana del renacimiento español en el aire modal de sus composiciones. Su música es refinada, con texturas diáfanas y sencillas que se enriquecen por la variación de los parámetros rítmicos, melódicos y armónicos, apartándose de los gustos italianizantes precedentes. Obras como su *Serenata española*, *Aires españoles*, *Andalucía o zambra morisca* (alhambrismo sinfónico) configuran un estilo español, cuyos rasgos estilísticos están presentes en la obra de Albéniz e incluso en otras obras posteriores como la danza de *La vida breve* de Falla.

El interés de Morphy por la producción sacra responde a la misma de otros compositores europeos exponentes del espiritualismo emergente del siglo XIX. Comprobamos que Morphy cosechó clamorosos éxitos con su oratorio *Cántico de Moisés* en Bruselas, donde se le encargó una ópera para el teatro de la Monnaie, posiblemente *Mudarra*. También trabajó en los bailables de la obra *Un mariage à Sevilla*, aceptada para su puesta en escena en la Gran Opera de París. Sin embargo, solamente su *zambra morisca* de la ópera *Los amantes de Teruel* llegó a estrenarse en Alemania, Holanda y España, obteniendo el aplauso del público, por su inventiva melódica y rítmica y su orquestación rica y colorista. Morphy aconsejó el estudio del manual de instrumentación publicado por su maestro F. A. Gevaert. Por último, podemos asegurar que finalizó una ópera en tres actos llamada *Lizzie*. Otras obras como sus *Esquisses symphoniques*, su *Sonata para piano y violín*, su *sonatina a cuatro manos* o *Andalucía* para piano fueron bien acogidas por el público. Su colección de *Melodías para canto y piano* son de enorme interés para entender su pensamiento ecléctico donde atiende a lo local en su *serenata española* y *romances viejos* puestos en música, y a lo universal, poniendo música a poemas de Victor Hugo o Alfred de Musset.

En suma, consideramos que el pensamiento de Morphy enriquece nuestro conocimiento del romanticismo musical hispánico, asimismo, amplía la visión del nacionalismo español centrado hasta hoy en la figura de Felipe Pedrell y en su opúsculo *Por nuestra música* (1891), vinculado al nacionalismo ruso, al modelo wagneriano y a la tradición popular. Las proposiciones teóricas de Morphy, divulgadas desde 1862, alumbran la creación artística del último tercio del siglo XIX e incluso del siglo XX, abriendo nuevas perspectivas hacia lo que realmente se consideró un repertorio de obras nacionales. El eclecticismo, dentro de la tradición del espiritualismo católico, fue la fórmula que Morphy y otros intelectuales y artistas encontraron para renovar el arte español y dotarlo de modernidad. Este nacionalismo situado dentro de la tradición culta centroeuropea puede ayudar a entender y valorar de manera diferente la producción de Tomás Bretón, Isaac Albéniz, Emilio Serrano y de otros artistas españoles. Obras como *Los amantes de Teruel*, *Garín*, *La Dolores*, *La sortija*, *San Antonio de la Florida* o *Henry Clifford* fueron valoradas positivamente por el Conde de Morphy, que las juzgó muy superiores a otras del repertorio contemporáneo europeo como *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz* o *I Pagliacci*.

Para finalizar, en relación a nuestro trabajo, señalamos algunas líneas de investigación que podrían acometerse: influencia de las proposiciones teóricas de Morphy en la producción nacionalista, elevada a música universal, dentro de la tradición centroeuropea; puntos de contacto entre el espiritualismo español y el espiritualismo francés, en el marco ideológico de la controversia entre materialismo y espiritualismo católico. Su reflejo en la producción artística; actividades musicales en el Palacio Real durante la Restauración borbónica, cuyos documentos se guardan en el Archivo del Palacio Real; entidades musicales en Latinoamérica, vinculadas al Instituto Filarmónico, su posible papel en la defensa de una ópera cantada en castellano, siguiendo las proposiciones de Morphy y Bretón; por último, la labor de mecenazgo desempeñada por la Condesa de Morphy en el siglo XX.





## BIBLIOGRAFÍA

- Aaron Clark, Walter: *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Turner música, 2002.
- Abrams, Mayer Howard: *The mirror and the lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford, 1953.
- Alarcón, Pedro Antonio de: *Ultimos escritos de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1891.
- Allen Randolph, Donald: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*, University of North Carolina at Chapel Hill, nº 115, Valencia, Artes gráficas, 1972.
- Allison Peers, E.: "Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical Study", *Revue Hispanique*, vol. 58, 1923, pp. 379-472.
- Alonso Cortés, Narciso: *Vital Aza*, Valladolid, Editorial Sever-Cuesta, 1949.
- Alonso Pérez-Ávila, Beatriz: *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2015.
- Alonso, Celsa; Casares, Emilio, *La música española en el s. XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.
- Alonso, Celsa: "Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328.
- \_\_\_\_\_. *Canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_. "La reception de la chanson espagnole au XIXe siècle", *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles: Actes des Recontres de Villecroze*, 15 au 17 octobre 1998, 2000, pp. 123-160.
- \_\_\_\_\_. "Manuel García, compositor de canciones", en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Albero Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar (Editores), Universidad de Cádiz, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Las melodías de Álvarez": un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español", *Revista de Musicología*, vol. 15, nº. 1, 1992, pp. 231-279.
- \_\_\_\_\_. "La música Isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso", *Isabel II. Los espejos de la reina*, coord. Juan Sisinio Pérez Garzón, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- Anglés, Higinio; Pena, Joaquín, *Diccionario de la música*, Barcelona: Ed. Labor S.A., 1954.
- Ángulo Díaz, Raúl: *La historia de la cátedra de Estética en la Universidad española*, Oviedo, Pentafal Ediciones, 2016.
- Antología de poetas almerienses*, Almería, Imprenta Belver, 1935.
- Arnao, Antonio: *Ecos del Tader. Cantos poéticos*, Madrid, Imp. Nacional, 1857.
- \_\_\_\_\_. *Un ramo de pensamientos*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1878.
- \_\_\_\_\_. *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imprenta de Don Juan Aguado.
- Arteaga y Pereida, Fernando de: "Excelentísimo Conde de Morphy (D. Guillermo)", *Celebridades Musicales*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887.
- Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa (1880). Memorias leídas en la sesión inaugural*, Barcelona, Est. Tip. de los sucesores de Narciso Ramirez, 1880.

- Atelier de Fortuny*, París, Imprimerie de J. Claye, 1875.
- Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Lista de señores socios*. Madrid, Est. Tip. viuda e hijos de Tello, 1886.
- Avilés Diz, Jorge: *La producción dramática de Manuel Fernández y González (1840-1850)*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009.
- Aymes, Jean-René: "Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias". En Lissorgues, Yvan y Sobejano, Gonzalo (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Baker's biographical dictionary of musicians*, New York, G. Schirmer, 1991.
- Barón, J.: *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*. Museo Nacional del Prado, 2007.
- Barrantes, Vicente: "Las deformidades literarias de la filosofía de Krause", *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, 25 de marzo de 1876, Madrid, Tipografía Nuñez, 1876.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura: El "*Libro de retratos*" de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza, *Locus Amoenus*, v. 5, 2000, pp. 205-216.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: *La fe salva*, Madrid, Editorial Novelas y cuentos, 1936.
- Benalúa, Conde de: *Memorias del Conde de Benalúa duque de San Pedro de Galatino*. Vol. 1. Madrid, Blass, 1924.
- Blanche-Raffin, *Vida y juicio crítico de los escritos de D. Jaime Balmes*, Madrid, Imp. de Anselmo Santa Coloma y Compañía, 1850.
- Böhl de Faber, Juan Nicolás: *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo, vol.1, 1827.
- Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año I, nº 8, 1881.
- Boletín del Centro Artístico de Granada*, año IV, nº 60, 16 de marzo de 1889.
- Bonastre, Francesc: "El nacionalismo musical de Felip Pedrell. Reflexions a l'entorn de *Por nuestra música*", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 17-26.
- Bretón, Tomás: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*, Madrid: Est. Tip. la viuda e hijos de M. Tello, 1899.
- \_\_\_\_\_. *Diario (1881-1888)*, Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas, Madrid: Acento Editorial, 1995, 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Memoria precedida del discurso de Tomás Bretón. 1900-1901*. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1901.
- \_\_\_\_\_. *Memoria del Conservatorio de Música y Declamación. 1901-1902*, Madrid, Imprenta colonial.
- \_\_\_\_\_. *Los conciertos en Madrid y la Sociedad de profesores. El público y la crítica*, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1903.
- \_\_\_\_\_. "Barbieri. La ópera nacional", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Sr. D. Tomás Breton, 14 de mayo de 1896*, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896.
- \_\_\_\_\_. *Discurso leído por el Ilmo. Sr. Don Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión del 25 de septiembre de 1899 en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, 1899.
- Bruna, José C. Alfonso: *Impresiones de un viaje a Andalucía con S.M. el Rey Alfonso XII*, Madrid, Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C.<sup>ª</sup>, 1877.
- Burkholder, J. Peter; Grout, Donald J.; Palisca, Claude V: *Historia de la música occidental*, (octava edición), Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- C. Saint-Saens et son cinquantenaire artistique*, París A. Durand et fils, editeurs, 1896.

- Cáceres-Piñuel, María: La infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación, *Dossier Música de Corte en femenino*, Judith Ortega (Coord.), *Scherzo. Revista de Música*, 2018, pp. 90-93.
- Cacho Casal, Marta P.: *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid, Fundación Focus Abengoa. Marcial Pons Historia, 2011.
- Campos, Rémy: "*François-Joseph Fétis: Musicographe, Musique et Recherche*, vol. 2, Geneva, Librairie Droz, 2013.
- Camps y Soler, Oscar: *Teoría Musical Ilustrada*, Madrid, Antonio Romero Editor, (c.a. 1870).
- \_\_\_\_\_. *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición, Palencia, Est. tipográfico de J. M. de Herran, 1864.
- Canet, José Luis: "Las prácticas escénicas en la segunda mitad del s. XIX a través de los discursos crítico dominantes de la Real Academia Española", *Schomythia*, 2011, pp. 215-254.
- Cañete, Manuel: *Escritores españoles e hispano-americanos. El Duque de Rivas. El Dr. José Joaquín de Olmedo*, Madrid, M. Tello, 1884.
- \_\_\_\_\_. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1880.
- \_\_\_\_\_. *Poesías de D. Manuel Cañete de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de estereotipia de M. Rivadeneyra, 1859.
- \_\_\_\_\_. *Tragedia llamada Josefina sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Micael de Carvajal*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas de D. Angel de Saavedra, duque de Rivas*, Tomo I, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Nueva, 1854.
- Cañete, Manuel; Francisco Asenjo Barbieri: *Teatro completo de Juan del Encina*, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- Canora y Molero: *Gaceta de Instrucción Pública*, nº 1034, año XXII, 15 de septiembre de 1910, pp. 386-387.
- Carmena, L.: *Cosas del Pasado. Música literatura y tauromaquia*, Madrid, Ducazcal, 1904.
- Carnoy, Henry: *Dictionnaire biographique international des écrivains*, Vol. 1-4, Zürich, Georg Olms Verlag, 1987.
- Carrasco Vázquez, Fernando: *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de México, 2010.
- Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir, y coord. general Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Pedrell, Barbieri, y la restauración musical española", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 259-271.
- \_\_\_\_\_. *Francisco Asenjo Barbieri. Vol I. El hombre y el creador, Vol. II. Escritos*. Madrid, ICCMU, Música Hispana, 1994.
- \_\_\_\_\_. "El libreto en la construcción de la ópera nacional", *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Espín Templado, Pilar; Vega Martínez, Pilar de; Lagos Gismero, Manuel (Coords.), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2016, pp. 13-56.
- \_\_\_\_\_. "La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio", *La ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. I, Álvaro Torrente, Emilio Casares (eds.), Madrid, ICCMU, 2001
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, E. Casares Rodicio (dir.), vol. 2, Madrid, ICCMU, 2003.

- Castro y Serrano, José: *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don José Castro y Serrano*, Madrid, Est. Tipográfico sucesores de Rivadeneyra, 1889.
- \_\_\_\_\_. *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, Imp. de T. Fortanet, 1866.
- \_\_\_\_\_. *España en Londres. Carta sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, Librerías de López, Durán y Bailly-Bailliere, 1863.
- Cierva, Ricardo de la: *La otra vida de Alfonso XII*, Madrid, Ed. Fénix, 1994.
- C. M. *Biografía artística de Anselma (1861-1905)*, París, Librería de Garnier Hermanos, 1908, p. 7.
- Comte Paul Vasili: *La Societé de Madrid*, París, Typographie Georges Chamerot, 1886.
- Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Madrid: redactadas con arreglo a las modificaciones hechas por las Juntas general y delegada hasta el 25 de noviembre de 1840*, Madrid, Estab. Tip. Calle del Sordo, 1840.
- Conrado del Campo: "Breve estudio crítico de la obra del maestro compositor Camile Saint-Saëns, leído en el Real Conservatorio de Música y Declamación por el profesor de armonía de dicho centro D. Conrado del Campo, con motivo del homenaje en honor de aquel excelso artista". *Discursos pronunciado en homenaje a la memoria de Camilo Saint-Saëns*, 27 de diciembre de 1922, Madrid, Casa editorial Orrier, 1922.
- Corredor, J.M., *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*, Barcelona, Ed. Juventud, 1975.
- Cortès i Mir, Francesc: "La Música escénica de Felip Pedrell: *Els Pirineus, La Celestina, El Comte Arnau*", en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 63-97.
- \_\_\_\_\_. "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936", *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 27-45.
- Cortés García, Manuela: "Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos", *MEAH*, Sección Árabe-Islam 56, 2007.
- Cortés García, Manuela: "Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca", *Cuadernos de Arte*, 2007, pp. 9-41.
- Cortizo, María Encina; Sobrino, Ramón: "Asociacionismo musical en España", *Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Autor, 2001.
- Cortizo, María Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Colección Música Hispana, ICCMU, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Alhambriismo operístico en La conquista di Granata (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 609-632.
- \_\_\_\_\_. "La ópera romántica española", *La Ópera en España e Hispanoamérica*, Vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 7-62.
- \_\_\_\_\_. "La zarzuela del s. XIX", *La música española en el s. XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 161-194.
- Cousin, Victor: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno*, traducido al español por Manuel Mata y Sanchis, Valencia, Librería Pascual Aguilar, 1873.
- Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en setiembre y octubre de 1862, escrita de orden de Su Majestad la Reina*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863.
- Croze, Austin de: *La cour d'Espagne intime*, París, editeur Félix Juven, 1898.
- Cruz Valenciano, Jesús: "El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el s. XIX. Ideas y pautas de investigación", *Cuadernos de música Iberoamericana*, Vol. 30, enero-diciembre 2017, pp. 57-85.

- Cuervo Calvo, Laura: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Cueto, Leopoldo Augusto de: "El realismo y el idealismo en las artes", *Discursos leídos ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- \_\_\_\_\_ *Discurso necrológico literario en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas*, Madrid, Rivadeneyra, 1866.
- \_\_\_\_\_ *Discurso escrito por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, individuo de número de la Real Academia Española, y leído en la Junta Pública inaugural de 1868*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1868.
- Dalhaus, Carl: *La música del s. XIX* (Gabrielle Menéndez Torrellas con la colaboración de Jesús Espino Nuño, Trad.), Madrid, Ediciones Akal, S. A., (obra original publicada en 1996), 2014.
- De la Mata, Manuel: *Método de Piano*, Madrid, Editor Pablo Martín, 1871.
- Dorello, Adolfo: *Cultura Cubana (La provincia de Matanzas y su evolución)*, Habana, Imp. Seoane y Fernández, 1919.
- Doutrepoint, Aug.: "Stappers, Christian-Adolphe", *Biographie Nationale*, Tomo 2071, pp. 631-640.
- Durán, Agustín: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1828.
- Egido, Aurora: "Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*", *Revista de Literatura* 74 (147), 2012, pp. 249-276.
- Elba Pagán, Ester: "La teoría de las artes: idealismo y realismo en las publicaciones periódicas valencianas del reinado de Isabel II", *Ars Longa*, 9-10, 2000, pp. 139-144.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-mericana*, Barcelona, Espasa-Calpe, vol. 34, 1921.
- Espadas Burgos, M.: "Política exterior española en la crisis de la Restauración. El Desastre", *Historia General de España y América*, vol. 16, Madrid, Rialp, 1981.
- Esperanza y Sola, José M.: *Treinta años de crítica musical*, Tomo 2, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1906.
- Espín Templado, Pilar: "El texto dramático y literario fuente de inspiración del teatro musical", *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Espín Templado, Pilar; Vega Martínez, Pilar de; Lagos Gismero, Manuel (Coords.), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2016.
- Esquer Torres, Ramón: "Tamayo y Baus y la Real Academia Española", *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 42, cuaderno 166, 1962, pp. 299-335.
- Estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobados por el gobierno de la República el 3 de diciembre de 1873*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1874.
- Estatutos del Instituto Filarmónico*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1884.
- Etzion, Judith: "Música sabia: The reception of Classical Music en Madrid.1830s-1860s", *International Journal of Musicology*, nº 7, 1998, pp. 185-232.
- Faber, Frédéric: *Histoire du Theatre français en Belgique*, T. I, Bruxelles, Fr. J. Olivier, Libraire-Éditeur, 1878.
- Faivre d'Arcier, Catherine: *Lovenjoul et Théophile Gautier: de l'érudition à la collection*, 3 octobre 2012.
- Fernández Álvarez, Emilio: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Fernández, Roberto: *Carlos III. Un monarca reformista*, Barcelona, Espasa, 2016.
- Fernández Arbós, Enrique: *Memorias de Arbós (1863-1904)*, Editorial Alpuerto S. A, 2006.

- Fernández Sinde, M<sup>a</sup> Jesús: "Imagen y usos sociales de la música: presencia femenina en los salones y estudios de pintores españoles decimonónicos. La saga de los Madrazo y su entorno", *Quadrievium*, n<sup>o</sup> 5, 2014.
- Ferrer Mora, Hang; Calañas Continente, José Antonio: "La poesía de la música y la música de la poesía, Schumann, Heine, y el ciclo de Lieder *Dichterliebe*", en *Cuadernos de Filología*. Anejo L, Universidad de Valencia, 2002, pp. 553-568.
- Fétis, F. J.: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, París, Brandus et S. Dufour, 1864.
- Flitter, Derek: *Teoría y crítica literaria del romanticismo español*, Ediciones Akal, S. A., 2015. Traducción realizada por Benigno Fernández Salgado de la primera edición *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause", Richard A. Cardwell; Bernard McGuirk (ed.), *¿Que es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, University of Colorado at Boulder, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, 1993, pp. 217-146.
- Flores Rodríguez, Marta: "La Unión Artístico-musical de Madrid", *Sinfonía virtual*, n<sup>o</sup> 35, 2018, pp. 1-11.
- Flórez Hernández, Antonio: *Crónica de la exposición de Filipinas*, Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández, 1887.
- Francisco J. Falero: *La teoría del Arte del krausismo español*, Universidad de Granada, 1998.
- Francisco J. Giménez Rodríguez: "Las críticas musicales de Pedro Antonio de Alarcón (1854-1859)", *Studi Ispanici*, n<sup>o</sup>. 37, 2012, pp. 129-149.
- \_\_\_\_\_. "Del Romanticismo pintoresco a la tendencia historiográfica: una aproximación al concepto de *andalucismo* en la música española", *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Giménez Rodríguez, Francisco; López González, Joaquín; Pérez Colodrero, Consuelo (Editores), Editorial Universidad de Granada en colaboración con el CDMA, 2008.
- Gallegos Cañellas, Eugenia: *Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración*, Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2017.
- García-Álvarez de la Villa, Beatriz: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, vol. XL, n<sup>o</sup> 2, 2017, pp. 449-487.
- \_\_\_\_\_. "El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su escuela de canto en el establecimiento del drama lírico nacional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, V. 29, enero-diciembre 2016, pp. 81-109.
- \_\_\_\_\_. "El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)", *Estudios irlandeses*, 14, 2019, pp. 51-69.
- García de la Puerta López, Vicente: *Lorenzo Pagans "el cantante español" de los salones de París*, Madrid, Edarcon, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo literario", comunicación del Congreso MICROHISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA: sociedades y teatros (1830-1931). Universidad de Oviedo, 25 y 26 de octubre de 2018. Aceptado para su publicación.
- García Fernández, Eva: "Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical", Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2011.
- García Guatas, Manuel: "Calderera: un ejemplo de artista y erudito romántico", *Artigrama*, n<sup>o</sup> 11, 1994-95, pp. 425-450.

- García Tejera, María del Carmen: "La huella del espiritualismo ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés", *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2007, pp. 159-173.
- García Velasco, Mónica: *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)*, Cuadernos de Música Iberoamericana, Vol. 8-9, 2001, pp. 149-194.
- García, Romeral: *Bio-bibliografía de viajeros españoles (s. XIX)*, Madrid: Ed. Ollero & Ramos, 1995, pp. 35-42.
- García, Sancho: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario musical*, n.º 70, enero-diciembre 2015, pp. 117-130.
- Gauldin, Robert: *La práctica armónica en la música tonal*, Madrid, Ed. Akal, 2009.
- Gautier, Théophile: *Viaje por España*, Tomo II, Traducc. Enrique de Mesa, Madrid, Tipografía Renovación, 1920.
- GEAS: *España en sociedad: las asociaciones a finales del s. XIX*, Colegio Humanidades, Universidad Castilla-La Mancha, 1998.
- Gevaert, F. A.: "Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871", *Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, 1877*, Bruxelles: C. Muquardt, Merzbach et Falk, Editeurs, 1877.
- \_\_\_\_\_. "Traité d'harmonie Théorique et Pratique", I, París-Bruxelles, Henri Lemoine, 1905.
- Gies, David T.: *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London, Támesis Books Limited, 1975.
- Giner de los Rios, Francisco: *Estudios sobre artes industriales*, Madrid, Librería José Jorro, 1892. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8585>.
- Gómez y Montes, Fanny: "Musiciens espagnols en Belgique, musiciens belges en Espagne: Albéniz, Arbós, Crickboom", *Revue de la Société Liégeoise de Musicologie*, n.º 29, 2010, pp. 1-162.
- Gómez Molleda, Dolores: *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, Escuela de Historia Moderna, CSIC, 1981.
- Gómez-Elegido Ruizolalla, María Cruz: "La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri", *Recerca musicològica*, n.º 4, 1984, pp. 177-242.
- González Calleja, Eduardo: *La razón de la fuerza: orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*, Madrid, Biblioteca de Historia, CSIC, 1998.
- González Díaz, Diana: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014.
- Gonzalo Delgado, Sonia: "El discurso crítico de José María Esperanza y Sola. Una primera aproximación", Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.), *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1677-1698.
- Griffiths, John: "The Changing Sound of the Vihuela", *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, edited Kathleen Nelson and Mari Carmen Gómez, The Institute of Mediaeval Music Lions Bay, BC, Canada, 2013, pp. 123-146.
- Guareña, Louis; Sánchez Sánchez, Isidro; Villena Espinosa, Rafael: GEAS: *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*, Colección Humanidades, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

- Guaza y Gómez Talavera, Carlos; Guerra y Alarcón, Antonio: *Músicos, poetas y actores*, colección de escritos-biográficos, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1884.
- Guía comercial de Madrid*, Bailly-Baillièrè, 1889.
- Guía del bañista en los baños de Urberoaga de Alzola por su médico director D. Vicente de Urquiola*, Madrid, Imp. y librería de Eduardo Martínez, 1878.
- Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia *El artista frente al mundo: la mimesis en las artes plásticas*, Editorial Universidad de Antioquía, 2008.
- Hegel, G.: *Estética*, Trad. Álvaro Ribero e Orlando Vitorino, Lisboa, Ed. Guimarães, 1993.
- Hernando, Javier: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra (Ensayos de Arte), 1995.
- Hernández Ramírez, Fabián Edmundo: *La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980). Estudio comparativo, Catálogo y edición crítica*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.
- Heyries, Hubert: *Garibaldi et L'Europe, Conference donné à la Maison de l'Europe de Montpellier*, avril 2002, Conférences Université Paul- Valery/Momntpellier III.
- Ibèrni, Luis: "Guillermo (Conde de Morphy) Morphy Ferris", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, director y coordinador general Emilio Casares Rodicio, V. 7, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2000, pp. 827-828.
- \_\_\_\_\_. *Ruperto Chapí, memorias y escritos*, Madrid, ICCMU, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Cien años de Antonio Peña y Goñi", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4, 1997, pp. 1-13.
- Illán Martín, Magdalena: "María Luisa de la Riva. Una artista española en los salones franceses. Documentos conservados en los archivos nacionales de París", *Laboratorio del arte* 21, 2008-2009, pp. 491-499.
- Indicador de las Aguas termales-alcálinas de Alzola provincia de Guipuzcoa premiadas en la exposición de 1883 con medalla de plata*, Vergara, Imprenta y encuadernación de J. Lopez, 1891.
- Kahn, Albert Eugene: *Reflexions de Pau Casals*, Barcelona, Antoni Bosch, 1970.
- Jancé, Vicomtesse de: *Étude et recits sur Alfred de Musset* París, Librairie Plon, 1891.
- Jiménez Rodríguez, Francisco; Bordes García, Sonia: "El Liceo artístico y Literario de Almería. Un impulso de ilustración en el s. XIX", *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, 11-12, 1992-1993, pp. 191-227.
- Juretschke, Hans: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Editora Nacional Ateneo, Madrid, 1954.
- Labra, Rafael María de: *El Ateneo de Madrid. Sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*, Madrid, Alaria, 1878.
- Lacal, Luisa, *Diccionario de la Música técnico, histórico y bio-bibliográfico*, Madrid, Est. Tip. Sr. Francisco de Sales, 1899.
- Lafuente Ferrari, Enrique: *Breve historia de la pintura española*, vol. 2, Madrid, Ed. Akal, 1987.
- Lario González, M<sup>a</sup> Ángeles: "La muerte de Alfonso XII y la configuración de la práctica política de la Restauración", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, H<sup>a</sup> Contemporánea, t. 6, 1993, pp. 139-176
- Lastres, Francisco: *Estudios penitenciarios*, Madrid, Est. Tipográfico de Pedro Nuñez, 1887.
- Laurencie, Lioner de La: *Le goût musical en France*, París, A. Joanin et Cie, éditeurs, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Les luthistes*, París, Librairie renouard, 1928, p. 68.



- Lauser, Dr. W.: *Maladetta bis Malaga*, R. Hoffmann & Comp., Berlín, 1881.
- Lenaerts, R.: "The 'Fonds Ste Gudule' in Brussels: An Important Collection of Eighteenth Century Church Music", *Acta Musicologica*, 29 (4), 1957, pp. 120-125.
- Lerma, Idelfonso Jimeno de: "Contestación del sr. Antonio Arnao ", *Discursos leídos ante la real academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción Pública del Sr. D. Idelfonso Jimeno de Lerma*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1883.
- Lida, Clara E: "Hacia la clandestinidad Anarquista. De la comuna de París a Alcoy", 1871-1874." *Historia Social*, no. 46, 2003, pp. 49-64.
- Liñán, Vargas: "La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)", pp. 1655-1676 en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.), *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1655-1676.
- Lolo, Begoña: "La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria", *Recerca Musicològica*, 11, pp. 345-356.
- López Galarza, Carlos: *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2012.
- López Gómez, Santiago: "Vida y obra del académico murciano Antonio Arnao", *Estudios románicos*, nº 3, 1981-1986, pp. 123-149.
- López Martínez, Maria Isabel: "La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube", *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, pp. 163-179.
- López, Mariano: "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", *Bulletin Hispanique*, T. 81, nº 1-2, 1979, pp. 51-74.
- Lozano Guirao, Pilar: *Vida y Obra de Ricardo de la Vega*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1963.
- Lozoya, Marqués de: *La Familia Zuloaga*, Segovia, Imprenta Gabel, 1950.
- Llano, Samuel: *El hispanismo y la cultura musical de París: 1898-1931*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Martínez del Fresno, Beatriz: "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX", *Revista de Musicología*, Vol. XVI, nº 1, 1993, pp. 640-657.
- Martínez Martínez, M<sup>a</sup> Luisa; Montesinos, Isabel María Domingo: "La Biblioteca musical particular de la Infanta Isabel de Borbón". Edición crítica y catálogo, Madrid, Sociedad Española de Musicología (Sedem), 2019.
- Martínez Martínez, M<sup>a</sup> Luisa: *La Infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio artístico y folklórico*, Tesis doctoral, Universidad de Jaen, 2016.
- Martínez Plaza, Pedro: "La colección artística de Josefa Marín (1807-1871), Condesa viuda de Velle", *Ars Bilduma*, nº 7, 2017, pp. 153-163.
- Martínez Romero, Josefa: *Instituciones culturales en el siglo XIX almeriense*, Editorial Universidad de Almería, 2002.
- Masarnau, Vicente Santiago de: *Programa del examen público a que se prestan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras, sito en esta Corte, calle de Alcalá número 27, bajo la dirección del Dr. D. Vicente Santiago de Masarnau: dando principio el día 16 de septiembre del presente año*, Madrid, Imp. de Alegría y Charlain, 1844.
- Masarnau, Santiago de: *Tesoro del pianista: colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*, Madrid Almacenes de Carrafa y Lodre, c.a. 1831.

- \_\_\_\_\_. *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1842.
- \_\_\_\_\_. *Programa del examen público a que se prestan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras*, sito en esta Corte, calle de Alcalá número 27, Madrid Imp. de J. Martin Alegría, 1850.
- Mata, Manuel de la: *Método de Piano*, Madrid, Editor Pablo Martin, 1871.
- Memoria redactada por Don Álvaro Figeroa y Torres del Ateneo Científico, Literario y Artístico. Nov. de 1889*, Madrid, Est. Tip. de Ricardo Álvarez, 1889.
- Memorias del Instituto Filarmónico*, Madrid, Imprenta Ducazcal, (1883-1886).
- Méndez, Sigmund: "Sueño y destino en *El desengaño en un sueño del duque de Rivas*", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 19, 2013, pp. 303-323.
- Menéndez Pelayo, M.: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, Santander: Aldus, 1941.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, V. 5., Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- Miranda Valdés, Javier: *Aureliano Fernández Guerra (1816-1894). Un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, Editorial, Real Academia de la Historia, 2005.
- Mitjana, Rafael: *La música en España (Arte religioso y profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993.
- Montero Pedrera, Ana María: "La primera escuela de reforma en España. Una innovación educativa en la reeducación de menores", *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación*, nº 13, pp. 53-60
- Morales Villar, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el s. XIX*, Granada, Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2008.
- \_\_\_\_\_. "El marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): La escuela lírica francesa en España", *Música Oral del Sur*, Nº 10, 2013, pp. 46-76.
- Morphy, G.: *Discurso leído por el Excmo. Sr. Conde de Morphy en la junta general celebrada por la Sociedad de Conciertos de Madrid, el 31 de diciembre de 1884, al tomar posesión como Presidente de la misma*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1885.
- \_\_\_\_\_. "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias". *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. Conde de Morphy*, Madrid, Impr. y Fundición de Manuel Tello, 1886.
- \_\_\_\_\_. "Beethoven y sus obras. Velada literario-musical dada por el Presidente de la Sección, en la noche del 28 de enero último", *El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, Tomo II, Madrid, oficinas plaza del Biombo, 1889, pp. 85-106.
- \_\_\_\_\_. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*. Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892.
- \_\_\_\_\_. *Pesquerías de Canarias*, Ed. M. Tello, 1882.
- Muñoz Rey, Eulalia: "El Instituto de Segunda Enseñanza de Almería". *Actas XXXI (AEPE). Museo Biblioteca de Ultramar en Madrid. Catálogo de la Biblioteca*, Madrid, Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1900.
- Nagore, M.: "Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, pp. 247-264.
- \_\_\_\_\_. "Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el s. XIX", *Revista de Musicología*, año XXXIV, 1, 2011, pp. 135-166.

- \_\_\_\_\_. "Pablo Sarasate, el violín de Europa", *Príncipe de Viana*, año nº 70, nº 248, 2009, pp. 517-551.
- Navarro Lalanda, Sara: "Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón villancicos reales de Pedro Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)", *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares* / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2009, *Actas del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*, 2009, pp. 637-652.
- NN KB CH por el Doctor Thebussem, Madrid, Editorial [s.n.], 1906.
- Nombela, Julio: *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Casa Editorial "La última moda", Madrid, 1911.
- Nordau, Max: *Dégénérescence*, París, Ancienne Librairie Germer Bailliere et Cie, 1894.
- Noticias sobre las aguas minerales de Urberoaga de Alzola*, Madrid, Imp. de Gregorio Hernando, 1866.
- Obras completas de don Ramón de Campoamor, revisadas y compulsadas con los originales autógrafos, Tomo tercero, Polémicas filosóficas y literarias*, Madrid, 1902.
- Obras completas del P. Donostia*, Artículos, Preparación y prólogo del P. Jorge de Riezu, Editorial La gran Enciclopedia vasca, Bilbao, 1983.
- Olmos, Víctor: *Agora de la Libertad: Historia del Ateneo de Madrid (1820- 1923)*, Madrid, La esfera de los libros, 2015.
- Ovilo y Otero, Manuel: "El Caballero Morphy", *Escenas Contemporáneas*, Tomo II, Madrid: Tip. de Manuel G. Hernandez, 1883, pp. 336-342.
- \_\_\_\_\_. *Escenas contemporáneas*, diciembre de 1856, Madrid, Imprenta de Higinio reneses, 1856, pp. 133-136.
- Parada Barreto, José: *Memoria sobre la música de los Belgas*, Madrid, [s. n.], 1859.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, B. Eslava Imprenta de Santos Lanxé, 1868.
- Pardo Cayuela, A.: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, Vol. 1 y 2. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2013.
- Pattison, Walter T.: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos 1965, 2ª edición, 1969.
- Pedraza Jiménez, F. B.: *El drama rural, metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- Pedrell, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, Barcelona, Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- Perandones, M.: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, editor Boileau, 2016.
- Peña y Goñi: *Los Maestros Cantores de Núremberg de Ricardo Wagner*. Madrid, Impr. José Mª Ducazal, 1893.
- Pérez Alonso, Jorge: "Ramón María Narváez: biografía de un hombre de estado. El desmontaje de la falsa leyenda del espadón de Loja", *Historia Constitucional*, nº 14, 2013, pp. 533-551.
- Pérez Galdós, Benito: *La de los tristes destinos*, Biblioteca Virtual Universal, 2003.
- Pérez Martínez, José V.: *Anales del teatro de la música (1883-1884)*, Madrid, Librería Gutenberg, 1884.
- Piston, Walter: *Armonía*, Barcelona, Ed. Labor, 1998.
- Plantinga, León: *La música romántica* (Celsa Alonso, trad.), Madrid, Ediciones Akal, S. A., (obra original publicada en 1984), 1992.
- Puiggarí i Llobet, José: "Monografía histórica del traje". Biblioteca virtual universal, 2003.

- Pujol, Emilio: "El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra", *Anuario Musical*, vol. XXVII, 1973, pp. 47-59.
- Queipo Gutiérrez, Carolina: *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de La Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid*. Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2016.
- Quesada Martín, M<sup>a</sup> J.: *Daniel Zuloaga, ceramista y pintor*, Tomo II, Madrid, UCM, 1984.
- Rafols, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, Editorial juventud, 1954.
- Ramírez Jerez, Pablo: "Don Mariano Roca de Togores y Carrasco, Marqués de Molíns y Grande de España: apuntes bio-biográficos", *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, año LXIV, n<sup>o</sup> 374, 2017, pp. 19-62.
- Ramírez Rodríguez, Carmen: *Luis Iribarne (1868-1928) Un cantante en la escena lírica universal*, Instituto de estudios almerienses, 2010, pp. 49-50.
- Real Apolo, Carmelo: "La configuración del sistema educativo español en el siglo XIX: Legislación educativa y pensamiento político", *Campo Abierto: Revista de educación*, Vol. 31, n<sup>o</sup> 1, 2012, pp. 69-94.
- Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1874.
- Regueiro Salgado, Begoña: *La poética del segundo romanticismo español*, Tesis doctoral, Madrid, 2009.
- Rey, Pepe: "Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX". I, Madrid, *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n<sup>o</sup> 3, julio del 2009, pp. 26-45.
- \_\_\_\_\_. "Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX". II. Madrid: 1875-1899, *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n<sup>o</sup> 4, julio del 2010, pp. 46-61.
- Rhodes Draayer, Suzanne, "Art song composers of Spain. An Encyclopedia", United States of America: Scarecrowpress, 2009, pp. 225-226.
- Riaño, Juan F.: *Critical & bibliographical notes on Early Spanish Music*, London, Bernard Quaritch, 1887.
- Ricart Matas, José, *Diccionario bibliográfico de la música*, Barcelona, Ed. Iberia, 1956.
- Riemann, Hugo, *Dictionnaire de Musique*, 2<sup>a</sup> ed., Lausanne, Librairie Payot & Cie, 1913.
- Ríos Muñoz, Miguel Ángel: "Un Escenario para las Élités: La Filarmónica De Madrid (1872-1874) y su Producción Sinfónica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 137-167.
- Rivas, Duque de: "Discurso del Excmo. duque de Rivas en contestación al precedente", *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don José Castro y Serrano*, Madrid, Est. Tipográfico sucesores de Rivadeneyra, 1889.
- Roberto Fernández: *Carlos III. Un monarca reformista*, Barcelona, Espasa, 2016.
- Rosa Jiménez, Juan Luis de la: "La institucionalización de la enseñanza del piano en Andalucía en tiempos de José Miró (1810-1878): Cádiz", *Música Oral del Sur*, N<sup>o</sup> 11, 2014, pp. 246-273.
- Rosen, Charles, *Formas de sonata*. Traducción de Luis Romano Haces. Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1987.
- Rubio Celada, Abraham: "La fábrica de cerámica de la Moncloa en la época de los Zuloaga (1877-1893)", *Revista de Arte, Geografía e Historia*, n. 7, 2005, pp. 223-252.
- Rueda Hernández, Germán: *España 1790-1900: sociedad y condiciones económicas*, Ed. Itsmo, 2006.
- Ruiz de Alarcón, Juan: *Comedias*, Primera parte, México: F.C.E., 1957
- Ruíz Salvador, Antonio: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Madrid: Aguirre, 1971.
- Saint-Saëns, Camille: *Harmonie et Melodie*, Paris, Calmann Lévy, 1885.

- \_\_\_\_\_. *Musical Memories*, Boston, Small, Maynard & Company, 1919, pp. 76-82.
- Salas Villar, Gemma: "Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 1997, pp. 197-222.
- \_\_\_\_\_. *El piano romántico español*. Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- Salcedo Olid, Manuel: *Ramón María Narváez (1799-1868)*, Madrid, Homo Legens, 2012.
- Saldoni, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid: Imp. de D. Antonio Perez Dubrull, 1880, pp. 55-58.
- Salgado Alba, Jesús: "La estrategia marítima española bajo Isabel II y Alfonso XII (1820-1885)", *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y cultura naval*, nº 5, Madrid, 1989, pp. 7-21.
- Sánchez de Andrés, Leticia: "Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción", *La inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*, Vol. 2, 2005, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Coords.), pp. 1247-1268.
- \_\_\_\_\_. "Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionalismo españoles", *Cuadernos de música iberoamericana*, v. 13, 2007, pp. 65-112.
- \_\_\_\_\_. "El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical", *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, pp. 961-976.
- \_\_\_\_\_. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionalismo españoles (1854-1936)*, SEDEM, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Francisco Giner y la recepción del pensamiento estético Krausista", *Francisco Giner de los Ríos: actualidad de un pensador*, José Manuel Vázquez-Romero (coord.), Marcial Pons Ediciones de Historia, 2009, pp. 199-249.
- \_\_\_\_\_. "Gabriel Rodríguez Benedicto (1829-1901). Ateneísta y compositor", *Revista del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid, Impresión Taravilla, nº XV-XVI, diciembre de 2006, pp. 171-177.
- Sánchez, María Almudena: "La Sociedad de Música Clásica di Camera", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, VIII-IX, 2001, pp. 195-210.
- Sánchez García, Raquel: *Eugenio Ochoa (1815-1872). El hombre de letras en las España de Isabel II*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Sánchez Sánchez, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración", *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Prima la música e poi le parole?. El libreto musical en la ópera española: una difícil colaboración entre libretistas y compositores", *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Espín Templado, Pilar; Vega Martínez, Pilar de; Lagos Gismero, Manuel (Coords.), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 119-137.
- Sánchez, Gabriel: "Marcelino Menéndez y Pelayo. "El brindis del Retiro", *Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano*, nº 31, 2012, pp. 41-52.
- Sanromá, Joaquín María: *Mis memorias (1828-1895)*, Madrid, Tip. de Manuel G. Hernández, 1887.
- Santiago, Rodrigo A. de: "Comentario biográfico", *Marcial del Adalid*, ed. Real Academia Gallega, 1965.
- Sanz García, Laura: "Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París a través del género epistolar", *Anuario musical*, LXV, 2010, pp. 111-132.
- Schellhous, Rosalie: "Fétis's "Tonality" as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science", *Music Theory Spectrum*, Vol. 13, nº 2, 1991, pp. 219-240.
- Scott Fruehwald: "Saint-Saëns's views on music and musician", *IRASM*, 15 2, 1984, pp. 159-174.

- Seron, Carine: "Le mouvement choral amateur en région liégeoise de 1850 à 1925 à travers l'exemple de La Légia", *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, nº 28, 2009, pp. 105-137.
- Serrano y Ruiz, Emilio: "Estado actual de la música en el Teatro", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Señor D. Emilio Serrano Y Ruiz, 3 de noviembre de 1901*, Imprenta de la Revista de Legislación, Madrid, 1901.
- Shaw, D. L.: "El siglo XIX", *Historia de la literatura española*, 5, Barcelona, Editorial Ariel, 1974.
- Simms, Bryan: "Choron, Fétis, and the Theory of Tonality", *Journal of Music Theory*, Vol. 19, nº. 1, 1975, pp. 112-138.
- Sobrino, Ramón: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell", *Cuadernos de música iberoamericana*, Ed. ICCMU, vol.7, 1999, pp. 61-102.
- \_\_\_\_\_. "Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración", Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez y Manuel Lagos Gismero (coords.), *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 82-118.
- \_\_\_\_\_. "José Inzenga", *Cuadernos de música*, SGAE, 1992, pp. 35-56.
- \_\_\_\_\_. "Un estudio de la prensa musical en España en el s. XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española", *Revista de Musicología XVI*, nº 6, 1993, pp. 3510-3518.
- \_\_\_\_\_. "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 633-653.
- \_\_\_\_\_. *El sinfonismo español en el s. XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid". *Anuario Musical*, nº 45, 1990, pp. 235-296.
- \_\_\_\_\_. "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 125-148.
- \_\_\_\_\_. "Manuel de Falla: latinité et universalité", *actes du Colloque International en Sorbonne*, 18-21 novembre 1996, 1999, pp. 33-46.
- \_\_\_\_\_. "Andalucismo y alhambrismo sinfónico en el siglo XIX", *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Francisco J. Giménez Rodríguez; Joaquín López González; Consuelo Pérez Colodrero (Editores), Editorial Universidad de Granada en colaboración con el CDMA, 2008.
- Sol, Manuel del; Servén, Antonio: "Un 'Concierto Notable' Para Piano y Orquesta de Emilio Serrano (1850-1930)", *Instituto Complutense de Ciencias Musicales*, 2008, pp. 261-271.
- Sonia María Rodríguez Bermejo: *Discovering Isaac Albéniz as a song composer*, Tesis doctoral, University of Cincinnati, 2010.
- Sopeña, Emilio: *El Lied romántico*, Moneda y Crédito, Madrid, 1963.
- \_\_\_\_\_. *El nacionalismo musical y el "lied"*, Real Musical, Madrid, 1979.
- Soto Viso, Margarita: "La Serenade pour instruments à cordes de Marcial del Adalid", *Revista de Musicología*, Vol. 13, Nº 1, 1990, pp. 255-277.
- \_\_\_\_\_. "Marcial de Torres Adalid (1816-1890)", *Anuario musical*, CSIC, nº 45, 1990, pp. 189-234.
- Soubies, Albert: *Musique russe et musique espagnole*, Paris, L. Fischbacher, 1894.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*. Paris, Ed. Flammarion, 1900.
- Subirá, José: *Historia de Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Salvat, S.A., 1953.

- \_\_\_\_\_. *Historia de la Música Teatral en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1945.
- \_\_\_\_\_. "La Sección de música en nuestra Academia: Historia interna de su creación, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín Real Academia de Bellas Artes*, nº 2, 1953.
- Suárez, José Ignacio: "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, 2005, pp. 71-95.
- \_\_\_\_\_. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España", *Anuario Musical*, nº 66, 2011, pp. 181-201.
- \_\_\_\_\_. "Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid", *Journal of Music Criticism*, Vol. 1, March 2017, pp. 1-15.
- Taboada y Mantilla, Rafael: *La Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890.
- Tamayo y Baus, Manuel: *Discurso leído ante la Real Academia Española por Don Manuel Tamayo y Baus, en su recepción pública, el día 12 de junio de 1859*.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, nº 7, Macmillan Publishers, 1900.
- Torres Mulas, Jacinto: "El Transfondo social de la prensa musical española en el s. XIX", *Revista de Musicología XVI*, nº 3, 1993, pp. 1679-1700.
- \_\_\_\_\_. "Periódicos musicales: España", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Madrid, SGAE, 2001, pp. 697-716.
- \_\_\_\_\_. "Música y masonería en España. Pautas para un estudio", J. A. Ferrer Benimeli (coord.), *La masonería española entre Europa y América, VI Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*, Zaragoza, 1995, vol. II, pp. 769-813.
- Triviño Cabrera, Laura: "La pintora "Anselma", Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831-París, 1907) como escritora: su Autobiografía *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*", *Revista de Literatura*, 2016, julio-diciembre, vol. LXXVIII, nº 156, pp. 425-444.
- Turina, Joaquín: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza, 1997.
- Valera, Juan: "A Marcelino Menéndez Pelayo". *Correspondencia (1888-1894)*. Vol. V, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Editorial Castalia, 2006.
- Valladar, Francisco de Paula: *Apuntes para la "Historia de la música en Granada": desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Granada, Tip. Comercial, 1922.
- Vallés Grau, Luis: *El piano en los lieder de Schubert. Un cambio en la concepción del acompañamiento pianístico*. Tesis doctoral, Universitat politècnica de Valencia, 2017.
- Valverde-Flores, Tamara: "Enrique Granados y Joaquín Nin: dos formas complementarias de concebir e interpretar la historia", *Revista de Musicología*, Vo. XLI, nº 2, 2018, pp. 567-590.
- Vandewoude: *Inventaris van het Archief van het Doninklij Muziekconservatorium te Brussel (1832-1834, 1876-1931)*, Archives Générales du Royaume, 1995.
- Vázquez-Romero, José Manuel. *Tradicionales y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España*, Ed. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1998.
- Vázquez, Mariano: "Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. y fund. de Manuel Tello, 1892, pp. 42-62.
- Veintimilla Bonet, Alberto: *El Clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.
- Villacorta Baños, Francisco: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, CSIC, Madrid, Imprenta Taravilla, 1985.

Vives de Fábregas, Elisa: *Pau Casals*, Barcelona, Ed. Rafael Dalmau, 1966.

Wagner, Richard: *Quatre poèmes d'opéras*. Paris, Ed. Librairie nouvelle A. Bourdilliat et C éditeurs, 1861.

Washington, Irving: "*Cuentos de la Alhambra*", Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Weldon, Georgina: *Autobiographie de Charles Gounod, et articles sur la routine en matière d' art*, Londres, Weldon, Tavistock house, Tavistock square, 1875.

Wilhelm, Julius: "La critica calderoniana, en los siglos XIX y XX, en Alemania", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 73, enero 1956, pp. 47-56.

Yebes Andrés, Juan Antonio: "Papeles sobre la compra, publicación, distribución de la edición del Libro de Retratos de Pacheco. 1864", *Manuscritos españoles de la biblioteca Lazaro Galdiano*, vol. I, Fundación Lázaro Galdiano; Ollero y Ramos, 1998.

Zamudio, José: *Heinrich Heine en la literatura chilena. Influencia y traducciones*, Ed. Andrés Bello, 1958.



## **Anexo I: Correspondencia inédita del Conde de Morphy**

El epistolario ha ido cobrando fuerza en los estudios culturales y llamando cada vez más la atención de los investigadores como documentos que transmiten de manera subjetiva información sobre la personalidad del personaje y ayudan de manera incomparable a su retrato personal, sin olvidar que también informa sobre aspectos culturales y sociales de su tiempo. La variedad de destinatarios da lugar al diferente carácter de las cartas que van desde un tono más íntimo hasta el más formal. Con ellas conoceremos quienes pertenecían al círculo más íntimo de Morphy, pero también su relación de confianza con políticos como Cánovas del Castillo o artistas de renombre internacional como Saint-Saëns. La correspondencia reúne desde cartas breves de poca relevancia hasta extensos escritos, en los que Morphy se nos revela como persona leal, desinteresada y generosa y en ocasiones con un gran sentido del humor. De especial interés son las cartas de Morphy enviadas a Saint-Saëns, donde se muestra su pensamiento musical. Morphy se dirige a Saint-Saëns como maestro y única persona capaz de comprenderle, mostrándole sus inquietudes artísticas, sus proyectos, y en ocasiones su sentimiento de soledad ante un panorama que a final de siglo se presenta como desolador.

Presentamos a continuación un corpus de 88 cartas que engloba la correspondencia mantenida por Morphy con 15 relevantes figuras de su época. La localización y transcripción de las cartas nos permiten acercarnos al personaje, fuera de tópicos, descubriendo aspectos de la personalidad de Morphy y de su pensamiento musical. La transcripción de las cartas se ha llevado a cabo de manera cronológica, respetando en la medida de lo posible los manuscritos originales. Con el fin de contribuir a la claridad de los textos se han añadido signos de puntuación, tildes, o ligeras correcciones que no alteran sustancialmente el contenido del mismo. Debido a las dificultades de la caligrafía algunas palabras inteligibles se han señalado como tales en las transcripciones. Además hemos añadido un pequeño resumen a algunos de los epistolarios, así como aclaraciones a pie de nota para facilitar la comprensión del texto.

<b>Destinatario</b>	<b>Nº cartas Total: 88</b>	<b>Años</b>	<b>Localización</b>
1. Manuel Cañete	26	desde 1864	Biblioteca Menéndez Pelayo
2. Aureliano Fernández-Guerra	14	1867, 1877	Archivo privado de Javier Miranda Valdés
3. Bernardo Calvo Puig	1	1869	Biblioteca de Cataluña. Fons Mestres-Quadreny
4. Antonio Latour	3	1872	Bibliothèque Morel-Fatio.
5. Prof. Hugo Schuchardt	4	1879	Archivo de Universidad de Graz
6. Wilhelm Lauser	4	1878 a 1880	Archivo de la autora
7. Antonio Cánovas del Castillo	6	1883 a 1891	Museo Lázaro Galdiano
8. Salvador S. Armet i Ricart	1	1888	Biblioteca de Cataluña
9. Jean Baptiste Weckerlin	4	1889-1898	Biblioteca Nacional de Francia
10. Pablo Casals Isabel II (recomendación)	9 1	1893 a 1896	Archivo Nacional de Cataluña
11. Camille Saint-Saëns	9	1897 a 1899	Museo Dieppe (Francia)
12. Francisco de Paula Valladar	1	1898	Museo Casa de los Tiros
13. Charles de Spoelberch de Lovenjoul	1	1900	Bibliothèque de L'Institut de France
14. Segismundo Moret	1	1903	Ateneo de Madrid
15. Manuel de Falla	3	1914 a 1917	Archivo Manuel de Falla

## CORRESPONDENCIA CON MANUEL CAÑETE

Esta correspondencia incluye las cartas dirigidas por Guillermo Morphy a Manuel Cañete, a Manuel Zarco del Valle y a Manuel Tamayo y Baus con quienes se mantuvo muy unido toda su vida, compartiendo una amistad fraternal. Asimismo, incluye algunas cartas de la madre de Guillermo, Rosa Ferriz, quien al parecer según nuestras pesquisas cuidó a Manuel Zarco del Valle como si fuera un hijo. Manuel Cañete (1822-1891) fue periodista, poeta, historiador y crítico influyente, formado con lecciones de Alberto Lista y amigo de Aureliano Fernández-Guerra, con quien coincidió en sus años de juventud, en Granada. En Madrid colaboró con *El Parlamento*, *La Gaceta de Madrid*, *La América*, *Ilustración Española y Americana*, *La Época*, *La Academia* y *Revista de Madrid*. Tuvo una gran influencia como crítico teatral. Cañete insiste en la “regeneración” de la literatura siguiendo a Schlegel y a Herder. Condenó el krausismo desde el diario cubano *Diario de la Marina*. En 1857 ingresó en la Real Academia Española, de la que fue censor; su discurso de recepción del 28 de septiembre de 1862 sobre el teatro español muestra la influencia de Agustín Durán. En 1875 fue nombrado preceptor de la infanta María Isabel e ingresó en 1880 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como historiador destaca por sus trabajos sobre el teatro español, los escritores medievales y autores del Siglo de Oro<sup>1</sup>.

### CARTA 1

Bruselas, 1 de enero 1864

Querido Manolo; no me ha sido posible como deseaba escribirte largamente para que tuvieras en tu poder la carta el día de hoy; pero no quiero que pase sin ponerte siquiera cuatro letras para darte los días y decirte lo mucho que agradezco cuánto te has molestado por mí. Te ruego que des los días en mi nombre a Manolo Zarco y a Tamayo<sup>2</sup> y mil abrazos a todos los amigos de quienes me acuerdo continuamente. No he escrito antes porque verás por las cartas de mi madre que me falta de tiempo hasta para escribirle a ella.

Supongo que estarás enterado de todos los pormenores del Belén en que estoy metido. Quiera Dios que salga con bien. A nuestra vista te contaré todas mis glorias y fatigas.

Hoy estoy con un dolor de cabeza que no sé lo que escribo, lo cual no tiene nada de extraño porque paso la noche trabajando y por milagro duermo más de 4 o 5 horas. Figúrate que solamente para revisar y corregir las partes de canto de mi salmo necesito hacer la misma operación 120 veces que es el número de coristas<sup>3</sup>.

Mucho siento que no estés a mi lado en esta ocasión, porque creo que a fuerza de trabajo y de constancia lograré dar un buen concierto.

A todos los amigos mil y mil afectos cariñosos a los marqueses de Isasi, Isabelita y J. José, a la Condesa en fin a todos mil cariños y recuerdos de mi parte sin enseñarles este desaliñado papelucho en el cual quisiera enviarte todo el verdadero y entrañable cariño de tu amigo que te quiere de corazón.

Guillermo

<sup>1</sup> Puede consultarse <http://dbe.rah.es/biografias/10515/manuel-canete>.

<sup>2</sup> Se refiere al dramaturgo y poeta Manuel Tamayo y Baus (1829-1898).

<sup>3</sup> Se refiere a su Salmo para coros y orquesta *Cantique de Moises*, estrenado el 17 de febrero de 1864, en Bruselas.

Pensaba haberte puesto un parte telegráfico; pero razones de consideración me lo han impedido porque... en fin porque me permito el lujo de comer a ocho reales. Hasta para ser un buen amigo se necesita dinero.

## **CARTA 2**

Bruselas, 10 de febrero de 1864

Querido Manolo; adjunta va una carta para la Condesa<sup>4</sup> y un programa de mi concierto. Perdona que no te escriba largamente porque me falta el tiempo; te ruego le leas la carta y evites el que se lea en sesión pública pues no quiero areópago que me juzgue sino amigos que me oigan.

Tuyo de corazón,

Guillermo

Te abrazaré si Dios quiere el 21 o 22.

## **CARTA 3**

San Idelfonso<sup>5</sup>, 24 de julio de 1865

Mi querido Manolo [Manolo Zarco del Valle]; harto ya de esperaros tomo la pluma para preguntaros porque no habéis venido. ¿Es que estáis picados porque os he escrito o que necesitáis invitaciones oficial para venir a pasar cuatro días a mi lado? Si es así no sé cuando acabareis de conocerme pues el que vengáis aquí en vez de ser para mi una molestia es una verdadera felicidad. Aún hay tiempo de que vengáis cuatro días para que hagamos la expedición a Segovia.

Yo no voy a Zarauz<sup>6</sup> y por consiguiente estaré en esa del dos al tres para que nos achicharremos juntos si es que el dinero de la lotería o algún tío en Indias no nos hace ir a comer *Chez Duran*. Mucho he sentido la muerte del pobre Fernando Ulibarri a quien quería muy de verás. Para Manolo Cañete habrá sido un gran disgusto.

Zarquito, tenemos que hablar largamente.

Un abrazo a Papá Zarco<sup>7</sup> y todos los que se acuerdan de mí.

Revuestro,

Guillermo

Casa de Infanta, nº 3

De la cámara de S. A. R a 24 días del Señor de 1865. Eh!!!!!!!!!!!!!!

Responded si venís o no.

## **CARTA 4**

San Idelfonso, 10 de octubre de 1865

---

<sup>4</sup> No sabemos a que condesa se refiere Morphy. Buscando en las amistades de Cañete podría tratarse de la Condesa de Velle (a quien dedica este una de sus poesías).

<sup>5</sup> El Palacio Real de la Granja de San Idelfonso fue residencia habitual de la familia Real hasta el fallecimiento de Alfonso XII. Lugar de veraneo de la infanta doña Isabel de Borbón.

<sup>6</sup> Localidad del País Vasco, elegida por la reina Isabel II como lugar de veraneo.

<sup>7</sup> Se refiere a Antonio Remón Zarco del Valle y Huet (1755-1866).

Mi querido Manolo; no puedo decirte el cuidado con que estamos mamá y yo por todos Uds. A Manolo como habrás visto escribí últimamente preguntando y el no tener aun contestación nos ha alarmado sobremanera. Ya os he dicho y os lo vuelvo a repetir que si es verdad lo que aquí se dice que os vengáis aunque nadie puede responder de lo que aquí sucederá; pero en fin hasta ahora estamos bien y Dios quiera que así siga. No dejéis de ponerme aun cuando sean dos letras para mi tranquilidad de verano como en el mes de agosto.

Adiós mi querido Manolo, cuídate mucho y escíbeme pronto para salir de ansiedad.

Tuyo de corazón,

Guillermo

## CARTA 5

París, 4 de julio de 1869

Queridísimos Manolos; estas cuatro líneas son para deciros una noticia que creo os será sumamente agradable, sabiendo lo mucho que me queréis. A Dios gracias ha salido bien con mi empresa y el concierto ha tenido un éxito muy superior a lo que yo podía esperar. La Reina y el Rey asistieron y toda la *haute* que ha quedado en París tanto de españoles como de franceses.

Ya habréis recibido el programa. Todo se aplaudió. El concierto histórico gustó mucho<sup>8</sup>. La *Sonata de piano y violín* tuvo gran éxito y me hicieron salir. La *Serenata* gustó tanto que pidieron *bis* y luego *ter* de manera que se cantó tres veces. Estaban en el concierto Gounod, Gevaert, Reyer, F. David, Acevedo (crítico), Weckerlin y Lonsmet, Escudier, Brandus, Filayland editores C<sup>o</sup> V<sup>o</sup> y todos me felicitaron a la salida. ¡Cuanto os he echado de menos!

Inútil es decir cuanto habré trabajado para ver este resultado. Además de las muchas cartas y tarjetas que he recibido de felicitación me han pedido ya la *Serenata* para publicarla los editores Braudus, Filayland, Gerard y Camboggi. Al que de más como es natural se la daré. Camboggi me ha ofrecido al escribirme 500 francos.

Quiera Dios seguirme ayudando para que pueda encontrar una posición independiente sin depender más que de mi trabajo. Adjunto los dos artículos que hasta ahora han aparecido.

Recibí el libro y la agradable visita de Don Pascual Gayangos<sup>9</sup>. Ayer primer sábado del mes quise llevarlo a comer a nuestra comida de artistas<sup>10</sup>; pero estaba ya convidado en casa de Caicer.

No extrañéis que no haya escrito antes pues a pesar de haber pasado el concierto aún *colea* lo bastante para no darme un minuto de respiro.

Recibid pues un apretado abrazo hasta que pueda dároslo de veras. Don Pascual me ha dicho que podría ser que vinieseis los dos. ¡Cuanta alegría!

¿Cómo está Don Manuel? Mamá sigue bien a Dios gracias.

Un abrazo y otro y mil de vuestro amantísimo,

Guillermo

[Adjunta con la carta recortes de periódico escritos por Thomas Sauvage, Charles Bannelier, un desconocido y Hipp. Prevost]

<sup>8</sup> Se refiere a su Concierto histórico dado el 29 de junio de 1869, en la Sala Herz de París.

<sup>9</sup> Pascual Gayangos y Arce (1809-1897) historiador y arabista, bibliófilo y bibliográfico.

<sup>10</sup> Se refiere a las comidas de artistas a las que asistía en el Restaurant Brébant en París, el primer sábado de cada mes.

## CARTA 6

San Ildefonso, 11 de agosto de 1867

Querido Manolo; me tenéis frito con vuestro silencio, aunque lo atribuyo a que estaréis tratando de arreglar el venir para las fiestas.

La Reina me preguntó anoche si venías y me encargó que te escribiera para que apareciera en los periódicos con un suelto diciendo que a pesar del luto de familia por la muerte de la reina viuda de Nápoles no ha querido que se suspenda el baile ya que los portugueses que la recibieron tan bien, no puedan decir que España no ha procurado por su parte corresponder con arreglo a lo que permitan las circunstancias.

Por consiguiente tendrá lugar el baile el día 15, aunque la Reina asistirá de luto solamente mientras dure la presentación de la corte y después se retirará a sus habitaciones. Nadie tiene obligación de guardar el luto el día del baile para que las señoras puedan ir con los vestidos que tienen preparados.

El objeto como comprendes es manifestar que aunque guarda la consideración debida a su familia, mucho más estando destronada no quiere suspender las fiestas, porque sería darle un carácter político poco atento con la hija de Víctor Manuel que tiene más lazos de parentesco con la finada que nuestra Reina.

Tu lo decantarás mejor que yo lo haría y procura que se publique en la *Correspondencia* y en *La Época* que son los que más se leen aquí y en todas las partes.

Las fiestas prometen ser gran cosa y la iluminación parece que ha de ser magnífica. Espero que si el niño absolutamente no pudiera venir, al menos vendrás tu con todo el aparato que tu argumento requiere. No sé si habréis recibido ya la invitación el baile es de frac, por consiguiente si no queréis no necesitáis traer uniforme. No se que daría por saber lo que os pasa y si venís o no.

Os debéis estar achicharrando porque aquí llevamos dos días de calor. Procura convencer a Manolín si ves que realmente puede venir porque se había de mejorar y alegrar con pocos días que pasara aquí.

Que no sea espartano ni máquina inglesa mas que en las grandes circunstancias y aunque sea un poco de trabajo que venga a recobrar su salud y buen humor que le hace más falta que dinero.

Dale un abrazo de mi parte y adiós que estoy muy de prisa.

Recibe un achuchón y dos cachetes de tu entrañable,

Guillermo

No seas vaina y contesta dos letras.

## CARTA 7

París, 8 de agosto de 1869

Querido Manolo;

Supongo cuan poco agradable será para ti la estancia en Madrid este verano, sobre todo faltando todos nuestros amigos y habiéndose venido también Manolito; por esta razón no quiero dejar de ponerte cuatro letras a pesar de tu pereza e ingratitud, pícaro dormilón!

Ya sé cuánto te habrás alegrado de verme salir del paso medianamente sobre todo cuando me parece haberte visto gruñir entre dientes cuando supiste y mi determinación de hacer la vida de artista diciendo "Este Guillermito la va a cagar y va a perder su suerte por la pichicotería de la música".

Ya le saque jugo a la pichicotería mi querido Manolón. Ayer he firmado el contrato con mi editor Mr. Gerard y recibí el primer plazo de 1000 francos que me paga por 2 pichitas que he escrito en una hora. Si fuera siempre así...! Qué rica cosa sería!!

El invierno ha sido duro, de prueba con todos los accidentes y detalles necesarios para jorobar al más pacientísimo cordero, pero desde que el tiempo ha mejorado Mamá goza mejor salud y el horizonte parece que se aclara.

Reclamé aquí la carta tuya del 19 de mayo que tenía dentro el documento que sabes y me dijeron que habiendo pasado el término, la habían devuelto a Madrid. Mamá me encarga te diga cuánto te agradecerá que la hagas reclamar en la Dirección de Correos a fin de que no se pierda la Real Orden. Trabajo como un gracioso del cargatore para poder publicar el primer tomo de la obra que habrás visto anunciada y que quisiera ver impresa para principio de invierno.

En septiembre estaremos ahí para arreglar nuestros trastos y volvernos aquí porque en nuestra posición actual no tenemos medios bastantes para vivir en Madrid.

Si, mi querido Manolon; Madrid es para mí el rincón más querido de mi corazón porque representa la vida de familia, los amigos y los recuerdos de toda la vida, pero Madrid no es Europa, es una especie de pozo donde vive uno sepultado, luchando no por vivir bien, sino por no ahogarse y resignándose filosóficamente a su destino.

En cuanto uno ha pasado seis meses en esta atmósfera se comprende que aquí la laboriosidad, la firmeza del propósito y la inteligencia aun pequeña, encuentran más temprano o más tarde su recompensa y sin esa necesidad ilusoria de hablar muy bien y escribir en francés.

La verdad es que dentro de 20 años no se ha de encontrar en París un Parisiense por un ojo de la cara que por el otro se las encuentra y aún creo que se las dan a todos. Es tal, el gazpacho que aquí hay de todas las nacionalidades disponibles que nadie puede tener la pretensión de pasar por extranjero. Si la energía y el talento que has empleado en tantos años de lucha la hubieras traído a París tendrías una posición brillante, aún hoy si fuera posible decidirte a tomar una gran resolución antes de 2 años habías empezado a subir y en poco tiempo tenías más comodidades que ahí. No quiero hablarte de esto porque en vez de distraerte tal vez te mortifique pero como te quiero bien y justo por propia experiencia no he podido dejar de meter mano a la cuestión. Manolito creo que viene el 22. No hay para que decirte que si nos llegamos a reunir cuánto te echaremos de menos...

Tengo que concluir porque es tarde y aún me faltan que contar muchas cosas dale mis recuerdos a don Manuel, al pollo Enrique de Mamá y míos y a toda la casa Tomás, María<sup>11</sup>, Feliciano, D<sup>a</sup> D<sup>o</sup> y recibe mi abrazo muy apretado de tu amantísimo

Guillermo

Te acuerdas del año pasado por este tiempo quantum mutatus ab illo!!!<sup>12</sup> Como nos han j.....do!

## CARTA 8

París, 2 de Septiembre

Querido Manolón; Un millar de gracias por tu cariñosísima carta y por tus ofrecimientos, que ojalá pudiéramos aceptar. Sería para mi una resurrección poder pasar un mes de tranquilidad a vuestro lado; pero las circunstancias no lo permiten y a pesar del angustioso estado en que vivimos tratamos de aguantar hasta ver si al final quiere Dios librarnos de los horrores de un

<sup>11</sup> Podría tratarse de la actriz de teatro María Cañete, tía de Manuel Cañete.

<sup>12</sup> Trad. "Cuánto ha cambiado desde ese momento".

sitio. Si el bolsillo lo permitiera puedes estar seguro que estaríamos ya en Madrid o a lo menos en España.

No puedes formarte una idea de lo que es París hoy día. Yo creo que tardará mucho en recobrar su aspecto anterior. El estado de agitación de los espíritus revela que cualquiera que sea el éxito de la guerra vamos asistir a graves trastornos. Dios sólo puede saber lo que saldrá de aquí.

Ya habrás sabido por mamá todas las peripecias de mi proyecto en la Grande Ópera. No he tenido gran oportunidad ni suerte en esta ocasión. Veremos a ver si se remedia, aunque me parece difícil.

¡Cuántas veces me acuerdo de la temporada tan agradable que pase en tu casa! ¡de tu despacho con aquella vista tan hermosa y sobre todo la amistad fraternal tan sincera y tan delicada!

¿Que le pasa a Manolito [Manuel Zarco del Valle]? ¿Está enfadado conmigo? Le escribí últimamente y no me ha contestado. Hoy le escribiré.

Este año ha sido fatal mi querido Manolón. Todo él se ha pasado entre enfermedades, trabajos inútiles e idas y venidas sin resultado. La lucha que hay que sostener en este infierno para hacer algo es mucho mayor de lo que uno se figura por mucho que la imaginación exagere.

¡Cuanto te agradecería si alguna vez me pusieras cuatro letras!

Dale mil cariños a Manolito, a Enrique y a Don Carlos y a la mamá y a todos y recibe mi entrañable abrazo de tu

Guillermo

[En la misma carta Rosa Férriz escribe a Manuel Cañete]

Mi muy querido y buen amigo Cañete,

No puede U. figurarse el placer que me ha causado su carta, pues en las horribles circunstancias que atravesamos, solo el recuerdo y comunicación con las personas queridas puede mitigar tanta, tanta ansiedad y angustia como nos rodea.

Nuestro viaje sería nuestra suprema felicidad para nosotros, pero ocasionaría gastos que ni podemos abrigar por tener que seguir pagando la casa de aquí, (pues por reglamento es necesario despedirla tres meses antes y al pagar el último trimestre vivido) lo que unido a los gastos de viaje, suma un desembolso que no podemos hacer; y aquí no se puede retardar el pago de la casa, porque enseguida demandan judicialmente. Agradecemos a U. sus cariñosas ofertas cuanto ellas merecen.

Guillermo está mejor, pero aún débil y abatido, con que si U. hubiera estado a su lado, su mal no habría apretado tanto. A todos vosotros nombraba cuando estaba tan malo, los médicos dicen que es necesario que cambie de aires, pero en Francia no hay seguridad en ninguna parte. Ha salido un poco y aprovecho para escribir sin que lo vea, pues estoy muy afligida y delante de él aparezco alegre y tranquila. Como ha perdido tanta sangre la debilidad es mayor. No sé que hacer. Felizmente se le ha quitado su tos, y come y duerme bien. También se le ha quitado la opresión de pecho y corazón. Está tan delgado y pálido que no parece el mismo.

Adiós mi querido y buen amigo voy a poner cuatro letras al ingrato Manolito [Manuel Zarco del Valle], si le es posible escriba para que sirva de consuelo a nuestra cariñosa amistad, afectos a Enrique, mil y mil gracias otra vez por sus cariñosas letras, una lo quiere de corazón, su amiga

Rosa

Querido cuanto ingrato Manolito [Manuel Zarco del Valle],



Nos has perdido el cariño y Guillermo y yo te hemos escrito, y no contestas. Sabes que aquel está enfermo y nada bien ¿Que es esto? El día de mi Santo aumentó mi tristeza tu olvido. Sabes que te quiero y he mirado siempre como un segundo hijo, por tanto debes de comprender lo triste que me es tu silencio.

Aquí estamos amenazados a un sitio, con todas sus consecuencias de bombardeo, hambre, epidemia etc., etc. En último extremo no se que haré. Mi propio hijo me cree muy tranquila. Pobre hijo mío. El día que definitivamente le admitieron su obra en el teatro de la Gran Opera estaba loco como jamás le he visto de alegría; al día siguiente se declara la guerra y todo se viene abajo. La reacción fue horrible y no sé como no se ha muerto. Temí que jamás volviera a recobrar la salud que ha perdido. Adiós hijo mío, afectos cariñosos a tu papa y no dudes del cariño de tu Mamá Rosa.

Disuadan Uds. a Guillermo de que si nos quedamos aquí, tome las armas para la defensa de París; a lo que lo veo muy inclinado, pues solo los malos ratos, en el estado de debilidad en que está le costaría la vida. Dios tenga misericordia de mí.

### CARTA 9

París, 28 de octubre de 1869

Queridísimo Manolo [podría tratarse de Manuel Tamayo y Baus];

Te pido ante todo mil perdones por no haberte escrito antes, pero ya habrás sabido por Manolito [Manuel Zarco del Valle] que he estado malo y además que las cosas para uno se consideran escritas para los dos por cuya razón he escrito a Manolito con quien sabes que tengo tratos secretos respecto a la señora de mis pensamientos.

Nada te digo de nuestra salud ni de mis proyectos porque te supongo enterado de todo.

Mama y yo te damos un millón de gracias por lo muchísimo que te has molestado con nuestros encargos. Ya estamos mudados a la rue Bruxelles, 38. Tenemos unos cuartitos muy modestos pero bastantes cómodos y decentes. Yo tengo una alcoba con vista y bajada al jardín y mamá una alcoba en el principal. Al lado de mi alcoba hay un saloncito donde tengo el piano y donde comemos.

En el mismo piso bajo y con bajada igual a la mía hay otra alcoba muy bonita. Figúrate si no me estaré acordando de ti continuamente. Si no encuentras salida ahí, vente o por mejor decir venid todos pues en esta casa vivimos por la mitad que en Madrid, estando todos juntos.

Como habrás visto por la carta de Manolo [Manuel Cañete], deseo escribir una opereta en un acto para el Teatro Lírico. Tengo que buscar quien me haga el libreto. Quisiera un asunto español tal vez con trajes de Goya y con baile y ritmos españoles que es el anteojo bajo el cual nos ven ahora los franceses. Si tenéis alguna buena idea de asunto en esta época o en otra cualquiera escribídmela y si tenéis tiempo para ello, hablad y buscadme algo, pues el tiempo corre y la pólvora se gasta. Como no tengo libros aquí es muy difícil que pueda hallar lo que deseo.

Manolito pudiera hacerme un gran servicio; pero no quiero molestarlo porque supongo que no tendrá tiempo para lo que yo necesitaría.

Gevaert es muy aficionado a libros españoles y este sería un consuelo con el cual podría yo serle útil para que el tratara de servirme. Quisiera para esto que Manolo pidiera en el almacén de música de Bernaregge una copia del catálogo de la colección de libros de música que estaba de venta en Barcelona y que ya el conoce. Quisiera también que me formara una pequeña lista, no catálogo, de libros raros de música; no para darlo a Gevaert, sino para tenerlo en mi poder y soltando de cuando en cuando un poquito de cebo con el año de impresión, portada del libro, etc., iría poco a poco el pez sacando la cabeza fuera del agua. Y por último quisiera que me

buscara un ejemplar del Fuenl [ilegible] sino es muy caro pues dicho se que en las actuales circunstancias no adeudo regalos. Es un libro que Gevaert desea mucho, y es precioso para agarrar el pez que se quede algo de cebo entre los dientes.

Para mi la cuestión no es hoy de colocarme en el pedestal presentándome a la adoración de las futuras edades; sino meter la cabeza para ganar dinero y que mi madre tenga una vejez descansada. Si tuve o no tuve genio, eso allá lo decidirán después que yo reviente y me tiene sin cuidado. Si crees que Manolo [Manuel Cañete] puede hacer esto te agradecería que le hablastes, sino no hay para que molestarlo y Dios abrirá caminos.

Adiós, es muy tarde y no tengo tiempo para más. Mil cariños de mamá, memorias a Enrique si como supongo sigue ahí y a Feliciano y a todo el que se acuerde de mí y sobre todo a Don Carlos que con la prisa se quedó en el tintero.

Te abraza con todo su corazón, tu afectísimo  
Guillermo

Vuelvo a abrir la carta de parte de mamá para decirte que desea digas si ha salido el equipaje nuestro de Madrid *petite vitesse* y a pagar aquí si no pudiera ser decid que cantidad se ha de girar.

## CARTA 10

París, noviembre 7 de 1869

Querido Manolo [Manuel Cañete]; ayer a las 8 llegamos con 4 horas de retraso y con las peripecias desagradables de choque y descarrilamiento aunque sin desgracia alguna cosa todo en pequeño.

Mamá ha hecho el viaje de un tirón y muy bien y adiós sigue perfectamente de salud y humor. ¿Cuándo te podré yo demostrar queridísimo Manolo lo mucho que te agradezco tu cariño y tu bondad? Bien te he jeringado, pero como sé que me quieres, creo que echas tanto de menos como yo el ratito del chocolate matutino el otro por la tarde antes del lecho del dolor! Quiera Dios que te veamos pronto por aquí!

Llegué a tiempo para la comida del sábado, en este pueblo se vive tan deprisa que cuando falta dos meses, se encuentra como si viniera del Japón. Todo es nuevo hasta la manera de hablar.

¡Cuanto me acordé de ti! Qué triste espectáculo ofrece el contraste de tanto hombre de talento cuyo único placer es destruir todo lo que hay de más alto y más hermoso para fijarse únicamente en el materialismo con aquel jugo del corazón y aquella delicadeza de impresionabilidad que tenemos los que vivimos en las tinieblas de la fe y en la creencia de los más nobles sentimientos del alma!

¡Admirable, admirable, pero podrido y repodrido!!

Gevaert, el hombre frío y sarcástico (cursi) creo que me quiere; porque me abrazó al verme muy cordialmente y aún como buen flamenco me encajó un par de besos. Se ha quedado turulato de ver lo que he trabajado.

Ya te hablaré de todo más despacio.

En cuanto vea a Soriano trataré de tomar el hilo para devanar el ovillo de los periódicos americanos.

Esta no es más que la fe de vida que voy a escribir también a Sofía y compañía. ¿Qué me dices de aquel hombre que vino a despedirme.

*Son rimasto senza fiato.*

...*Ma non muoio di contento*  
*Guarda, guarda il mio talento*  
*Che vel colpo seppe far*<sup>13</sup>  
 (Barbiere)

¡Qué verdad es que más moscas se cogen con miel que con hiel!

A Manolillo [Manuel Zarco del Valle] un apretado abrazo y a su padre y memorias a Enrique y no olvidó a María, Tomás y al intrépido año y Feliz, etc., etc. Adiós Manolo querido. Ya te escribiré despacio en cuanto pasen estos primeros días. Te abrazo de corazón tú  
 Guillermo

Las señas en el timbre del papel. Abro la carta para decirte que te envío por el correo el drama de Sardou *Patrie* aún cuando con miedo de que no lo recibas porque según me han dicho en la frontera española rechaza en el correo todo lo que no sean periódicos. Si me lo devuelven te lo mandaré por Estafeta y en último caso como carta. ¿Recibiste la partición de Nicolais, *Merry Wives of Windsor*?!

## CARTA 11

París, 13 de diciembre de 1869

Queridísimo Manolo [Manuel Cañete],

Voy a ver si consigo vergonzarte y hacerte desechar la pereza para poner cuatro letritas a los que bien te quieren, muchos son los que se quejan de lo mismo.

Pero ya conozco yo cierto cabal lento que tiene siempre contestación a vuelta de correo y aún hay más.

Habrás sabido por Manolito [Zarco del Valle] la gran caída que dio mamá, que a Dios gracias no ha tenido los resultados que eran de temer. No pasa nada sin que en la mesa, en la calle, en todas partes nos acordemos de tí, pensando y discutiendo lo que pasaríamos todos con estar aquí juntos teniendo tranquilidad y sin tener que pensar en el porvenir. Excuso decirte que al primer rayo de luz tienes aquí la mitad de mi cuarto de estudiante. ¿Recibiste el drama *Patrie*? ¿Continuas en el propósito de hacer un artículo sobre él?

¿Te han llevado algún libro de la sociedad de bibliófilos para mí? Dime en tal caso qué es lo que tengo que pagar por el tomo de las aves de caza y por la *Josefina* si se ha publicado<sup>14</sup>. Te mandaré el dinero bien por letra o por alguna persona que vaya a Madrid. Los tomos me los puedes enviar por Mr. Paul Lefort<sup>15</sup> amigo de Manolo [Tamayo y Baus] que vive Carrera de San Jerónimo esquina a la calle de Santa Catalina (portal chico), en casa de Mr. Lefrançois.

<sup>13</sup> Trad. Estaba sin aliento/... pero no me muero de satisfacción/Mira, mira mi talento/Qué golpe fue capaz de hacer.

<sup>14</sup> Se refiere a la obra de Manuel Cañete: *Tragedia llamada Josefina sacad de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Micael de Carvajal*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870. *Tragedia llamada Josefina*, publicada por Cañete en 1870, donde se dirige a Guillermo Morphy y Manuel Ramón Zarco del Valle con estas palabras: "Vosotros, que tan bien sabéis conocer y apreciar las creaciones del Arte, y que me habéis dado repetidas pruebas de generoso y fraternal cariño, recibid con la tragedia Josefina, obra excelente de un verdadero poeta, el íntimo afecto de vuestro hermano adoptivo (6 de agosto de 1869)".

<sup>15</sup> Paul Lefort (1829?-1904) "colaborador asiduo de la prestigiosa *La Gazette des Beaux-Arts* por el arte español se manifiesta ya en los años 1867-1868, cuando publica en esta revista el resultado de una tentativa pionera de catalogación de los grabados de Goya. Entre su producción posterior dedicada al arte español destaca una monografía sobre este mismo pintor (1877), otra sobre Velázquez (1888) y un

Dos cosas son las que principalmente me mueven a escribirte. 1º La otra noche he visto en casa de Gevaert un señor alemán que va publicar la traducción de una fábula o novela egipcia de la historia de José. Te interesa que siga la pista a dicho señor ya su publicación? 2º Habiendo hablado de tus trabajos, pregunta Gevaert sobre la abadía de Corbeja y me dio un diccionario recientemente publicado en Bélgica, donde se trata muy intensamente de dicha abadía y de su fundador St. Adalard primer abad de Corbeia, en Picardía. Nació en 753. Los anales corberienenses existen en la Bib. Imperial.

Si con esto no contestas ya no me queda más recurso que pedir banderillas de fuego como en los toros.

¿Quieres que te copia el artículo del diccionario o te de papeleta de él, y que vea los susodichos anales. ¡Contesta alma de piedra!! Di a Tamayo que hasta las *ídem* (piedras) me preguntan cuando voy por la calle cómo es que no ha venido ya a esta tierra. Será preciso creer que es como el patrón araña. A Aureliano<sup>16</sup> que no se como agradecerle su mucha bondad conmigo y que estoy rabiando porque me utilice para algo. Ya estamos medio instalados aún cuando todavía falta mucho que hacer para dejar bien la casa pero razones muy fuertes nos impiden el estirar demasiado la pierna. ¡Cómo te gustará la casa cuando vengas! Al pollo, D. Carlos y a todos los amigos muy cariñosos recuerdos. A Manolo le escribí hace pocos días. A menos que hayas hecho voto de castidad de no escribir a tus amigos espero que me contestarás. Mil cosas a María, Tomás y Feliciano y aún al Fígaro retrógrado de Sevilla.

Recibe un apretado abrazo de tu invariable

Guillermo

Rue Blanche 71

## CARTA 12

Chateau de Gaussan, 29 de octubre de 1870

Queridísimos Manolo;

Desde hace 8 días estamos aquí en medio de una garrafera de nieve helada de más de un metro y con las comunicaciones completamente cortadas. aprovecho la ocasión de pasar un gendarme por aquí para el pueblo más inmediato para enviaros estas cuatro letra felicitándoos en el día de Año Nuevo y de vuestro santo; de otro modo no hubiera podido hacerlo porque como la gente del país no está acostumbrada a esto no hay medio de hacerles salir más de un kilómetro de la posesión ni hay carruajes ni nada preparado para el caso. Deciros que os deseo toda clase de felicidades y que os abrazo fraternalmente rogando a Dios nos reúna lo más pronto posible con salud y tranquilidad.

Os ruego que felicitéis en mi nombre a las familias Bassecour, Isasi, y demás amigos sin olvidar a los amabilísimos duques de Frías.

Mil y mil abrazos y perdón si no puedo hoy escribir más largo,

Vuestro de corazón,

Guillermo

Rue Blache 71

## CARTA 13

La Granja, 20 de agosto de 1877

---

estudio general, siguiendo un orden cronológico, sobre la pintura española (1895)". Información en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia>

<sup>16</sup> Se refiere a Aureliano Fernández Guerra.

Querido Manolon,

Anoche comí con Valera<sup>17</sup> en casa de Bauer<sup>18</sup> y los dos quedamos en escribirte hoy instándote para que vengas cuanto antes y mientras él esté aquí. No sé si él cumplirá su promesa aunque lo dudo por lo distraído que es; pero yo que deseo mucho verte por aquí la cumplo y te ruego deseches las consabidas gandumbas y te vengas con todo el aparato que tus argumentos requiere. No estarás bien; pero ni más ni fresco que en Madrid y espero que esto hará pasar lo demás. Conque no lo pienses mucho y lía el petate lo más pronto que puedas acordándote de que del 8 al 10 de setiembre será tal vez la inauguración del ferrocarril de Salamanca y nadie sabe si podemos o no volver aquí.

Adiós mamarracho  
Memorias a Enrique,  
Archituyo, Guillermo

#### **CARTA 14**

15 de febrero de 1889

Querido Manolo;

Allá va el Discurso y nada te digo puesto que ya sabes lo que le he contestado a la Reina y que hay que imprimirlo.

Archituyo,  
Guillermo

#### **CARTA 15**

[Sin fecha]

París, 27 de julio

Querido Manolón; La adjunta carta para Joaquina<sup>19</sup> que me encarga le conteste poniendo tus señas. Recibe un abrazo más apretado y cariñoso que nunca y dile a Manolo que espero que ahora podremos entrar en correspondencia. A Enrique y Don Carlos mil y mil cosas cariñosas y no te digo que me contestes porque sería inútil. Ojea me encargó unos artículos para la Habana. Escribí dos que le remití pero no he visto un cuarto.

Supongo que tu habrás sido más feliz y que te habrán pagado. Adiós Manolón querido recibe un cariñosísimo apretón de tu entrañable e invariable.

Guillermo

#### **CARTA 16**

[Sin fecha]

San Idelfonso, 1 de agosto

Querido Manolo; por la carta de Manolo te habrás enterado de mis buenas esperanzas respecto a vuestra venida. Te pongo cuatro letras únicamente para rogarte que vengáis por todo el tiempo que sea posible y para rogarte que te encargues, si no tardáis mucho de traer mi paga

---

<sup>17</sup> Se refiere al escritor Juan Valera Alcalá-Galiano (1824-1905).

<sup>18</sup> Juan Valera fue amigo de los Bauer, Ida de Bauer casada con Ignacio de Bauer. Los Bauer fue una poderosa familia judía relacionada con la banca en Madrid.

<sup>19</sup> Se refiere a Joaquina Baus, madre de Manuel Tamayo y Baus.

que te llevará Diego Labranderá, nuestro cobrador. Él la cambiará para que no traigas billetes que aquí serían acuñables y deje a esta dirección que cambie todo o la mitad según veas el estado del cambio. Si crees que vais a tardar en venir dile que me la envíe por el mismo conducto de otras veces; pero que se haga cargo de los billetes aquí no sirven de nada. Te ruego también que si tienes un momento no dejes de dar una vuelta por mi casa pues supongo que está en un estado lamentable. Yo dejé la puerta que da a la cocina cerrada con un cerrojo para que pudieran trabajar los albañiles del otro lado. Dios sabe que habrán hecho. Avísame si hay alguna novedad. No me cansaré de rogarte que aprovechéis esta ocasión para que pasemos juntos una agradable temporada y que tal vez no habrá nunca otra oportunidad como esta y que después que estéis aquí os daréis la enhorabuena. Dicen que en esa hace un calor abrasador. Aquí ha habido tres días que se ha sentido un poco; pero hoy ya vuelve el viento fresco de este país. Manolito no seas incordio y ven<sup>20</sup>.

Os quiere de corazón  
Guillermo

### **CARTA 17**

París, 29 diciembre [c.a. 1869]

Mis queridos Manolos; esta carta es para los dos ya que no puedo veros como deseo, quiero no solo que vean los recuerdos con el mayor cariño, sino que ese día quiero nos recuerden a nosotros. En Granada había un viejo ? (llamado Barader) verde y altamente ridículo, pero muy rico; y con esta belleza (un ??) trato un casamiento con una sobrina suya joven, y muy bonita; le mandaron el retrato, y el pobre hombre se volvió loco de contento, y todos los días hacía le pusieses cubierto en la mesa, "el plato, el retrato, y por las mañanas le daba sopas de chocolate. Yo no quiero sopas, pero si que me recuerden Uds. en la mesa, fijaros que yo no los olvidaré y que nadie les desea más felicidades, incluyendo en este deseo al Sr Don Manuel Zarco, al que abrazo con el mayor afecto.

Yo sigo más delicada de salud estos días. He vuelto a recaer, pero estoy mejor gracias a Dios. Guillermo bueno, cambiado física y moralmente, está muy delgado, y con una actividad febril. Se levanta a las seis de la mañana y se pone a trabajar con luz artificial, está materialmente encantado con el trabajo y Gevaert le distingue mucho como otras personas de importancia. Tenemos muchas relaciones, y espero que Dios le ayudará y saldrá adelante su proyecto. Cuánto gusto tendría en que viniese U. por aquí. Tenemos una habitación muy bonita en una casa a la inglesa, con su jardín al que tiene salida las alcobas nuestras.

Con que Cañete debía animarse y mandar un libro a la Biblioteca con una carta, pues esto le podía ser útil con el tiempo. Guillermo que tanto os quiere a Uds. si no están con esta idea.

Rosa

### **CARTA 18**

[Sin fecha]

Queridísimo Manuel; no he podido enviarte hasta hoy la adjunta pelota porque el ? ha estado malo y porque deseaba enviártela en una caja no tan lujosa como esta que se presentará a tus deslumbrados ojos. Si la cosa no vale no por eso deja de ser ofrecida con la voluntad mejor del

---

<sup>20</sup> Puede referirse a Manolo Zarco del valle

mundo por un hombre que tiene suficientes pelotas para enviarte una dentro de esta caja y quedarse todavía con las necesarias. No vayas a creer que esto que digo es una indecencia porque soy incapaz de cometerla por pensamiento palabra y obra. Don Perpetuo y Doña Perpetua te envían mil cariñosos recuerdos y te desean las mismas felicidades que tu siempre verdadero amigo.

Guillermo

**CARTA 19**

[Sin fecha]

Querido Manolon, Te mando el primer gamo que han puesto a mi disposición de los que he matado rogándote mandes una pierna a Isabel a quien la he prometido y otra a Manolo. Te advierto que las chuletas frescas en la parrilla son deliciosas. No tengo tiempo para más.

Archituyo

Guillermo

**CARTA 19 bis**

[Sin fecha]

Querido Manolo, Haz el favor de escribir en el álbum de Sidorowich cuatro palabras, lo que se te antoje y devuélvemelo con el dador porque me lo pide y se marcha hoy.

Retuyo

Guillermo

**CARTA 20**

[Sin fecha]

Lunes 1

Querido Manolo; No vengas esta noche; porque me he olvidado de decirte esta tarde que he dado cita a Zuloaga en casa de Llanos para la cuestión de los vasos del Emperador de Austria que es ya muy urgente. Vente a comer mañana o el primer día en que estés libre y no tengas academia.

Tuyo

Guillermo

**CARTA 21**

15 de febrero de 1889

Querido Manolo; [Cañete]

Allá va el Discurso y nada te digo puesto que ya sabes lo que le he contestado a la Reina y que hay que imprimirlo.

Archituyo

Guillermo

**CARTA 22**

[c.a. 1889]

Junio 25

Querido Manolo; [Cañete]

Si como supongo no te hace ya falta el discurso para concluir la contestación, te agradecería me lo mandarás, para irlo reformando y corrigiendo durante el verano a fin de ingresar en la Academia el próximo otoño. Si estás ocupado o no lo tienes a mano, dile al dador cuando puede pasar a recogerlo.

Archituyo

Guillermo

### **CARTA 23**

[Sin fecha]

Mi querido Manuel; probablemente no podré ir esta noche por allá. Te lo aviso para no faltar a mi palabra honrada y no darte chasco como la otra noche. ¿Has averiguado ya el nombre del Sr. Crespel? Mamá desea mucho verte y si tu quieres iré mañana por ti a la hora que más te convenga y hablaremos y también pasearemos si quieres.

Siempre te quiere muy de corazón tu verdadero amigo,

Guillermo

### **CARTA 24**

[Sin fecha]

Querido Manolón;

Hoy andamos jugando al escondite. ¿Quieres reunirte a comer con nosotros en *Frere* para que hablemos del almuerzo de mañana?

Archituyo

Guillermo

Memorias de tu Pepón Entrala<sup>21</sup> que está aquí.

### **CARTA 25**

[Sin año]

Madrid, 30 de noviembre

Mi querido Manolo, a escape te pongo cuatro letras para que no suceda el quedarte sin contestación a la tuya que pensamos contestar juntos Manolo y yo habiéndose ido dilatando la cosa ya por una causa o por otra. En primer lugar te doy mil gracias por la chalina que es elegantísima y de tan delicado gusto como todo lo que de ti procede. No puedes figurarte lo fastidioso que estuve desde muy poco tiempo después de marcharme hasta ahora hace tres días porque mi guardia empezaba a las 8 y 1/2 de la mañana y concluía a las 8 de la noche, tomando chocolate a las 8 y sin poder almorzar hasta las 2 y 1/4. Así es que venía rendido y comía tan tarde que no he podido ver a la Condesa más que un día y otro a Isabel<sup>22</sup>. Ahora tengo ya un poco de más descanso porque aunque las horas son siempre molestas somos tres y tengo dos días libres. Tengo muchas ganas de verte y mamá te echa mucho de menos. Supongo que te abrazaremos el 6 o 7 de diciembre. Ya verás que te he hecho un cambalache en tu casa mientras

---

<sup>21</sup> Parece referirse a José Entrala y Lannoy (1849-1886) pintor paisajista, discípulo de Carlos de Haes. Su padre José Entrala (1820-1882) fue juez en Granada.

<sup>22</sup> Podría referirse a la Condesa de Velle e Isabel Ysasi.



tu ausencia. Si no te parece bien, dímelo francamente porque entre nosotros debe haber verdadera franqueza. Adiós querido Manolo; recibe mil recuerdos cariñosos de Mama y tía Fernanda y cree siempre en el verdadero cariño de tu amiguísimo

Guillermo

## **CARTA 26**

[Sin año]

5 de septiembre

Membrete secretaria particular de S. M. el Rey

Querido Manolo;

Hasta hoy no he recibido la orden para salir con el Rey a Salamanca, ni lo he podido preguntar porque desde que llegué esta mañana he estado en la cama con un cólico fuertísimo y que me ha hecho pasar malos ratos. En Salamanca o en el Escorial nos veremos y con arreglo al plan que se determine nos volveremos aquí o a Madrid. No tengo tiempo para más. Te abraza tu afmo.

Guillermo

## **CORRESPONDENCIA DE ROSA FÉRRIZ Y GUILLERMO MORPHY CON AURELIANO FERNANDEZ-GUERRA**

### **DOCUMENTO 1**

15 julio 1867

Carta autógrafa de Rosa de Morphy desde La Granja

Sr. Don Aureliano Fernández-Guerra

Mi muy querido amigo, ya le había dicho a U., mi deseo de visitarlo durante su enfermedad, que al principio temí serle molesta, cuando aún estaba en cama y cuando pensé hacerlo se marchó a los baños. Después recibí su carta encargándome hablara a S.M. para que no dejaran cesante a su hermano, lo que hizo la Señora con el mayor interés y creo ha tenido los felices resultados que deseábamos. A Cañete le encargué se lo dijera a U. Mi vida atareada hizo que no le escribiese, pero como se consiguió lo que se quería y U. lo supo y creo está persuadido del aprecio que le tengo me quede tranquila. Voy a molestar a U. en una molestia que he querido evitarle pero no he podido. Para no darle qué hacer [ilegible] en la revista de diciembre último y debiendo venir a esta el día dos del presente, el primero me presenta al Sr. Contador el que me dijo tenía que mandar una fe de vida certificada por este Alcalde diciendo porque [ilegible] Creyendo, era una cosa sencilla dejé en Madrid la orden en que me la concedían, y remití la fe adjunta lo que me devuelve mi Apoderado con la carta que le remito. Yo no sé qué hacer pues para dar los pormenores que me piden tengo que hacer un viaje a esa, si U. pudiese hablarle al amigo que lo hizo la otra vez, y si no decirme que debo hacer, pues lo mejor es que no me paguen hasta que vuelva, lo malo será si tienen que formarme un expediente para cobrar. Sobre todo lo que suplico a U. encarecidamente es que no haga nada que pueda perjudicar a su salud, y si solo aquello que no le sea demasiado molesto. Mucho gusto tendría y ver a U. por aquí, si viniese, ya

sano, que sus amigos le esperan con el mayor afecto. Recibe U. mil expresiones de Fernanda y Guillermo y cuente siempre con la verdadera amistad de Rosa F. de Morphy.

En este momento entra S.M. en mi cuarto de guardia, me pregunta a quien escribo, y diciendo que a U., ha dicho Pues dile tantas cosas de mi parte.

## DOCUMENTO 2

[Sin fecha]

Carta autógrafa de Rosa de Morphy

Amigo mío, espero que con su acostumbrada bondad hará un esfuerzo y vendrá a comer la sopa con nosotros, acompañada de los consabidos Manolos<sup>23</sup>, para hacerle un encargo de S. M. con el que tengo el mayor interés. Lo esperamos sin falta pasado mañana miércoles 16; si absolutamente no pudiera venir espero me avise el día que puede hacerlo teniendo presente que estoy de guardia los días impares. Sabe U. es su muy afecta amiga. Rosa...de Morphy. No digo a U. que venga el domingo porque viene la familia de D. Saturnino.

## DOCUMENTO 3

9 agosto de 1867

Invitación enviada por Rosa Férriz

En nombre S.M. LA REINA mi señora tengo el honor de invitar a U. para el baile que en obsequio de SS. MM. FF. LOS REYES DE PORTUGAL, ha mandado S.M. se verifique en LAS HABITACIONES Y JARDINES DEL PALACIO DE ESTE SITIO el día 15 del corriente mes a las 9 ½ de la noche. San Idelfonso 9 agosto 1867. El jefe superior Conde de Puñoenrostro.

## DOCUMENTO 4

6 abril 1868

Invitación enviada por Rosa Férriz

Permítase la entrada al portador en la sala donde debe verificarse la Sagrada Ceremonia del Lavatorio y Comida de los pobres. Mayordomía Mayor de S.M. El jefe superior Conde de Puñoenrostro<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Según Javier Miranda Valdés en su libro *Aureliano Fernández Guerra (1816-1894). Un romántico, escritor y anticuario...*, p. 127, dedica un párrafo a "sus amigos, los tres manolos" que son: Manuel Tamayo y Baus, Manuel Cañete, y Manuel Cueto y Rivero. Manuel Cañete era incondicional de la familia Fernández Guerra, se conocieron de jóvenes en Granada y a pesar de su juventud Cañete se dirigía a Aureliano llamándolo cariñosamente Viejo, pues llevaba una vida muy enclaustrada con sus estudios, a diferencia de su hermano que hacia deportes, apodo que le mantuvo toda la vida.

<sup>24</sup> Según comunicación de J. Miranda Valdés, por la fecha de la carta faltarían 5 meses para la Gloriosa en la que se expulsa de España a Isabel II. Rosa que es camarera de la Reina le envía esta invitación a Aureliano que ocupaba el cargo de Gentilhombre de cámara con ejercicio. Posiblemente como Morphy ya estaba en Palacio se podría presumir que Aureliano y Morphy se conocerían antes de 1868. También se podría pensar que Aureliano estaba en conocimiento del personal del Palacio por su íntima amistad con Ventura de la Vega que era profesor de literatura de la Reina. Aureliano tenía el título honorífico de Secretario de la Reina, pero no ejercía.

**DOCUMENTO 5**

11 febrero 1877

Del Secretario de S.M. el Rey a Aureliano F. G. Comunicación de oficio.

Tiene el honor de participarle que no pudiendo aun recibir S.M. se suspende la Junta que debía celebrarse mañana y que tendrá lugar antes de la marcha de S.M.

**DOCUMENTO 6**

14 mayo 1877

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey escrito por amanuense

Al Sr. Don Aureliano Fernández Guerra le ruega se sirva asistir a la Junta que se ha de celebrar en esta Secretaria el miércoles 16 del corriente a las 5 de la tarde con objeto de discutir las observaciones que hace Don Juan Eugenio de Hartzenbusch a las condiciones presentadas para realizar monumental del Quijote.

**DOCUMENTO 7**

[Sin fecha]

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey. Carta autógrafa de Guillermo Morphy

Mi querido Aureliano, Pongo a Ud. dos letras a escape para decirle que hoy tendré una sesión con Mr. Greindl secretario de la Sociedad exploradora del África en Bélgica para ponerme de acuerdo sobre algunos detalles según me manda S.M. No me duermo pues y el Rey me manda decir a Uds. que antes de marcharse llamará a Uds. para consultarles. Por lo demás no tenemos gran prisa porque según me dice Mr. Greindl no podrá hacerse nada hasta el año venidero<sup>25</sup>.

Suyo afmo.,  
Guillermo

**DOCUMENTO 8**

Miércoles 7 de febrero [Sin año]

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey. Carta autógrafa de Guillermo Morphy

Mi querido Aureliano, S.M. me manda decir a Ud. Que haga el favor de estar aquí mañana jueves a las 11 ½ de la mañana de frac para hablar sobre el asunto de la Sociedad geográfica que ya U. conoce.

Siempre suyo afmo.,  
Guillermo Morphy

**DOCUMENTO 9**

8 febrero 1877. Membrete del Secretario Particular de S.M. el Rey

---

<sup>25</sup> Según comunicación de Javier Miranda Valdés "Jules Greindl 1835-1917 era un diplomático belga, amigo de Leopoldo II. Sabía 16 idiomas. Tuvo destinos en San Petersburgo, Roma, Estambul, Madrid, México. En 1872 Leopoldo II lo nombra ministro plenipotenciario y lo manda a Madrid para negociar sobre Filipinas. En 1876 lo nombra Secretario del Comité Nacional Belga de la Asociación Internacional Africana (AIA). En México tiene que abandonar por el fusilamiento de Maximiliano".

Al Sr. Don Aureliano Fernández Guerra tiene el honor de rogarle por orden de S.M. el Rey, se sirva asistir a la Junta que se ha de celebrar en Palacio bajo la Presidencia de S.M. el sábado 10 de febrero a las 11 de la mañana con objeto de constituir la Sociedad Geográfica española para la exploración en África, que ha de auxiliar los trabajos de la formada en Bruselas por S.M. el Rey Leopoldo. El Conde de Morphy aprovecha gustoso esta ocasión para reiterar al Sr Aureliano Fernández Guerra las seguridades de su distinguida consideración.

En las habitaciones de S.M. con levita.

**DOCUMENTO 10**

Miércoles 30 [Sin año]

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey. Carta autógrafa. Papel de luto

Querido Aureliano,

El Rey que ha leído la carta de U. me manda darle las gracias por su cariñosa felicitación con encargo especial de decirle que ya sabe quién es Aureliano Guerra y lo que vale y que siempre que Ud. viene a verlo le hace un gran favor y le proporciona un buen rato. En cuanto salga de esta baraúnda de partes y cartas tendrá el gusto de verlo y de darle un abrazo su afmo. amigo que le quiere ,

Guillermo.

**DOCUMENTO 11**

Lunes 23 [Sin año]

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey. Carta autógrafa. Papel de luto

Querido Aureliano, recibida su carta con el papelito adjunto que ha parecido muy bien y van estas cuatro líneas por vía de recibo. Siempre suyo afmo. amigo,

Guillermo

**DOCUMENTO 12**

Martes 1 [Sin año]

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey. Carta autógrafa

Mi querido Aureliano, adjunto remito la copia del discurso de S.M. tal como debe de quedar. Mil perdones por la tardanza, pero no ha sido posible hacer antes nada. Siempre suyo afmo.,

Guillermo

**DOCUMENTO 13**

Jueves 18 [c.a. 1879]

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey. Carta autógrafa

Queridísimo Aureliano,

Necesito de U. para muchas cosas pero hoy en particular para una que ha de redundar en beneficio del País y del Rey. ¿Podría U. venir mañana viernes a las tres de la tarde a mi despacho

para hablar con los Sres. Coello<sup>26</sup> y Saavedra<sup>27</sup> sobre el particular?<sup>28</sup> Mucho se lo agradeceré a U. que de veras le quiere,

Guillermo

#### **DOCUMENTO 14**

10 agosto 1879

Desde San Idelfonso (La Granja)

Membrete de la Secretaria particular de S.M. el Rey, Escrita por amanuense y firma original. Papel de luto.

Mi muy querido Aureliano, recibí su muy grata carta del 7 y cumplido el encargo que en ella me hacía S.M. y A.R. me han ordenado signifique a U. todo su agradecimiento por la parte que U. toma en su dolor. El accidente del carruaje no ha tenido afortunadamente las consecuencias que en un principio se temieron S.M. se encuentra bien y da a U. las gracias por su cuidado e interés. Le repito a U. con este motivo su muy apasionado y verdadero amigo,

Guillermo.

### **CORRESPONDENCIA A BERNARDO CALVO PUIG**

#### **CARTA Nº 1**

París, 21 de mayo de 1869

Sr. Don Bernardo Calvo Puig;

Muy Señor mío y de toda mi estimación; por la adjunta verá U. que nuestro mutuo amigo el Sr. Gevaert ha tenido la bondad de recomendarme a U. para que si es posible me proporcione noticias sobre una biblioteca musical que hay en venta, perteneciente a un Sr. Carreras, de la cual recibí el catálogo en Madrid antes de la revolución. Tanto el Sr. Gevaert como yo tendríamos el mayor interés en saber si la biblioteca se ha vendido ya y si en el caso contrario el Sr. Carreras se decidiría a venderla aquí donde son muy bien apreciados tales libros y donde sobre todo los españoles podrían ser de gran utilidad a los que trabajan en la historia del arte músico español hasta hoy tan poco estudiado. Como por el examen que hice del catálogo no se puede formar una idea exacta del merito completo de la biblioteca, en el caso de que U. quisiera molestarle, yo me atrevería a suplicarle abusando de su extrema bondad que me pusiera en comunicación con el Sr. Carreras para poder hablar sobre el particular.

Creo que sobre todo en las actuales circunstancias, para el Sr. Carreras y para el arte, sería un bien que sus buenos libros vinieran a parar a manos que los supieran utilizar para la gloria del

---

<sup>26</sup> Francisco Coello de Portugal y Quesada (1822-1898) fue impulsor y fundador de la Real Sociedad Geográfica a la que también perteneció Guillermo Morphy.

<sup>27</sup> Eduardo Saavedra y Moragas (1829-1912) arqueólogo, ingeniero, historiador y arabista, miembro de la Real Academia de la Historia, Real Academia de las Ciencias, Real Academia Española y presidente de la Real Sociedad Geográfica.

<sup>28</sup> Según comunicación con Javier Miranda Valdés, Saavedra era muy amigo de Aureliano, compañeros en la Academia de la Historia y colaboradores en los estudios de epigrafía. Cuando Saavedra entró en la Academia fue Aureliano el que le contestó en su discurso de recepción.

arte español. Ruego a U. me dispense y acepte desde luego la oferta que le hago de servirle en todo aquello para que me crea útil en esta recibiendo anticipadamente la expresión de gratitud de su atento seguro servidor.

q.s.m.b. Guillermo Morphy

Abogado, caballero de la orden de Carlos III

Rue de Bruxelles, 38

## CORRESPONDENCIA CON ANTONIO LATOUR

Estas tres cartas dirigidas por Guillermo Morphy a Antonio Latour (1808-1881) se encuentran en la Bibliothéque Morel-Fatio. Escritas durante la estancia de Morphy en Viena, a donde acompañó al príncipe Alfonso con motivo de los estudios de este en el prestigioso colegio Theresianum. Las cartas muestran el intercambio de la correspondencia del príncipe con su tío Duque de Montpensier, a través de Morphy y Latour. Ambos comparten un puesto de confianza al lado de estas ilustres personalidades, encargadas de dirigir sus estudios y cuidarse de su formación. La correspondencia aunque se remite a solo tres cartas muestra la sintonía mostrada por Morphy a Latour, y la admiración por sus obras. Hay que señalar que Latour escribió varias obras sobre España como *Études sur l'Espagne. Séville et l'Andalousie* (1855), *Olède et les bords du Tage: nouvelles études sur l'Espagne* (1860), *L' Espagne reeligiése et literaria* (Michel Lévy frères, 1863) o *Études littéraires sur l'Espagne contemporaine* (1864). Asimismo, de nuevo encontramos otro testimonio de la amistad fraternal que le une a Manuel Cañete. Por último llama la atención el uso del español como el francés por Morphy para dirigirse a Latour y la evolución desde un trato ceremonioso, en la primera carta, a un trato cercano y amistoso en su última carta.

### CARTA Nº 1

Viena 11 de junio de 1872

Theresianum Favoritenstrasse

Sr. Don F. Latour.

Muy Sr mío y de mi mayor consideración; tengo el honor de remitir a U. la adjunta carta de S. A. R. el príncipe Don Alfonso, rogándole tenga la bondad de entregarla a S. A. R. el Señor Duque de Montpensier a quien suplico a U. haga presentes mis respetos y felicitación en el próximo día de su santo. Aun cuando no tengo el honor de tratar a U. personalmente, sus excelentes trabajos sobre nuestra desgraciada España y la fraternal amistad que me une con Don Manuel Cañete, me alientan para aprovechar esta ocasión de dirigirme a U. manifestándole mi sincera simpatía por sus escritos y el testimonio del mayor aprecio y consideración con que soy de U. atento seguro servidor.

q.b.s.m.

Guillermo Morphy

### CARTA Nº 2

[original]

Vienne, 9 de octubre de 1872

Cher Monsieur de Latour;

Excusez moi, je vous prie si chaque fois que je m'adresse a vous c'est pour vous déranger et surtout si je suis encore forcé de tracer quelques mots à la hâte, sans jamais pouvoir vous dire les vrais sentiments de sympathie et d'amitié que j'ai en toujours pour vos écrits avant d'avoir eu l'honneur de vous connaître. Encore une fois je vous prierais de remettre la lettre ci jointe a S. A. R. Mr le Duc de Montpensier. Agrée Monsieur je vous prie l'assurance de mes sentiments d'estime et d'amitié.

G. Morphy

Ne me répondez pas. J'arriverais a París dans deux jours et j'aurai le plaisir de vous voir.

[traducción]

Estimado señor de Latour;

Discúlpeme, le ruego, si cada vez que me dirija a usted sea para molestarlo y, sobre todo, si todavía me veo forzado a escribirle unas cuantas palabras con prisa, nunca pudiendo decirle los verdaderos sentimientos de simpatía y amistad que siento siempre por sus escritos antes de haber tenido el honor de conocerle. Una vez más, le rogaría de entregar la carta adjunta a S.A.R. El Duque de Montpensier. Apruebe señor, se lo ruego, que le asegure mis sentimientos de estima y amistad.

G. Morphy

No me contestes. Llegaría a París en dos días y tendré el placer de verle.

### **CARTA Nº 3**

Viena, 29 de octubre de 1872

Theresianum Favoriten Strasse

Sr. Don Antonio de Latour,

Mi muy estimado amigo y Señor,

Tengo el honor de remitir a U. la adjunta, rogándole se sirva de S. A. r. el Sr. Duque de Montpensier. Pido a U. mil perdones por no poder escribir como desearía para decirle el gratísimo recuerdo que conservo del tiempo que tuve la fortuna de disfrutar su grata compañía y amena conversación. Son tantas las cartas dirigidas a S. A. en el día de sus cumpleaños a las que tengo que contestar que con harto sentimiento mío me veo forzado a concluir esta rogándole de nuevo me dispense y me crea siempre su más seguro servidor y amigo

q.b.s.m.

Guillermo Morphy

## CORRESPONDENCIA RELACIONADA CON HUGO SCHUCHARDT<sup>29</sup>

### **CARTA Nº 1**

18 de marzo (de 1879)

Muy señor mío y de toda mi consideración esta tarde a las tres recibirá U. las cartas que me pide y que tendré mucho gusto en mandarle. Celebraré que su viaje sea tan feliz como deseo y que tengamos pronto el gusto de volver a ver a U. entre nosotros.

Créame suyo afamo amigo y q.b.s.m.

Cde de Morphy

### **CARTA Nº 2**

Madrid, 18 de marzo de 1879

Sr. Don José Núñez de Prado.

Muy Señor mío y de todo mi aprecio: me tomo la libertad de recomendar a U. al Sr. Doctor Hugo Schuchardt, que entregará a U. esta y que se propone hacer un viaje de estudio por Andalucía. Ruego a U. lo atienda en lo que pueda ocurrírsele, a fin de hacerle fácil la realización de su propósito. Da a U. gracias anticipadas y se ofrece a atta. y S. S.

q.b.s.m.

El Conde de Morphy

### **CARTA Nº 3**

Madrid, 18 de marzo de 1879

Excmo. Sr. Duque de Tetuán

Mi querido amigo; Me tomo la libertad de recomendar a U. al Sr. Doctor Hugo Schuchardt, que entregará a U. esta y que se propone hacer un viaje de estudio por esa capital. Ruego a U. lo atienda en lo que pueda ocurrírsele a fin de hacerle fácil la realización de su propósito. Da a U. gracias anticipadas y se repite siempre muy afmo. amigo y S. S.

El Conde de Morphy

---

<sup>29</sup> Inv. the paper-inheritance of Prof. Hugo Schuchardt: 7545-7548 en *Universitätsbibliothek Graz*. Hugo Schuchardt (1842-1927) fue un reconocido lingüista, catedrático de lenguas románicas en Graz, Austria. La correspondencia con Hugo Ernst Mario Schuchardt se limita a cuatro cartas, enviadas desde la Secretaría particular de S. M. de las cuales tres son cartas de recomendación para facilitar el viaje del mismo a Andalucía.



## EPISTOLARIO WILHELM LAUSER<sup>30</sup> (1836-1902)

### CARTA Nº 1

[original]

Madrid le 15 février de 1878

Mon cher M. Lauser,

Depuis 15 jours je désire en vain trouver un moment de liberté pour répondre à l'aimable lettre de félicitation que vous avez bien voulu m'adresser à l'occasion du mariage du Roi. S. M. a été très sensible à votre souvenir et il me charge de vous remercier non seulement de votre félicitation d'aujourd'hui mais aussi de la sympathie que vous avez témoigné dans vos écrits pour l'Espagne et pour tous ceux qui travaillent avec lui au rétablissement de l'ordre et de la monarchie constitutionnelle dans ce pays des pronunciamientos. Je vous remercie moi même bien sincèrement pour ma part avec autant plus de raison que dans la position obscure ou volontairement je me suis placé a notre arrivée en Espagne pour pouvoir être utile au Roi, et au pays, vous avez été peut être le seul a comprendre mes aspirations dénuées de toute ambition ou intérêt personnel. Rétablir la discipline dans l'armée, moraliser et organiser notre administration, relever notre crédit et nos finances et développer la production et la richesse publique du pays voila pour moi le jaloux qu'il faut parcourir pour faire de l'Espagne un des pays les plus importants de l'Europe du XIXème siècle. Le chemin est long et difficile, mais c'est déjà beaucoup de savoir qu'il est sur et qu'en le suivant on a derrière soi l'opinion du pays. Agréez mon cher Mr Lauser l'expression de toute ma considération et croyez moi votre bien dévoué.

Cte Morphy

[traducción]

Mi querido señor Lauser,

Durante 15 días, he deseado en vano encontrar un momento libre para responder a la amable carta de felicitación que me envió con ocasión del matrimonio del Rey. S.M. ha sido muy sensible a su recuerdo y me pide que le agradezca no sólo sus felicitaciones de hoy, sino también la simpatía que usted ha mostrado en sus escritos para España y para todos los que trabajan con él para el restablecimiento del orden y la monarquía constitucional en este país de pronunciamiento. Por mi parte le agradezco muy sinceramente con más razón desde mi posición en la sombra, donde voluntariamente me he colocado desde nuestra llegada a España para ser útil al Rey y al país. Usted ha sido quizás el único en entender que mis aspiraciones son carentes de ambición o interés personal. Restablecer la disciplina en el ejército, moralizar y organizar nuestra administración, elevar nuestro crédito y nuestras finanzas y desarrollar la producción y la riqueza pública del país, es para mi el camino que hay que recorrer para hacer de España uno de los países más importantes de la Europa del siglo XIX. El camino es largo y difícil, pero ya es

---

<sup>30</sup> Wilhelm Lauser (1836-1902) fue historiador, periodista y redactor de *Neues Wiener Tagblatt*. Escribió *Von der Maladetta bis Málaga* (1881) que dedicó al Conde de Morphy en sincera amistad ("henn grafen Morphy in treuer freundchaft"). También escribió *Aus Spaniens Gegenwart. Culturskizzen* (1872), *Geschichte Spaniens von dem Sturz Isabellas bis zur Thronbesteigung Alfonsos XII* (1877) y el Diario *Unter der Pariser Commune*.

mucho saber que es seguro y que siguiéndolo uno tiene detrás la opinión del país. Acepte mi querido Sr. Lauser la expresión de mi consideración y créame su devoto,

Cte. Morphy

## CARTA Nº 2

[original]

Cher Ms Lauser;

Avec le plus grand plaisir je reçois votre lettre du 21. On a parlé beaucoup, en effet, de ce projet de voyage et du mariage en question mais la vérité est que jusqu'ici aucune démarche officielle n'a été faite et quand au voyage a Vienne de S. M. je ne le crois pas possible pour le moment. Du reste, le Roi a qui j'ai donné votre lettre me charge de vous remercier de votre intérêt pour lui et pour notre pays et de vous dire qu'il a lu votre livre avec le plus grand intérêt et qu'il lui a été utile bien souvent. Si vous venez a Madrid j'aurai le plus grand plaisir a vous revoir et a vous serrer la main en causant avec vous sur les choses de ce pays si peu connu et si difficile a connaitre. J'ai eu le plaisir de recevoir il y a quelques mois la visite du docteur Schuchardt<sup>31</sup> et j'espère qu'il doit être content de son voyage. Agréez mon cher Mr Lauser l'assurance de toute ma considération et croyez moi votre bien dévoué.

Cte Morphy

[traducción]

Estimado Sr Lauser,

Con el mayor placer he recibido su carta del 21. Hemos hablado mucho sobre este proyecto y la boda en cuestión, pero la verdad es que hasta ahora no se ha dado ningún paso oficial y con el viaje a Viena de S.M., no creo que sea posible por el momento. Por lo demás, el Rey a quien le he entregado su carta me manda agradecerle su interés en él y en nuestro país, y decirle que ha leído su libro con el mayor interés y que le ha sido útil muy a menudo. Si viene a Madrid, tendré el mayor placer de verle de nuevo y estrechar su mano hablando sobre las cosas de este país tan poco conocidas y tan difíciles de conocer. Tuve el placer de recibir la visita del Dr. Schuchardt hace unos meses, y espero que esté contento con su viaje. Acepte mi querido Sr. Lauser el testimonio de toda mi consideración y créame suyo afectísimo,

Cte Morphy

## CARTA Nº 3

[original]

Madrid, le 24 de Sbre de 1879

Mon cher Monsieur Lauser;

Veillez m'excuser je vous prie si je viens répondre si tard a votre aimable lettre du 9. Nous sommes ici au milieu d'un renme ménage général et je cours tout le temps de San Idelfonso ici et

---

<sup>31</sup> Se refiere a Hugo Schuchardt

vice-versa, sans avoir jamais le temps d'écrire une lettre et obligé de diriger moi même l'installation de mon bureau et l'archive des papiers du Roi.

S. M. me charge de vous remercier bien sincèrement de la bonne sympathie que vous avez voulu lui témoigner toujours et il a été très touché de votre aimable souvenirs.

De mon cote je vous assure que je serai charmé de vous voir a Madrid et de pouvoir causer avec vous sur un évènement qui peut avoir certainement une grande influence, non seulement sur la politique mais aussi sur le rapports matériels et commerciaux des deux pays. Messieurs les républicains français n'ont pas l'air de se douter que leur fameux drapeau de l'unité des races latines dans la république amènerait ou la dissolution sociale dans le Midi de l'Europe ou une guerre épouvantable, guerre religieuse et de races entre les monarchies du Nord et les soi-disant peuples régénères par la République. Aussi, l'alliance, les rapports de l'Italie et de l'Espagne avec l'Autriche me paraissent maintenant d'une grande importance. Le Roi a lu avec la plus grande attention votre livre sur l'Espagne et si vous venez il vous en parlera certainement. Rien n'est encore vraiment décidé quant a l'époque du mariage, mais je pense qu'il aura bien toujours avant la fin de l'année. Agréez mon cher Monsieur Lauser les souvenirs d'amitié et bonne affection de votre bien dévoué.

Cte Morphy

[traducción]

Mi querido señor Lauser,

Discúlpeme si vengo a responder tan tarde a su amable carta del 9. Estamos aquí, en medio de una mudanza general y corro todo el tiempo desde San Idelfonso hacia aquí y viceversa sin tener nunca la oportunidad de escribir una carta y obligado a dirigir personalmente la instalación de mi oficina y los documentos del archivo del Rey.

S.M. me ha encargado agradecerle muy sinceramente la buena simpatía que siempre ha querido mostrarle, y ha recibido con gratitud sus amables saludos.

Por mi parte, le aseguro que me encantará verlo en Madrid para poder hablar con usted sobre un evento que sin duda puede tener una gran influencia, no solo en la política sino también en las relaciones comerciales y materiales entre ambos países. Los señores republicanos franceses no parecen sospechar que su famosa bandera de unidad de las razas latinas en la república traería una disolución social en el sur de Europa o una guerra terrible, guerra religiosa y de raza entre las monarquías del norte y los llamados pueblos regenerados por la República. Así, la alianza y las relaciones de Italia y España con Austria me parecen ahora de gran importancia. El rey ha leído con gran atención su libro sobre España y, si viene, ciertamente le hablará de él. Aún no se ha decidido realmente sobre el matrimonio, pero creo que lo hará antes de fin de año. Acepte, mi querido señor Lauser, los recuerdos de amistad y buen afecto, suyo afectísimo,

Cte. Morphy

#### CARTA Nº 4

[original]

14 de janvier de 1880

Cher Monsieur Lauser;

J'ai reçu votre aimable lettre du 2 et je suis chargé par le Roi de vous transmettre le témoignage de sa gratitude par la félicitation que vous avez bien voulu lui adresser

15 (janvier). Hier j'ai été force d'interrompre ma lettre et ceci vous fera comprendre j'espère pourquoi je n'ai pas répondu plutôt comme je l'aurais désiré. Le commencement de l'année, le mariage et l'attentat m'ont apporté un sursoit de travail qui ne me permet pas de suivre régulièrement ma correspondance. J'accepte avec le plus grand plaisir et en vous remerciant, la dédicace de votre nouveau livre sur l'Espagne. Je le lirai avec grand intérêt et si vous voulez je me chargerai de vous le faire traduire en espagnol. Je vous envoie par le courrier les règlements, statuts de la Banque d'Espagne ainsi que les mémoires publiées dans les trois années dernières. Vous vous rappelez sans doute que je vous ai parlé de la nécessité de faire connaître cet établissement à Vienne et en Autriche pour donner une base au crédit et au commerce espagnol et autrichien dans la Méditerranée. Vous nous rendriez aussi grand service si en publiant votre ouvrage vous traitez la question des travaux publics et du développement de la richesse par le travail dans un pays comme le nôtre ou tout est à faire. Chaque jour je suis plus persuadé que notre salvation est là, et que seulement par ce moyen ou pourrait éloigner des intelligences d'élites des activités malsaines de la politique qui étouffe chez nous tout genre de prospérité. Malheureusement les capitaux espagnols ne cherchent encore que des affaires avec le trésor de l'état et il faudra que l'affluence des capitaux étrangers dans une période de tranquillité et de travail leur fassent comprendre leurs propres intérêts pour que la marche financière de l'Espagne prenne une autre direction. N'oubliez pas de m'écrire quand vous auriez le temps et croyez moi votre tout dévoué et bon ami.

Cte Morphy

[traducción]

Estimado Sr. Lauser;

Recibí su amable carta del 2 y el Rey me encarga que le transmita el testimonio de su gratitud por la felicitación que le ha dirigido tan amablemente.

(15 de enero). Ayer me obligaron a interrumpir mi carta y espero que pueda comprender el porqué de no haberle respondido antes como yo hubiera deseado. El comienzo del año, el matrimonio y el atentado me trajeron un excedente de trabajo que no me permite seguir regularmente mi correspondencia. Acepto con mucho gusto y gracias, la dedicación de su nuevo libro sobre España. Lo leeré con gran interés y, si lo desea, haré los arreglos para traducirlo al español. Le envío por correo el reglamento, los estatutos del Banco de España y las memorias publicadas en los últimos tres años. Sin duda, recordará que le comenté la necesidad de dar a conocer este establecimiento en Viena y en Austria para dar una base al crédito y al comercio español y austriaco en el Mediterráneo. También nos haría un gran servicio si al publicar su libro tratara la cuestión de las obras públicas y el desarrollo de la riqueza trabajando en un país como el nuestro, donde todo está por hacer. Todos los días estoy más convencido de que nuestra salvación está ahí, y que solo de esta manera se podrían distanciar las inteligencias de las élites de las actividades malsanas de la política que reprimen todo tipo de prosperidad entre nosotros. Desafortunadamente, la capital española aún está buscando negocios con la tesorería del estado y será necesario que la afluencia de capital extranjero en un período de tranquilidad y trabajo les haga comprender que es en su propio interés que el rumbo financiero de España tome otra dirección. No olvide escribirme cuando tenga tiempo y créame su buen , suyo afectísimo,

Cte. Morphy

## **CORRESPONDENCIA DE GUILLERMO MORPHY A CÁNOVAS DEL CASTILLO**

### **CARTA 1**

20 de junio de 1883

Excmo. Sr. Don Antonio Cánovas del Castillo

Mi muy estimado y distinguido amigo,

Sentí mucho no poder venir a felicitar a U. el día de su santo por falta de salud. Hoy aunque tarde, cumplo con este deber rogándole me dispense. Se que ha adquirido U. algunos objetos de la Moncloa y deseo conocer su opinión sobre lo poco que hemos podido hacer en 11 meses de trabajo. Ya sabe U. que desde el principio, siempre le rogué que nos honrase con su nombre aún cuando fuera tomando solo una acción. Cárdenas y yo pensamos en venir a ver a V; pero de todos modos yo vendré a despedirme antes de ir a U.; pero de todos modos yo vendré a despedirme antes de ir a Manenbud a principios de Julio. Si como dicen los periódicos va U. a Carlsbad es posible que nos veamos en el camino.

Queda siempre suyo afmo. amigo,

q.b.s.m.

G. Morphy

### **CARTA 2**

16 de julio de 1890

Excmo. Sr. Don Antonio Cánovas del Castillo

Mi muy distinguido amigo,

Remito a U. la nota que le hablé anoche, con la esperanza de que su protección salvará un establecimiento industrial de cuya importancia espero podrá juzgar si a la vuelta del viaje de verano quiere honrarlo con su visita. Rogándole me ponga a los pies de su señora queda suyo afmo. amigo

q.b.s.m.

G. Morphy

### **CARTA 3**

8 de octubre de 1890

Excmo. Sr. Don Antonio Cánovas del Castillo

Mi muy distinguido amigo,

Hace algunos días le rogué por un B. S. M. que tuviera la bondad de señalarme día y hora para ofrecerle mis respetos y hablarle de varios asuntos. No me extraña el no haber recibido contestación porque me figuro como estará U. asediado, pero le escribo repitiendo el mismo ruego por si acaso no ha recibido mi primera carta.

Mil perdones por la molestia y siempre afmo. amigo

G. Morphy

### **CARTA 4**

El 19 de noviembre de 1890

Excmo. Sr. Don Antonio Cánovas del Castillo

Mi muy distinguido amigo,

El Sr. Don Guillermo Osma tuvo la bondad de comunicarme que U. había fijado el próximo domingo 23 para la visita a la Fábrica de la Moncloa, y como es tan grande la importancia de este suceso para la industria allí establecida, que puede depender de ella su prosperidad, me atrevo a molestar a U. para decirle por escrito algunos antecedentes que convenga conozca, y que si hubiera de decirle de palabra, exigirían más tiempo del que U. puede consagrar a este asunto.

La Moncloa tenía contratado un préstamo en buenas condiciones con el Banco Hipotecario para desarrollar sus industrias en el momento de entrar el Conde de Xiquena en el Ministerio de Fomento.

La guerra inexplicable declarada por este señor a la Moncloa, hizo imposible aquella operación, a pesar del informe del Consejo de estado favorable a la Sociedad. El Ministro tomó entonces otro camino y colocó al frente de la Cerámica en la Escuela de artes y oficios a los dos hermanos Zuloaga directores de la Moncloa, sin consentimiento, ni siquiera conocimiento del Consejo de Administración de esta sociedad. Poco a poco han ido ingresando en aquella Sección del Ministerio de Fomento hasta los operarios de la Fábrica, horneros, torneros, pintores, etc. y lo que es más grave se ha dado el caso de que la última Exposición de cerámica hecha por la Escuela de artes y oficios en Fomento se compone de objetos fabricados con pastas, colores y hasta pinceles de la fábrica y con la cooperación de sus obreros.

Recordará que la idea de U. y la del Conde de Toreno, claramente expresada en la Ley de concesión, fue declarar a la Moncloa Fábrica y escuela de Artes Cerámicas dotando así al estado de un centro importante de enseñanza que nada le cuesta en tales condiciones: ¿Es justo que se prive a la industria particular del fruto de sus sacrificios y de la gloria de sus resultados suponiendo los obtenidos en la Escuela de artes y oficios cuando han costado tiempo y dinero a la Fábrica de la Moncloa?

Esto en cuanto a la parte moral, porque en cuanto a la financiera las disposiciones del Conde de Xiquena privaron a la fábrica de las tres obras de importancia que tenía encargadas: la del Museo Biblioteca, disolviendo la Junta de Obras que había aprobado la colocación de azulejos en aquel edificio sin necesidad de subasta, puesto que solo la Moncloa podía fabricarlos buenos y baratos; la del Archivo de Alcalá, quitándole la obra al Señor Salces y dándosela al Señor Melida enemigo de las Fábrica, y la de restauración de la Alhambra poniendo dilaciones para que no se resolviera el informe de la Academia de San Fernando.

Sabido es que la venta de productos artísticos de cerámica a los particulares, no puede producir lo necesario para sostener fabricación tan costosa y el resultado de todo esto ha sido que la Moncloa se encuentra con sus almacenes llenos de género fabricado para el Estado que inmoviliza gran parte de su capital.

Por otra parte, no habiendo sido posible la operación con el Banco Hipotecario, fue preciso reunir la Junta general para votar la aumentación de capital, como se hizo, aunque en condiciones onerosísimas para la Sociedad, puesto que los accionistas ricos tomaron las nuevas acciones al 60 por ciento, y alguno de ellos no pagó las suscritas.

Otras muchas vicisitudes que sería largo enumerar decidieron al Consejo de Administración a arrendar la fabricación de botellas y de vidrio hueco, y gracias a esta medida la cerámica podrá continuar su desarrollo con absoluta independencia de la parte puramente industrial, si el gobierno quiere prestar su apoyo, dándole trabajo y confirmándole la categoría que le dio la Ley de concesión.

Ninguna fábrica europea ha hecho más adelanto en el tiempo que esta lleva de existencia, como podrá U. ver el domingo, pero todos los esfuerzos que se hagan se estrellarán contra la hostilidad oficial si esta continua y contra la indiferencia del público si no es posible salir de esta vergonzosa situación.

He procurado darle idea ligera de la situación actual lo más brevemente posible, y antes de concluir, le ruego encarecidamente que no deje de cumplir su promesa el próximo domingo, pues de ella depende la existencia de 200 familias que allí viven del trabajo. Si como espero la visita da por resultado la decidida protección de U., entonces le comunicaré mis planes para desarrollar un pensamiento que puede dar trabajo en este sitio a los trabajadores de Madrid en este invierno que se presenta difícil.

Rogándole me dispense en gracia de la protección que hasta aquí ha dispensado a la Moncloa, quedo de U. siempre afmo. amigo

q.b.s.m.

Guillermo Morphy

### **CARTA 5**

4 de enero de 1891

Excmo. Sr. Don Antonio Cánovas del Castillo

Mi muy distinguido amigo,

Remito a U. el jarrón de loza estannífera y el vaso de cristal de la Moncloa pidiéndole mil perdones por la tardanza hija de las dificultades con que luchamos. No quiero molestar su atención pero le ruego no olvide esta industria que tanto debe a su protección y que hoy le necesita más que nunca para encontrarse en situación desahogada.

Deseándole así como a su Señora y familia mil felicidades en el nuevo año me repito ruego afmo. amigo

q.b.s.m.

G Morphy

### **CARTA 6**

25 de octubre de 1891

Excmo. Sr. Don Antonio Cánovas del Castillo

Mi muy distinguido amigo,

Navarro Reverter acaba de decirme que la Junta de Obras del Museo Biblioteca ha decidido no colocar los frisos de azulejos. Ya conoce U. los antecedentes del asunto y si la noticia es cierta, la fábrica de la Moncloa tendrá que suspender sus trabajos y convocar la Junta General para tratar de la liquidación social.

Siguiendo el consejo de U. me puse de acuerdo con el arquitecto Sr. Sabres quien presentó su proyecto con arreglo a los modelos ya fabricados por la Moncloa con destino al Museo Biblioteca.

El primer obstáculo que se suscitó fue la necesidad de la subasta que aceptó la Moncloa; pero ahora se ha comprendido que ninguna otra fábrica tendría tiempo de concluir la obra y se toma la decisión de colocar madera. U. ha visto los azulejos fabricados que desde mañana podrían empezar a colocarse y no habiendo posibilidad de favorecer a otro, parece que hay alguien que tiene interés en arruinar a la Moncloa. No sé quien es ni quiero averiguarlo; pero cumplo con el

deber de reclamar ante U. único protector de la fábrica y único que tiene medios de remediar el mal.

Navarro me ha dicho que hablaría con U. de este asunto y yo le ruego que me dispense si no voy yo mismo a hacerlo por estar muy acatarrado.

Le ruego ofrezca mis respetos a su Señora y me crea siempre suyo afmo. amigo,  
q.s.m.b

El Conde de Morphy

## CORRESPONDENCIA A SALVADOR ARMET Y RICART

### CARTA Nº 1

Madrid, 23 de noviembre de 1888

Secretaría Particular de S. M. la Reina Regente

Sr. Don S. Armet y Ricart,

Muy Señor mío y de mi mayor consideración:

Oportunamente recibí su atento oficio invitándome a asistir al concurso musical de orfeones en esa ciudad. Ruego a U. encarecidamente se sirva dispensarme esta demora en contestarle, que ha tenido por origen el no haber sabido con certeza hasta hace algunos días si podría o no, ausentarme de Madrid y abandonar los deberes de mi cargo: pero estos, por una parte, y por otra, el haber sido nombrado últimamente individuo de la Comisión organizadora de reformas del Teatro Nacional, me han impedido corresponder como deseaba a su atenta invitación. Dando a U. mi más cordial enhorabuena por el brillante éxito obtenido por el Orfeón Bilbaino y congratulándome por ello al mismo tiempo quedo de U. muy afmo y S.S.

El Conde de Morphy

## CORRESPONDENCIA A JEAN BAPTISTE WECKERLIN

### CARTA Nº 1

[original]

Madrid, le 19 avril 1898

Cher Mr Weckerlin;

Voilà l'homme à la tablature qu'au milieu de l'affreux gâchis politique hispano américain et entouré de plus graves préoccupations prend la plume, la belle plume de Toledo, pour vous écrire et vous féliciter de la nouvelle lue dans *Le Figaro* du 14! Voyez donc si je suis en retard de lecture ¡Heureux mortel! Vous avez en le bonheur d'avoir dans vos mains la partition autographe de *Guillaume Tell*<sup>32</sup>!! Et vous l'avez même acheté pour la Bibliothèque du Conservatoire ou les crétins qui aiment cette vieille défroque d'un art démodé pourront le voir

---

<sup>32</sup> Se refiere a la partitura *Guillame Tell* de Rossini del que comenta en el periódico el mismo Weckerlin: "Je poursuivais ce tresor musical depuis plus de dix ans, et c'est M. Sauzet, le venerable professeur de violon du Conservatoire, qui m'avait mis sur la voie.



et se persuader qu'il existe encore et n'a pas été mangé par le dragon Fafner ni par le cygne ni les chevaux des *Walkyries*. Seriez vous assez aimables pour me parler de lui? Est ce qu'on ne ferra pas la moindre photographie a l'usage des idiots qui aiment encore le beau et détestent le laid?

Maintenant parlons de ma tablature avec Breitropf! Hélas rien a faire avec les éditeurs français. J'attends une réponse définitive. Je suis forcé de finir parce que ce satané télégraphe ou téléphone m'appelle encore. Ecrivez moi et embrassez pour moi la partition achetée.

Tout a vous

G. Morphy

[traducción]

Estimado señor Weckerlin;

Aquí está el hombre de la tablatura que, en medio del terrible lío político hispanoamericano y rodeado de preocupaciones más serias, se lleva la pluma, la hermosa pluma de Toledo, para escribirle y felicitarlo por las noticias leídas en *Le Fígaro* del 14! Para que vea que estoy atrasado en la lectura. ¡Feliz mortal! ¡Tiene la felicidad de tener en sus manos la partitura autógrafa de *Guillermo Tell*! E incluso la ha comprado para la Biblioteca del Conservatorio donde los cretinos que aman esta antigüedad de un arte desfasado podrán ver y persuadirse de que todavía existe y que no ha sido comido por el dragón Fafner, ni por el cisne, ni por los caballos de los *Walkyrias*<sup>33</sup>. ¿Sería tan amable de contarme sobre él? ¿No se hará la menor fotografía a usanza de los idiotas que aún aman la belleza y odian lo feo?

¡Ahora hablemos de mi tablatura con Breitropf! No hay nada que hacer con los editores franceses. Espero una respuesta definitiva. Me veo forzado a terminar porque este satánico teléfono o telégrafo me vuelve a llamar. Escribame y abrace por mi la partitura comprada.

Todo suyo,

G. Morphy

**CARTA Nº 2**

[original]

Madrid le 22 janvier 1889

Bibliothécaire du Conservatoire de Musique de París

Cher Mr Weckerlin;

Deux mots seulement pour vous dire que je viens de recevoir le catalogue du Conservatoire. Mille fois merci Il me intéresse beaucoup.

Tout a vous bien sincèrement

G. Morphy

[traducción]

Estimado señor Weckerlin;

---

<sup>33</sup> Se refiere a la ópera *La Walkiria* de Richard Wagner que compone el ciclo *El anillo del nibelungo*, inspirada en la mitología nórdica.

Solo dos palabras para decirle que acabo de recibir el catálogo del Conservatorio. Mil veces gracias, me interesa mucho.

Todo suyo sinceramente,

G. Morphy

### CARTA Nº 3

[original]

Madrid, 10 janvier 1889

Cher monsieur Monsieur Weckerlin

Je viens un peu tard pour répondre a votre aimable lettre, mais j'espère que vous voudrez bien m'excuser quand je vous direz que la fin et le commencement de l'année sont pour les malheureux secrétaires des dates couronnées les moments du plus grand travail. Je n'ai jamais reçu le Catalogue du Conservatoire et ce dernier exemplaire annoncé non plus.

Vous êtes vraiment bien amiable de vous rappeler de moi et je regrette infiniment qui ayant les mêmes goûts et les mêmes intérêt musico historiques, nous n'ayons pas de rapports plus fréquents. Le temps me manque toujours pour m'occuper des choses agréables et je passe ma vie a recevoir du monde qui pleure ou qui juge et maudit le gouvernement et a signer des lettres ou avec des variations plus nombreuses que celles qui figurent dans la musique de piano (et Dieu sait s'il y en a). Je dis toujours avec prétendants un non que je tache d'adoucir par la forme. Vous voyez donc que ce n'est pas bien gai.

Mais puisque paraissez désirer l'augmenter de mon rayon a la Bibliothèque du Conservatoire je me propose de prendre una meilleure plume de Toledo (les lames viennent de Solinger Allemagne) pour vous faire une petite collection des choses intéressantes. Je commence par l'envoi de mon discours a l'Athénée comme Président de la Section des Beaux Arts. Il est en espagnol mais je vous crois suffisamment formé dans la langue de Cervantes pour me faire la justice de voir que je ne parle du Cid ni de castagnettes ni d'autres sujets espagnols que d'une manière excessivement modérée et que je tache de prouver a mes concitoyennes que le travail vaut mieux que la politique et que si on avait dans le Théâtre l'intérêt purement artistique que l'on trouve a la Chambre, les affaires du pays marcheraient mieux et personne ne regretterait la disparition de nos orateurs.

A la fin du mois je donnerai une conférence a l'Athénée sur... Beethoven!

Vous comprendrez par là la culture musical du pays, puisque on peut découvrir Beethoven et pourtant nous avons une Société des concerts depuis 20 ans et l'on a joué toutes les symphonies même la 9eme mais pour nos hommes politiques pour nos littérateurs c'est encore de la musique savante, et les roulades de la Patti ou les sous filés ou doucement chevrotards de Gayarre tout leur suprême bonheur! Chose singulière! Le peuple la goute le comprend et l'applaudit.

Je finis en vous souhaitant une bonne année et en vous envoyant l'expression bien sincère d'amitié de votre bien dévoué

G. Morphy

[traducción]

Estimado señor Sr. Weckerlin,

Llego un poco tarde respondiendo a su amable carta, pero espero que me disculpe cuando le diga que el final y el comienzo de año son para los desafortunados secretarios las fechas que coronan los momentos de más trabajo. No he recibido el Catálogo del Conservatorio y tampoco el último ejemplar anunciado.

Es usted muy amable por acordarse de mí y lamento infinitamente que teniendo los mismos gustos y el mismos intereses músico-históricos, no tengamos encuentros más frecuentes. Siempre me falta tiempo para ocuparme de las cosas más agradables y paso mi vida recibiendo a todo el mundo que llora o que juzga y maldice al gobierno y firmando cartas con variaciones más numerosas que las que aparecen en la música para piano (y Dios sabe que las hay). Siempre digo con disimulo un no, tratando de suavizar la forma. Así que ya ve que no es nada divertido.

Pero como parece que desea aumentar de mi parte la Biblioteca del Conservatorio me propongo de tomar una mejor pluma de Toledo (las hojas vienen de Solinger Alemania) para hacerle una pequeña colección de cosas interesantes. Comienzo enviando mi discurso en el Ateneo como Presidente de la Sección de Bellas Artes. Está en español, pero le creo lo suficientemente capacitado en el idioma de Cervantes para hacerme justicia y ver que no hablo del Cid ni de las castañuelas ni de otros sujetos españoles más que de una manera excesivamente moderada y que trato de probar a mis conciudadanos que el trabajo vale mas que la política y que si tuviéramos en el Teatro el mismo interés puramente artístico que encontramos en la Cámara, los asuntos del país marcharían mejor y nadie lamentaría la desaparición de nuestros oradores.

Al final del mes daré una conferencia en el Ateneo sobre... ¡Beethoven!

Con esto entenderá la cultura musical de este país, ya que podemos todavía descubrir a Beethoven y sin embargo tenemos una Sociedad de Conciertos desde hace 20 años que ha tocado todas las Sinfonías incluso la novena, pero para nuestros políticos y nuestros escritores, se trata todavía de la “música sabia”<sup>34</sup> y los rulades de la Patti, los bajos dulces de Gayarre, todo su máxima felicidad! ¡Que cosa singular! El pueblo le gusta, lo entiende y lo aplaude.

Termino deseándoles un feliz año nuevo y enviándole la expresión mi sincera amistad de su muy devoto,

G. Morphy

#### **CARTA Nº 4**

[original]

Madrid, le 20 janvier 1897

Cher monsieur Weckerlin,

En recevant cette lettre et lisant la signature vous allez croire qu'un revenant de l'autre monde vous écrit. Heureusement, je suis encore vivant quoique j'ai été bien près de faire le grand voyage il y a trois ans, ayant souffert une attaque de paralysie rhumatismale périphérique c'est a dire purement musculaire et nerveuse et sans atteindre les grand centres de la vie, cerveau, coeur et estomac. Rétabli aussi bien qui les permettent mes 61 ans je viens aujourd'hui vous demander un conseil.

---

<sup>34</sup> Término que era empleado peyorativamente para referirse a la música elevada.

Vous vous rappelez peut être mes travaux sur la tablature. J'ai traduit en notation moderne la musique profane et populaire des livres espagnols de tablature depuis 1536 jusqu'à 1800. Voilà plus de trente années. Mon travail est fait et je ne voudrais pas m'en aller ce bas monde sans le publier. Mon cher maître et ami Gevaert m'a promis d'écrire le prologue de l'ouvrage, mais il s'agit de trouver un éditeur. ¿Croyez vous que je puisse le trouver à Paris?

L'importance de cette publication pour l'histoire de la musique me paraît être grande parce que l'accompagnement instrumental du luth ou de la guitare aux morceaux de chant démontre clairement que l'instinct avait trouvé et pratiqué les modes majeurs et mineurs ainsi que les modulations qui constituent la tonalité moderne, bien avant Monteverdi et l'emploi de la septième dominante. En outre les chants et mélodies sont parfois charmants et expriment très bien le sentiment de la poésie des paroles.

Mon idée serait de faire un volume en 4<sup>o</sup> majeur de 300 à 400 pages contenant 1<sup>o</sup> Prologue de Gevaert. 2<sup>a</sup> à ton boniment sur la traduction au notation moderne etc. etc. 3<sup>o</sup> texte musical, morceaux instrumental et vocal. Cette partie la plus importante deviendrait trop chère en planches gravées et il vaudrait mieux peut être d'employer les caractères mobiles. 4<sup>o</sup> Biographie succincte de quelques musiciens 5<sup>o</sup> Bibliographie des livres de tablature espagnols, français, italiens et allemands que j'ai vus et de ceux dont j'ai seulement notice et facsimile de notation. Le prix de vente du volume pourrait être de 25 Fr (une guinée) et je crois que mes relations en Europe me permettraient de plaire un nombre d'exemplaires dans les bibliothèques, musées, conservatoires, etc., etc., qui répondrait à peu près à la dépense de l'édition qui ne devrait pas dépasser 500 exemplaires. Comme distributions si je ne trouve pas d'acheteurs je suis disposé à accepter un nombre d'exemplaires. Voilà mon idée exposée et ma consultation faite. Avez vous le temps et la patience de me répondre J'ai très bon espoir et en attendant je vous prie mon cher Mr Weckerlin de croire à mes sincères sentiments d'amitié et considération

Comte Morphy

Mendizabal 43, Madrid

[traducción]

Estimado Sr. Weckerlin,

Al recibir esta carta y ver la firma, creerá que un fantasma del otro mundo le está escribiendo. Afortunadamente, sigo vivo, aunque estuve muy cerca de hacer el gran viaje hace tres años, después de haber sufrido un ataque de parálisis reumática periférica que fue puramente muscular y nerviosa y sin llegar a afectar los principales centros vitales, cerebro, corazón y estómago. Restablecidos tan bien que me permiten a mis 61 años de edad venir a pedirle un consejo.

Se acordará quizás de mis trabajos la tablatura. He traducido a notación moderna la música profana y popular de los libros de tablatura desde 1536 hasta 1800. Hace más de treinta años. Mi trabajo está terminado y no me gustaría pasar a un mundo mejor sin haberlo publicado. Mi querido maestro y amigo Gevaert me ha prometido escribir el prólogo de la obra, pero se trata de encontrar un editor. ¿Cree que podré encontrarlo en París?

La importancia de esta publicación para la historia de la música me parece grande, porque el acompañamiento instrumental del laúd o de la guitarra a las piezas de la canción demuestra claramente que el instinto ya había encontrado y practicado los modos de mayor y menor, así como las modulations que constituyen la tonalidad moderna, mucho antes que Monteverdi y el

uso de la séptima dominante. Además, las canciones y las melodías son a veces encantadoras y expresan muy bien el sentimiento de la poesía de las palabras.

Mi idea sería hacer un volumen de 4ª mayor de 300 a 400 páginas que contenga 1º Prólogo de Gevaert. 2ª explicación sobre la traducción a la notación moderna, etc. etc. 3º texto musical, piezas instrumentales y vocales. Esta parte, la más importante, será demasiado costosa en tablas grabadas y sería mejor quizás de usar los caracteres móviles. 4º Biografía sucinta de algunos músicos. 5º Bibliografía de libros de tablatura españoles, franceses, italianos y alemanes que he visto y de aquellos que sólo tengo noticia o anotación facsímil. El precio de venta del volumen podría ser de unos 25 Fr (una guinea) y creo que mis relaciones en Europa me permitirían colocar varios ejemplares en bibliotecas, museos, conservatorios, etc., etc., que cubriría más o menos el coste de edición que no debe exceder los 500 ejemplares. En cuanto a la distribución, si no puedo encontrar compradores, estoy dispuesto a aceptar una cantidad de copias. Esta es mi idea y mi consulta. ¿Tendrá el tiempo y la paciencia de responderme? Tengo muy buenas esperanzas y, mientras tanto, le pido querido señor Weckerlin que crea en mis sinceros sentimientos de amistad y consideración.

Conde de Morphy

Mendizabal 43, Madrid

## CORRESPONDENCIA DE MORPHY A PABLO CASALS

### CARTA Nº 1

6 de noviembre [Sin año]

Querido Pablo,

Adjunto la carta que recibo del Intendente aunque dice que se ha arreglado según sus indicaciones, ya ve U. que ha que ha disminuido un año y me temo que la pensión sea de 30 duros. De todos modos preséntese U. con la carta en la caja de la Intendencia y venga esta noche a decirme lo que ha cobrado.

Suyo afmo.

El Conde de Morphy

### CARTA Nº 2

23 de mayo de 1893

Querido Pablo, la Reina ha señalado esta noche a las 8 y media para oír a U. y para oír su quarteto. Ya se han avisado a los artistas. Véngase U. ya vestido a comer conmigo y desde aquí iremos juntos a Palacio. El violoncelo lo puede U. enviar al cuarto de S. A. la Infanta Isabel.

Suyo afmo. amigo

El Conde de Morphy

### CARTA Nº 3

29 de abril de 1894

Querido Pablo, Hágame el favor de venir a comer con nosotros hoy domingo porque tengo que hacerle un encargo relativo a la elección de Bretón en la Academia.

Suyo Afmo.

Morphy

29 de abril de 1894

#### **CARTA Nº 4**

13 diciembre de 1894

Querido Pablo, El Doctor Riedalme dice que su curación depende de que en estos tres días, hoy, mañana y pasado mañana se alimente U. y se fortalezca para poder dominar la fiebre. Le ruego pues encarecidamente que tome cuanto le mande dicho Doctor en quien tengo grandísima confianza. Siento que mis piernas no me permitan subir para verlo. Cuídese mucho para que tenga el gusto de verlo pronto su afmo.

G. Morphy

13 diciembre de 1894

#### **CARTA Nº 5**

[Sin fecha]

Querido Pablito,

Estamos los tres muy contentos de saber que está U. mejor, pero por lo mismo le escribimos para decirle, que es preciso tenga el mayor cuidado en la convalecencia para evitar una recaída, que es muy peligrosa en esta enfermedad.

Es preciso tener mucho cuidado con la alimentación para irse fortaleciendo poco a poco sin tener ninguna indigestión. Debe U. seguir bebiendo el agua con coñac y no frío porque es un específico probado para este padecimiento, mucho cuidado con no desabrigarse en la cama, nada de caprichos ni de malos humores y tener paciencia y hacerse cargo que su pobre madre debe estar rendida del cansancio. La Reina, la Infanta y todo el mundo se han interesado mucho por U. Dios quiera que le veamos pronto restablecido y que pueda U. seguir su campaña de cuartetos que tan bien han empezado.

Tenga U. mucho cuidado, no solamente en no levantarse hasta que el médico lo permita, sino en los cambios de temperatura de un cuarto a otro.

Esperando que seguirá nuestros consejos, le enviamos mil cariñosos recuerdos tanto para U. como a su madre guardando suyo, afmo.

Cristina, Guillermo, Crista

#### **CARTA Nº 6**

1 de enero de 1895

Querido Pablo,

He sabido con gran pena que ha tenido U. una pequeña recaída, efecto tal vez de la salida prematura del otro día. Ya le dije que es preciso la mayor precaución durante la convalecencia y

que no debe U. salir durante el periodo de los fríos aun cuando haga un día muy claro pues si hace viento del norte o está la temperatura muy baja o húmeda, le hará daño en vez de hacerle provecho. Supongo que habrán llamado al médico, en cuyo caso le ruego me escriba lo que haya dicho para poder formar verdadera idea de su estado. Vuelvo a recomendarle que tenga mucha paciencia para no atrasar su restablecimiento que tanto deseamos sus buenos amigos. Mi familia y yo enviamos a Ustedes mil felicitaciones en el nuevo año que quiera Dios sea más próspero que el anterior. Esperando noticias de U. queda siempre suyo afmo. amigo,

G. Morphy

#### **CARTA Nº 7**

Madrid, 21 de marzo de 1895

Querido Pablo, hemos recibido sus dos cartas con los programas y le enviamos los tres la enhorabuena por el éxito obtenido. No he podido contestar antes porque estaba escribiendo artículos sobre *La Dolores* y sobre *L'Amico Fritz* de Mascagni. Supongo que los habrá leído en *La Correspondencia*. El éxito de Bretón ha sido grande y espontáneo y creo que le dará honra y provecho. El público aplaudió la *Jota* estrepitosamente haciéndola repetir. La interpretación bastante buena excepto la Dolores. Sarasate ha llegado ayer y tocará el domingo, me alegraría que estuviera aquí cuando U. vuelva para presentárselo pues es un hombre que puede serle muy útil el día de mañana. Por separado y en el mismo correo va la música de Popper que pide.

Muchos recuerdos a Francés de nuestra parte y con mil afectos de los tres, ya sabe cuanto le quiere su viejo amigo.

G. Morphy

#### **CARTA Nº 8**

30 de septiembre de 1895

Chateau Laroque par St Emilion Gironde

Querido Pablo, puesto que tiene U. los medios de librarse y solo le falta el pasaporte del Capitán General, con esta misma carta puede U. presentarse a dicha autoridad explicándole su situación y diciéndole de mi parte lo mucho que le agradeceré en nombre de S. M. la Reina regente que le facilite a U. el documento necesario para que como pensionado por S. M. pueda U. cumplir sus deberes en el Conservatorio de Bruselas. También le remito una tarjeta para que pueda U. presentarse a Mr. Gevaert. Le advierto que Albéniz sale de París para Barcelona el próximo sábado. Si sale U. antes vaya a verlo en París, 49 Rue d'Erlanger Auteuil y si sale U. después alójese en un modesto hotel junto a la Gare du Nord que es por donde debe ir a Bruselas.

Escríbame desde allí diciendo lo que ocurra. Memorias a sus padres y siempre suyo afectísimo,

Conde de Morphy

#### **CARTA Nº 9**

Madrid 2 de enero de 1896

Querido Pablo, he recibido su carta de felicitación de Año Nuevo y le doy muchas gracias por ella. No es posible como U. comprenderá hablar de lo pasado y menos por carta porque seria

inútil y demasiado largo; pero puesto que U. se reconoce agradecido al contestarle, quiero dejar bien sentadas las bases de nuestras futuras relaciones.

1º Yo he sido y seré siempre para U. un padre intelectual y como tal he cumplido con mi deber y de acuerdo a mi conciencia diciéndole la verdad y aconsejándole lo que le convenía.

2º Ni por la edad ni por la falta de experiencia y conocimiento del mundo debería U. jamás haberme escrito como lo ha hecho ni haberse conducido como en la presente ocasión.

3º Si U. quiere seguir mereciendo mi aprecio, es preciso que al hablar de lo pasado diga la verdad y nada más que la verdad no volviendo a asegurar que en una carta mía le dije que me parecía bien su estancia en París. De todo cuanto he escrito en el asunto he conservado copia, formando un verdadero expediente porque preveía lo que sucedió. Lo único que le dije en la carta a que U. alude fue que lo defendería a U. cuanto pudiese con la Reina no dándole cuenta de lo que pasaba. Esto no le autorizaba a quedarse a París. En cambio la Providencia vino a poner en claro la mala fe de U. el día que el cantor ruso Sliawiausky me dijo que en Barcelona y al despedirse de él, le había U. dicho que se había cambiado de opinión y que ya no iba U. a estudiar a Bruselas sino a París. ¿Por donde podía él adivinar la noticia?

La falta de energía en su carácter y el exceso de adulación del cual soy el primer culpable lo han cegado a U. completamente impidiéndole ver la verdad que solo aparecerá a sus ojos el día que sea hombre y tenga propia voluntad. No dudo que llegará U. muy alto porque fio mucho en su disposición natural y a ello le ayudaré en cuanto pueda pero aun cuando así suceda su educación musical y artística será incompleta y el tiempo le demostrará lo que pesa en la carrera de un artista el título oficial de compositor. Concluyo por falta de tiempo y papel enviándole afectuoso saludo en nombre de los tres.

Suyo afmo.,

Morphy

## CARTA Nº 10

[Carta de recomendación a Isabel II]

6 de mayo de 1899

Señora,

V. M. ha sido tan bondadosa para conmigo que no extrañará que hoy me atreva a recomendarle directamente al joven violoncelista Don Pablo Casals. A los 21 años ha llegado a ser uno de los concertistas más notables de Europa. Naturaleza musical privilegiada siente y hace sentir la música como la hemos sentido en aquellos buenos tiempos de la Frezzolini, la Alboni, Mario, Ronconi y no como ahora que llaman música a un ruido insoportable y que solo puede agrandar a los que tengan orejas en vez de oídos. V. M. que tan buen gusto tiene en Música oír en el violoncelo de Casals las voces de aquellos grandes artistas que ya no oiremos jamás.

Casals ha sido protegido por la Reina Regente quien además de pensionado le ha regalado un hermoso violoncelo. Es un muchacho muy formal y bien educado y creo que V.M. tendrá gusto en conocerlo.

No puedo concluir esta carta sin pensar con profunda melancolía en los sucesos y vicisitudes que han ocurrido desde la última vez que escribí a V. M. ¡Cuanta ilusión perdida! El recuerdo de mi santa madre y la bondad de V. M. para con ella vienen a aumentar la emoción con que cierro esta carta, esperando que V. M. me dispensará leyendo en mi corazón.

Dios conceda a V. M. mucha salud y tranquilidad Señora,

Guillermo Morphy



## EPISTOLARIO ENTRE GUILLERMO MORPHY Y CAMILLE SAINT-SAËNS

En el archivo de Dieppe se han localizado las cartas dirigidas por Guillermo Morphy a Camille Saint-Saëns (1835-1921). La correspondencia de Morphy a Saint-Saëns consiste en 9 cartas escritas durante los últimos años de la vida del conde de Morphy, desde 1897 a 1899, cuando Saint-Saëns gozaba de un grande prestigio como músico en su país. El epistolario muestra la afinidad de ideas entre Morphy y Saint-Saëns. Al parecer su relación parece haberse iniciado en Francia, durante el exilio de Morphy en París. El interés por temas comunes y la sintonía de gustos e ideas esta en la base de una sincera amistad, en la que Morphy se dirige a Saint-Saëns como maestro.

Morphy siente un gran respeto no solo por la personalidad de Saint-Saëns como compositor, sino también hacia su personalidad honesta y bondadosa. El epistolario además está escrito en unos años críticos para España, donde se suceden las desgracias en relación a las colonias y flota en la atmósfera intelectual un abatimiento. La situación toca muy de cerca a Morphy, quien como secretario de la Reina regente ha velado siempre por el sostenimiento de la monarquía y que ve como una vez mas el infortunio se cierne sobre España. En este contexto, la música es un oasis en el que Morphy encuentra alivio y consuelo, y aunque en algunas de sus cartas muestra sus sentimientos personales y sus reflexiones sobre la situación de España, aún sorprende su fortaleza para seguir emprendiendo proyectos en los que tratará de involucrar a Saint-Saëns.

El epistolario muestra cómo Morphy fue promotor de la obra de Saint-Saëns en España. Morphy intervino en el nombramiento del maestro francés como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La sintonía estética con el músico, la admiración hacia su drama, son factores que determinan la necesidad de hacer visible su figura en España, en un momento donde arrecia el furor wagnerista. Saint-Saëns es un músico que no ha roto con la tradición y muestra sin embargo el modernismo y la valía de su obra. Morphy planea junto a Saint-Saëns el estreno de sus óperas *Sansón y Dalila* y *Enrique VIII*, el concierto de Mozart y Haydn dirigido por Saint-Saëns en el Conservatorio de Madrid o sus conciertos de órgano delante de la reina regente María Cristina. Además, Morphy pide al compositor el catálogo de sus obras para ser publicadas en *La Ilustración Española y Americana* en 1897. Hay que decir que no es Morphy la primera persona interesada en dar a conocer una semblanza del compositor, ya que Pedrell le pedirá a Rafael Mitjana en 1892, una lista de sus obras y retrato de Saint-Saëns a lo que Mitjana le contesta su deseo de "no solo complacer a persona a quien tanto aprecio y quiero como Vd., sino que también deseo vehementemente tributar tal homenaje a mi admirado y venerado maestro"<sup>35</sup>. Asimismo, Mitjana dedicó su crítica musical al autor en referencia a *Sansón y Dalila*, con juicios en los que coincide con Morphy al considerarle un compositor modélico, su obra le parecía revolucionaria y ciertamente moderna en la que veía la influencia de Wagner, Berlioz y Liszt, "temperadas y dulcificadas por la severa grandiosidad de Bach, Haendel y Gluck"<sup>36</sup>. No obstante, hay que señalar aquí, que pese a los esfuerzos de Mitjana por encontrar apoyos a la obra de Pedrell y al "movimiento pedreliano" iniciado por él, no conseguiría que Saint-Saëns se

<sup>35</sup> A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana: trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista...*,v. II, p. 266. Carta a Felipe Pedrell, 3 de abril de 1892. Mitjana había conocido ya a Saint-Saëns al finalizar su estudios musicales, de quien recibió "placemes". Le dedicó su *Trío en sol m* para piano, violín y violoncello.

<sup>36</sup> R. Mitjana, *Ensayos de crítica musical* (primera serie), p. 224. Citado en A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana: trayectoria...*,vol. I, p. 408.

pronunciara en su favor<sup>37</sup>. Es elocuente la decepción de Mitjana quien luchaba por "la causa" de Pedrell al referirse a la contestación de Saint-Saëns: "Tengo correspondencia, pero no sirve para nada; está loco de atar y sólo produce de cuando en cuando. De crítica sólo divaga. Ya hablé con él de *Los Pirineos* y no contestó ni poco ni mucho"<sup>38</sup>. Un comentario que lo distancia enormemente del criterio que Morphy tiene de Saint-Saëns como teórico y crítico musical. La reticencia de Saint-Saëns parece evidente, ya que este estaría más compenetrado con "la causa" de Tomás Bretón, defendida por Morphy, quien veía en su ópera *Los amantes* un referente para los compositores españoles.

Sumamente interesante es enterarnos por estas cartas que Morphy acometió un trabajo sobre el *Ensayo sobre la estética del arte español*, que desgraciadamente no se ha localizado, pero que seguramente comprende muchas de las ideas presentes en su *Discurso* de 1892, y en sus artículos de crítica musical.

Algunos de los puntos de encuentro con Saint-Saëns serían su adhesión al movimiento "el arte para el arte", su interés por la música antigua. Saint-Saëns manifestó su interés por las transcripciones de música del siglo XVI, También Morphy le envía *fantasías* de Milán y *villancicos* de Juan Vázquez, así como un motete, para que no fuera confundido con un "crítico literario", Por último, Morphy le dedica el arreglo del texto de algunos autos sacramentales de Calderón. Le expone su idea sobre un Oratorio y responde a las dudas de Saint-Saëns sobre la obra.

#### CARTA Nº 1

[original]

Madrid, 25 de noviembre de 1897

Gran Hotel de Roma en Madrid y Málaga. Madrid

Cher Maitre et amie,

Voici une fantaisie de Luis Milan que je vous prie de garder comme souvenir de votre séjour à Madrid. Vous seriez bien aimable de remettre au porteur de celui-ci le catalogue de vos oeuvres dont j'ai besoin pour l'article que j'écris pour *l'Illustration Espagnole* et que doit être livré à l'imprimeur après demain. Je suis toujours à vos ordres tant pour votre entretien musical que pour la visite du Palais ne voulant pas vous gêner mais enchanté de pouvoir vous être agréable pour mériter votre amitié.

Bien sincèrement à vous

Cte Morphy<sup>39</sup>

[traducción]

Querido Maestro y amigo,

He aquí una *fantasía* de Luis Milán que os pido que guardéis como recuerdo de vuestra estancia en Madrid. Sería muy amable de su parte si le entregara al portador de ella [la carta] el catálogo de sus obras que necesito para el artículo que escribo para la *Ilustración Española* y que debe ser entregado a la impresora pasado mañana. Siempre estoy a sus órdenes tanto para su

---

<sup>37</sup> A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana: trayectoria de un musicólogo...*, p. 147. Carta a Felipe Pedrell, 3 de abril de 1892.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Todas las firmas vienen rubricadas.

entrevista musical como para la visita al Palacio, no queriendo molestarle, pero encantado de poder ser agradable para merecer su amistad.

Atentamente  
Conde de Morphy

## CARTA Nº 2

[original]

7 de décembre de 1897  
Mr. Camille Saint Saëns. Hôtel de Rome

Mon cher maitre et ami,

J'ai le plaisir de vous annoncer que dans la séance tenue hier soir par l'Académie Royale des Beaux Arts (Academia de San Fernando) l'ami Breton, Mr Zubiaurre, maitre de chapelle de la cour, et moi nous avons présenté votre candidature de membre correspondant de l'Académie a Paris. La proposition a été acceptée et d'après les règlements de la corporation sera lue dans les séances hebdomadaires les trois lundis suivants pour être discutée s'il avait lieu et la quatrième lundi aura lieu la votation dont le résultat n'est pas douteux puisque hier soir l'Académie m'exprima d'appuyer la proposition par quelques mots tenant en compte les qualités du candidat. J'espère donc que dans un mois je pourrais vous envoyer votre nomination la ou vous serez ou je Durand l'éditeur et si vous revenez l'année prochaine avec deux oeuvres nouvelles, une pour la Société des concerts et une autre pour le Théâtre Royal non seulement vous aurez la même ovation que maintenant mais vous siégerez parmi nous a l'Académie entouré des beaux tableaux de Murillo. ¿A quand l'examen de la musique de chant de mont travail? Quant a la question de l'orgue si vous voulez partir la semaine prochaine il faudrait savoir le jour et l'heure a laquelle vous seriez libre pour le dire a la Reine. Le projet de la seconde séance me semble tombe a l'eau. Téléphonnez moi quand Je pourrais aller vous voir sans vous déranger.

Tout a vous sincèrement,  
G. Morphy

[traducción]

Mi querido maestro y amigo,

Tengo el placer de anunciaros que en la reunión celebrada ayer por la noche por la Real Academia de Bellas Artes (Academia de San Fernando) el amigo Bretón, Sr. Zubiaurre, maestro de capilla de la corte, y yo, hemos presentado su candidatura de miembro correspondiente de la Academia a París. La propuesta ha sido aceptada y de acuerdo a los reglamentos de la corporación será juzgada en las sesiones semanales los tres lunes siguientes para ser discutida si fuese el caso y el cuarto lunes tendrá lugar la votación, aunque el resultado no es dudoso ya que ayer tarde, la Academia me expresó su apoyo a la propuesta con unas pocas palabras, teniendo en cuenta las cualidades del candidato. Espero entonces que en un mes podría enviaros vuestro nombramiento allí o donde esté o al editor Durand y si U. vuelve el próximo año con dos obras nuevas, una para la Sociedad de Conciertos y otra para el Teatro Real no solo tendrá la misma ovación que ahora, sino que se sentará entre nosotros en la Academia rodeado de bellos cuadros de Murillo. ¿Para cuándo el examen de la música de canto de mi trabajo? Sobre la cuestión del órgano, si desea partir la próxima semana será necesario saber el día y la hora en la cual estaría

libre para comunicarlo a la Reina. El plan de la segunda sesión me parece haberse frustrado. Llámame para decirme cuando podría ir a verle sin molestarle.

Sinceramente,  
G. Morphy

### CARTA Nº 3

[original]

Madrid, 10 Dbre 97  
Comte Morphy Mr. Camille Saint-Saëns. Hôtel de Rome

Cher maitre et ami, la Reine me charge de vous dire que lundi prochain à deux heures elle viendra à l'Église de San Francisco pour vous entendre jouer de l'orgue. L'ambassadeur de France lui a rendus ce soir votre composition et je l'ai trouvé la lisant avec beaucoup d'attention.

Tout a vous sincèrement,  
G. Morphy

[traducción]

Estimado maestro y amigo, la Reina me encarga de decirnos que el próximo lunes a las dos en punto, vendrá a la iglesia de San Francisco para escucharle tocar el órgano. El embajador de Francia le ha remitido su composición esta noche, y la he encontrado leyéndola con gran atención.

Sinceramente,  
G. Morphy

### CARTA Nº 4

[original]

Madrid, février 1898  
Cher ami et illustre maitre,

Tous les jours je me propose de trouver une heure pour pouvoir répondre convenablement ou au moins de mon mieux à vos deux belles lettres et le temps passe sans le faire. Je prends donc la plume pour écrire deux mots à la hâte et pour vous dire avant tout que ma surprise et ma joie ont dépassé les limites de toute description; car la confirmation de nos sympathies intellectuelle et artistiques a été pour moi plus agréable et plus flatteuse que toutes les décorations de la ferblanterie universelle y compris le fameux Mouton d'or<sup>40</sup> dont l'origine quoiqu'on dise me paraît assez graveleux.

Vous avez dû comprendre en lisant mes brochures l'intérêt et le désir que j'avais d'être lu par vous, car y étais sure d'être compris, même dans le cas ou nous n'aurions pas été d'accord. N'ayant pas lu vos écrits je avais deviné vos idées dans votre musique et croyant a la puissance de l'inspiration, je me suis toujours refusé de croire que cela visite aussi facilement qu'on le dit le cerveau des imbéciles et des savants; car on fait de la mauvaise prose et de détestables vers quand on ne connaît pas le grammaire et on donné la vie à des monstres quand on s'entête a

---

<sup>40</sup> Podría referirse a la condecoración del Toisón de oro, que tiene su origen en el vellocino de oro de la historia de Jasón perteneciente a la mitología griega

produire la beauté comme résultats des analyses et des procédés qui sont propres de la Science et non de l'Art.

Je ne pourrais vous dire quelle joie j'ai éprouvée à lire vos affirmations si claires et si élégamment écrites répondant à mon sentiment et à mes idées. Merci cher ami, vous m'avez donné un bonheur qu'aucun plaisant de la terre n'aurait pu me procurer. Ce que vous avez lu n'est qu'une partie minime du travail préparé pour un Essai sur l'esthétique de l'Art espagnol, auquel j'ai travaillé depuis ma jeunesse et que ne verra jamais la lumière par manque des lecteurs, d'éditeurs et d'intérêt pour des pareils sujets. Par faute de temps, car je suis accablé de travail bureaucratique je quitte aujourd'hui la question artistique me réservant de vous écrire plus tranquillement quand j'aurais le temps et je passe au fait divers:

1. Reçu du Secrétaire de l'Académie des Beaux Arts votre brevet aussi que les statuts et règlements. ¿Voulez vous que je les envoie à las Palmas ou à Paris, ou préférez vous que je les garde jusqu'à votre passage a Madrid? Car maintenant je crois que si vous venez au Printemps et si vous voulez vos délivrez les grandeurs et inconvénients de la célébrité, dans notre petit cercle intime et avec une sage combinaison des musées, bibliothèques, parties de campagne et séances musicales à huis clos, vous passeriez quelques jours délicieux. Depuis une semaine je me donne le régal d'écouter la 3e symphonie de Saint Saëns arrangé à deux pianos par l'auteur et jouée par ma femme et le jeune pianiste Guervos et je vous assure que le compositeur aurait du plaisir à les entendre. Par exemple, voila une musique vraiment symphonique gardant la beauté de forme et de facture de l' [?] classique et vraiment moderne et personnelle par la clarté et la puissance des idées, l'harmonie, le rythme qui gagneront encore avec l'orchestre. Pour moi c'est un chef-d'oeuvre.

2. N'ayant pas reçu votre lettre de acceptation et remerciement à l'Académie des Beaux Arts, je pense que vous avez dû l'envoyer directement au Secrétaire Mr Avalos. Dans le cas contraire, n'oubliez pas de l'envoyer pour faire comprendre que ça vous a fait plaisir.

3. Ci-joint je vous envoie mon petit morceau de musique que j'avais commencé a composé pendant votre séjour à Madrid avec le désir de vous la dédier. Avant votre départ je n'ai pas osé vous le montrer. Corrigez le si vous avez le temps et l'humeur mais acceptez le comme un témoignage bien sincère de mon affectation, de mon amitié pour l'homme et de mon admiration pour l'artiste. Je ne montre ma musique qu'à ma femme.

Dans quelques jours vous recevez encore quelques fantaisies de Luis Milan et des villancicos de Juan Vazquez pour chant très intéressant.

Ici le temps splendide quoique froid mais un clair soleil nous permet de déjeuner en plein soleil.

Les meilleurs souvenirs et je finis ma lettre en vous envoyant le témoignage de toute ma sympathie et sincère amitié.

G Morphy

[traducción]

Estimado amigo e ilustre maestro,

Todos los días me propongo encontrar una hora para poder responder debidamente o al menos de mi mejor manera a vuestras dos hermosas cartas y el tiempo pasa sin hacerlo. Por lo tanto, tomo la pluma para escribir dos palabras a toda prisa y para decirle, antes que nada, que mi sorpresa y mi alegría han excedido los límites de cualquier descripción; porque la

confirmación de nuestras simpatías intelectuales y artísticas ha sido para mi más agradable y más halagadora que todas las condecoraciones de la hojalatería universal, incluyendo el famoso becerro de oro, cuyo origen, diga lo que se diga me parece bastante indecente.

Después de haber leído mis notas, a debido de entender el interés y el deseo que tenía de que las leyera, porque estaba seguro de ser comprendido, incluso en el caso en que no hubiéramos estado de acuerdo. No habiendo leído sus escritos, había adivinado sus ideas en su música y, creyendo en la fuerza de la inspiración, me he negado siempre a creer que esta visite tan fácilmente como se dice el cerebro de los imbéciles y eruditos; porque se hace pésima prosa y detestables versos cuando no se conocen la gramática y se da vida a monstruos cuando se persiste en producir la belleza como resultado de análisis y procesos que son propios de la Ciencia y no del Arte.

No podría expresarle la alegría que he experimentado al leer sus afirmaciones tan claras y tan elegantemente escritas acordes a mi sentimiento y a mis ideas. Gracias querido amigo, U. me ha dado una alegría que ningún placer de la tierra me habría podido procurar. Lo que usted leyó es sólo una parte mínima del trabajo preparado para un *Ensayo sobre la estética del Arte español*, en el cual llevo trabajando desde mi juventud y que jamás verá la luz por falta de lectores, de editores y de interés de semejantes individuos. Por falta del tiempo, porque estoy sobrecargado con el trabajo burocrático dejo hoy la cuestión artística reservándome de escribirle más tranquilamente cuando tenga tiempo y paso a hechos diversos.

1º. Recibido del secretario de la Academia de Bellas Artes su título, así como los estatutos y reglamentos. ¿Quiere usted que los envíe a Las Palmas o a París, o prefiere usted que los guarde hasta su paso por Madrid? Ya que si viene en Primavera y si quiere librarse de la grandeza e inconvenientes de la celebridad, en nuestro pequeño círculo íntimo y con una sabia combinación de museos, bibliotecas, paseos campestres y sesiones musicales a puerta cerrada, usted pasaría algunos días deliciosos. Desde hace una semana me doy el regalo de escuchar la tercera sinfonía de Saint-Saëns arreglada para dos pianos por el autor y tocada por mi mujer y el joven pianista Guervos y le aseguro que el compositor tendría el placer de oírla. Por ejemplo, he aquí una música verdaderamente sinfónica que guarda la belleza de la forma y es verdaderamente moderna y personal por la claridad y la fuerza de las ideas, la armonía, el ritmo que ganarán todavía con la orquesta. Para mí es una obra maestra.

2º. No habiendo recibido su carta de aceptación y agradecimiento a la Academia de Bellas Artes, pienso que ha debido enviarla directamente al Secretario Mr. Avalos. En caso contrario, no olvide enviarla para dar a entender que ha sido de su agrado.

3º. Adjunto le envío mi pequeña pieza de música que había comenzado a componer durante su estancia en Madrid con el deseo de dedicársela. Antes de su partida no me atreví a mostrársela. Corríjala si tiene el tiempo y el humor pero acéptela como un testimonio sincero de mi afecto, de mi amistad por el hombre y de mi admiración por el artista. Yo no muestro mi música más que a mi mujer.

Dentro de algunos días recibirá algunas fantasías de Luis Milán y villancicos de Juan Vázquez para canto muy interesante. Aquí el tiempo espléndido aunque frío pero un sol claro nos permite desayunar a pleno sol.

Los mejores recuerdos y acabo mi carta enviándole el testimonio de toda mi simpatía y amistad sincera.

G. Morphy

## **CARTA N° 5.**

[original]

Madrid, le 28 Décembre 97

Cher ami et illustre Maitre,

Excusez-moi de ne pas avoir répondu avant à votre aimable lettre du 17 mais je tenais, en vous répondant, à vous envoyer la nomination ci-jointe d'académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. L'unanimité de l'élection a été telle qu'il n'a pas eu de votation.

Comme vous devez répondre en accusant réception, acceptant et remercient, je vous envoie aussi un brouillon pour le cas vous voudriez répondre dans la langue de Cervantes, mais vous pouvez aussi répondre en français si vous voulez. En tout cas, il faut vous adresser à San Ex., Mr Siméon Avalos, Secrétaire de l'Académie, et vous pourriez m'envoyer la lettre pour la remettre.

Quant à l'affaire des journaux, je comprends et je partage votre opinion à un tel point que vous ne verrez mon nom dans les journaux espagnols, même dans le compte rendu des rares fêtes de la Cour auxquelles j'assiste, parce que depuis longtemps j'ai prié les journalistes de ne pas s'occuper de moi en bien ou en mal et de ne pas me demander des renseignements.

C'est seulement par votre lettre que j'ai appris la chose et tout de suite j'ai télégraphié à Durand de ne pas publier la traduction de mon article. *Le Figaro* a publié un compte rendu de la séance à San Francisco qui est un model de mauvais gout et je m'imagine l'effet qu'il a dû vous produire. Il n'y a pas d'autre correspondant du *Figaro*, que je sache à Madrid que M. Fragonard employé au crédit Lyonnais et il signe ses articles Almaviva. Quant à la Cour vous pouvez être complètement tranquille; où vous connaît et où vous estime trop pour croire à votre participation dans des pareilles bêtises.

¿Comment vous remercier de l'intérêt que vous voulez bien prendre pour mon travail? Je vois d'après de votre lettre que vous n'avez pas lu toute la note que je vous ai envoyée. Je dis là que je me charge de trouver les souscriptions nécessaires pour payer des frais de la publication et que l'édition ne commencera qu'après, mais pour avoir ces souscriptions il faut la propagande et pour celle-ci il faut bien une circulaire pour envoyer partout et je demande même si l'on devrait envoyer des échantillons facsimilés.

Je ne vous dirais pas que mon français soit précisément du Molière premier classe; mais je crois qu'il suffit pour faire comprendre ce que je veux dire. Relisez donc la note avec attention et dites-moi votre avis de nouveau. L'idée de vous adresser à Calmann Levy me semble excellente et j'attends avec grand espoir le résultat de votre démarche.

Le Théâtre de l'Opéra après le départ de la Darclée passe par une crise que trop prolonge pourrait amener une catastrophe. Voilà quinze jours qu'on passe d'*Orphée* à *Hamlet* et de *Hamlet* à *Orphée* annonçant toujours pour le lendemain le *Romeo et Juliette* de Gounod. Si le Théâtre ferme, adieu nos rêves de *Sanson et Dalila* et d'*Henri VIII* pour le printemps. J'espère néanmoins que ça nos changera en rien votre projet de retour, car si vous revenez avec désir de travailler nous pourrons dans la salle du Conservatoire nous donner un régal de Mozart, Haydn et autres crétins, dirigé par vous et dans un petit cercle d'amateurs et nous verrons les grimaces de mépris, des philosophes du Néant ça sera boccato di cardinale.

¿Avez-vous eu le temps de lire mes brochures? Pardonnez moi comme d'abord, je suis presque sur que la plupart de ceux auxquels je les ai envoyés ne l'ont pas lus et que d'autre part ceux qui disent les avoir lus parlent comme si c'était du sanscrit, je suis à me demander si je suis bête ou wagnérien sans le savoir, ou si ce soient les autres qui ont une araignée dans le plafond. Quant à mes illustres collègues les académiciens ils n'ont vu que du feu. Vous comprenez donc que dans cette situation d'esprit il est tout naturel qu'avec la sympathie qui me inspire votre

personnalité et votre savent artistique je vous demande cher maitre qui a raison, moi ou mes lecteurs, Comme dit Leporello *Chi e morto, voi s il vechio?*

Avec bien de bons souvenirs de ma femme et de ma fille et tous nous souhaits pour la nouvelle année je vous prie de me croire votre bien dévoué.

G. Morphy

[traducción]

Querido amigo e ilustre maestro,

Discúlpeme por no haber respondido antes a su amable carta del 17, pero quería, al responderle, enviarle el nombramiento adjunto de académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La unanimidad de la elección fue tal que no hubo votación.

Como debe responder acusando recibo, aceptando y dando las gracias, le envió también un borrador para el caso que usted quisiera responder en la lengua de Cervantes, pero también puede responder en francés si lo desea. En todo caso, es necesario que se dirigía a San Ex., Mr. Simeón Avalos, Secretario de la Academia, y podría enviarme la carta para devolverla.

En cuanto al asunto de los periódicos, comprendo y comparto su opinión hasta tal punto que U. no verá mi nombre en los periódicos españoles, tampoco en el informe de las poco frecuentes fiestas de la Corte a las que asisto, porque desde hace tiempo rogué a los periodistas de no ocuparse de mí, para bien o para mal y que no se me pida informaciones.

Solamente por su carta me enteré del asunto y en seguida telegrafí a Durand para que no publicara la traducción de mi artículo. *Le Figaro* publicó un informe de la sesión en San Francisco que es un modelo de mal gusto e imagino el efecto que ha debido producirle. No hay otro corresponsal de *Le Figaro*, que yo sepa, en Madrid que el Sr. Fragonard empleado en el Crédit Lyonnais y firma sus artículos como Almaviva. En cuanto a la Corte usted puede estar completamente tranquilo, donde se os conoce y donde se os estima demasiado para creer en su participación en semejantes tonterías.

¿Como agradecerle el interés que quiere tomarse por mi trabajo? Veo según su carta que no ha leído toda la nota que le he enviado. En ella digo que me encargo de encontrar las suscripciones necesarias para pagar los gastos de la publicación y que la edición comenzará sólo después, pero para tener estas suscripciones hace falta la propaganda y para ésta hace falta una circular que se envíe por todas partes y me pregunto si se deberían incluso enviar las muestras facsímiles.

No le diré que mi francés sea precisamente el de Molière de primera clase; pero creo que es suficiente para dar a entender lo que quiero decir. Relea pues la nota con atención y dígame su opinión de nuevo. La idea de dirigirse a Calmann Levy me parece excelente y espero con gran esperanza el resultado de su gestión.

El Teatro de la Ópera después de la marcha de Darclée pasa por una crisis que si se prolonga demasiado podría conllevar una catástrofe. He aquí quince días que se pasa de *Orfeo* a *Hamlet* y de *Hamlet* a *Orfeo* anunciando siempre para el mañana el *Romero y Julieta* de Gounod. Si el teatro cierra adiós a nuestros sueños de *Sansón y Dalila* y de *Enrique VIII* para la primavera. De todas formas espero que esto no cambiará en nada vuestro proyecto de volver, porque si vuelve con deseo de trabajar, podríamos darnos en la sala del Conservatorio un regalo de Mozart, Haydn y



otros cretinos, dirigido por U. y en un pequeño círculos de amateurs y veremos las muecas de desprecio de los filósofos del *Néant*<sup>41</sup>, eso será *bocato di cardinale*.

¿Tuvo tiempo de leer mis folletos?. Perdóneme como, en principio, estoy casi seguro que la inmensa mayoría de aquellos a quienes los envié no los han leído y que, por otra parte, aquellos que dicen haberlos leído hablan como si fuera sanscrito, tengo que preguntarme si soy burro o wagneriano sin saberlo, o si son los otros que tienen una araña en el techo<sup>42</sup>. En cuanto a mis ilustres colegas los académicos han visto nada mas que el fuego. Usted comprenderá pues que en esta situación de espíritu es natural que con la simpatía que me inspira su personalidad y su conocimiento artístico yo le pregunte, querido maestro, quién tiene razón, yo o mis lectores, Como dice Leporello *Chi e morto, voi si él vechio?*

Con nuestros buenos recuerdos de mi mujer y mi hija y con nuestros mejores deseos para el nuevo año, le saluda con sentimiento afectuoso,

G. Morphy

---

<sup>41</sup> Frente al ser designan la ausencia de forma y contenido. Corriente filosófica que se revela decadente en la civilización occidental al ser desprovista de sus fundamentos teológicos.

<sup>42</sup> Expresión.

**CARTA Nº 6**

[original]

Francia, 25 de avril de 1898

Monsieur Camille Saint-Saëns de l'Institut de France

Cher ami et illustre maitre,

Mon silence depuis ma dernière a dû vous faire croire que les graves événements politiques et la guerre avec les États-Unis m'ont fait oublier toute autre chose. Il en est rien cependant et je crois vous avoir annoncé dans une de mes lettres que j'avais entrepris un travail dans l'intention de vous le dédier. Ce travail est l'arrangement du plus beau des *Autos Sacramentales* de Calderón, *El gran teatro del Mundo* o *La cuna y la Sepultura*, de manière qu'il puisse être représenté comme drame religieux ou chanté et représenté comme Oratorio.

Mon travail est fini et j'ai écrit a Durand lui demandant votre adresse. Comme il me répond que vous êtes maintenant tout a votre *Déjanire*<sup>43</sup> j'aime mieux le lui envoyer pour qu'il vous soit remis à votre retour de París. Lisez l'attentivement mon cher maitre et ami; je crois que vous trouverez comme moi que l'oeuvre est bien supérieure au *Faust* de Goethe et que rien ne peut lui être compare dans aucune littérature. J'ose m'exprimer ainsi, parce que j'ai eu grand soin de ne pas mettre du mon, me limitant à supprimer ce qui était évidemment de trop, surtout dans le style du 17e siècle et qui dans Calderón comme dans Shakespeare, nuit à l'effet l'idée et de l'ensemble.

Avant de vous parler du sujet permettre moi de vous dire quelques mots sur los *Autos Sacramentales*. Inutile de prendre la chose ab ovo, puisque vous connaissez trop l'histoire de l'Art pour que j'ai besoin de vous rappeler les mystères ou représentations théâtrales dans les églises au Moyen Âge dont la tradition s'est perpétue et existe encore dans quelques villes d'Espagne. Au XVIIeme siècle, le jour de la Fête Dieu on avait l'habitude d'offrir au Roi, à la municipalité et au public, une fête Théâtrale en plein air, sur la place du palais et sur celle de l'Hôtel de Ville. On l'appelait *Auto Sacramental* parce que le sujet était toujours plus ou moins en rapport avec l'institution du Saint Sacrement de l'Eucharistie ce qui prouve une certain instruction chez le peuple pour comprendre les allusions théologiques mythologiques dont ces oeuvres sont remplies malgré son caractère religieux, il paraît qu'ont s'amusant joliment puisque les grands seigneurs s'installaient la veille dans la place dans des tentes très luxueuses et l'on passant la nuit soupant, dansant, && abus qui a été aboli par une loi de Philippe IV.

Ce qui est très singulier, c'est que la représentation avait lieu sur des tréteaux où se tenaient les comédiens, mais comme la mécanique des décors était tant soit primitive et la fantaisie de Calderón exigeait quelquefois le surnaturel, on avait eu l'idée singulière de mettre à droite et à gauche et comme supplément du plancher "des charrettes" trainé par des boeufs qui se chargeaient de faire apparaître et disparaître Le Père Eternel, les Anges, la Vérité, le Justice &&.

Calderón qui était le poète populaire et aimé, surtout à Madrid, a du torturer son imagination pour écrire sur un sujet si difficile et toujours le même, un grand nombre des pièces dont quelques-unes sont de chef d'oeuvre. Dans *El Gran Teatro del Mundo*, il s'est écarté su sujet, il a donné libre cours a sa fantaisie et il a aborde le problème de la vie humaine au point de vue chrétien et catholique (le seul possible par un poète espagnol de ce temps) avec une telle grandeur, une simplicité et une poésie ou le tragique et le comique marchant ensemble, qu' il est impossible de ne pas être saisi d'admiration devant un pareil génie. Dante, Shakespeare, Goethe

---

<sup>43</sup> Se refiere a la tragedia lírica en 4 actos escrita por Saint-Saëns y que sería representada en las arenas de Bézier.

deviennent des pygmées devant cette aigle qui juge de si haut nos misères humaines le fable, ou fiction est très simple, je dirai même naïves. Dieu est l'auteur d'une comédie, la Comédie humaine, que les hommes doivent représenter devant lui et il charge le Monde, personnage symbolique d'organiser la représentation et de donner a chaque acteur les attributs qu' il lui faudra pour bien jouer son rôle de le Roi, le Riche, la Beauté, la Discrétion, le Laboureur et le Mendiant. Après avoir reçu du monde les attributs de leur rôle, ils paraissent dans la scène de la vie, ou ils jouent jusqu'au moment ou une voix triste leur annonce le fin de leur rôle. l'Ange de la Mort apparait alors et les emporte, avec de nuances d'une profonde philosophie. La pièce finit par le jugement, ou seulement le riche égoïste est condamné. Je ne connais rien de plus grand ni de plus tragique, même dans le Théâtre grecque, que le moment ou l'Ange de la mort conduit le Riche terrorisé vers la porte du tombeau, en présentant devant sa poitrine son épée flamboyante et en même temps prend et soutient de l'autre main le vieux mendiant, que le regarde avec extase et béatitude, heureux d'un repos qui finit ses douleurs. La terrible malédiction du mendiant avant de mourir est un morceau magnifique Il y a quelque chose de biblique.

Depuis plus de trente ans je relisais cette oeuvre me disant qu'on pourrait faire un magnifique oratorio mais je n'osais pas y toucher. Quand j'ai entendu *Parsifal* a Bayreuth, le contraste entre la puérilité de cette fable ou le mélange des livres de chevaleries des contes d'enfant et des tableaux religieux chrétiens, (la Madeleine essuyant les pieds du Christ avec sa chevelure) ne sert qu'à faire voir la pauvreté de l'intérêt dramatique qui est de retrouver la lance de Longinos qui devient un témoin d'or chrétienne (dont le Jason serait Parsifal) tout ce mélangé avec le cygne éternel et la leçon [*ilegible*] puérule et honnête de Gurmémour et la blessure d'Amfortas et l'enchanteur Klurgsor avec sa Kundry, tout ce mélange hétérogène, me semble de la défroque littéraire, en me rappelant la simplicité grandiose, l'envergure du cerveau de Calderón. C'est alors que je me suis promis de réaliser mon idée. Je ne vous cacherai pas qu'ayant le vice de composer de la musique pour mon usage personnel, je nourrissais le projet sinistre d'écrire l'Oratorio pour me donner a huit clos une de ces orgies d'enthousiasme pour des idées et des horizons qui n'ont rien de commun ni avec la Cour ni avec la politique. Je me disais bien tout bas a moi mémé: "tu es bien patraque mon pauvre vieux, et tu n'as jamais été qu'un médiocre musicien" mais tout de même, je attenais a mon idée. Quand j'ai entendu votre *Sanson*, en sortant du Théâtre je disais a mon gilet "voilà un particulier qui ferait bien l'affaire de Calderón". Le travail est fait et je vous l'envoie. Lisez le quand vous aurez du calme et du repos, et si l'idée vous prend de le mettre en musique, je vous assure sur ma conscience que vous ferez l'oeuvre capitale de votre vie, un chef d'oeuvre qui n'existe pas encore ou la Poésie et la Musique serait á la même hauteur. Ma récompense serait d'avoir attaché mon nom au votre dans cette occasion.

Comme vous verrez l'oeuvre est divisée en 4 parties. La première Pravita (avant la vie) à deux tableaux la *seconda Vita*, la troisième *Mors* et la quatrième *Judicium*. J'ai cru pouvoir donner aux personnages la représentation visible et corporelle des figures de l'histoire ou de la fable; ainsi le Roi paraîtra avec l'aspect vêt le costume de Alfonso X el Sabio, la Discrétion comme Sta Teresa de Jésus, la Beauté comme une belle dame de la Renaissance italienne, le riche comme le Shylesk du marchand de Vesusa de Shakespeare &&. Le sujet étant absolument symbolique et embrasant la vie humaine entière la chronologie n'a rien a faire.

Aujourd'hui je finis une lettre déjà trop longue. Il m'a fallu trois jours pour pouvoir l'écrire puisque nous sommes aujourd'hui à 28. Je ne vous parle pas de la guerre ca serait trop long. Dans une première je vous dire tout ce qui s'est passé avec Mr Strauss et sa musique! Que vous aviez raison! J'ai tenu à avoir des longs entretiens avec lui sur l'Art et la musique ! Quel cerveau

maladif! Quel contraste avec la connaissance du métier et la pauvreté d'imagination d'[ilegible]  
et de sentiment du beau!

Ma femme et ma fille vous envoient ses meilleurs souvenirs .Votre tout dévoué,

G Morphy

Le buste n'est pas arrivé

### [traducción]

Querido amigo e ilustre maestro,

Después de mi última [carta] mi silencio ha debido hacerle creer que los graves acontecimientos políticos y la guerra con los Estados Unidos me han hecho olvidar cualquier otro asunto. Sin embargo, no es nada de eso y creo haberle anunciado en una de mis cartas que había emprendido un trabajo con la intención de dedicárselo. Este trabajo es el arreglo del más bello de los *Autos Sacramentales* de Calderón, *El gran teatro del Mundo* o *La cuna y la Sepultura*, de manera que pudiera ser representado como drama religioso o canto y representado como Oratorio.

Mi trabajo ha acabado y he escrito a Durand pidiéndole vuestra dirección. Como él me responde que U. está ahora dedicado del todo a su *Déjanire*. Yo creo mejor enviársela a él para que os sea remitida a vuestra vuelta a París. Léela atentamente mi querido maestro y amigo; creo que como yo encontrará que la obra es bien superior al *Fausto* de Goethe y que nada puede comparársela en ninguna literatura. Me atrevo a expresarme así porque he tenido gran cuidado en no poner nada de mi parte, limitándome a suprimir lo que evidentemente era demasiado, sobretodo en el estilo del siglo XVII y que en Calderón como en Shakespeare perjudica a la idea y al conjunto.

Antes de hablarle del tema permítame decirle algunas palabras sobre los *Autos sacramentales*. Inútil tomar la cosa *ab ovo*<sup>44</sup>, ya que usted conoce demasiado la historia del Arte para que necesite recordarle los misterios o las representaciones teatrales en las iglesias de la Edad Media cuya tradición es perpetua y todavía existe en algunos pueblos de España. En el s. XVII, el día de la fiesta del Señor existía la costumbre de ofrecer al rey, a la municipalidad y al público, una fiesta Teatral al aire libre, en la plaza del palacio y en la del ayuntamiento. Se le llamaba *Auto Sacramental* porque el tema estaba siempre, más o menos relacionado con la institución del Santo Sacramento de la Eucaristía, lo que prueba una cierta instrucción del pueblo para comprender las alusiones teológicas mitológicas, de las que están llenas estas obras, a pesar de su carácter religioso. Al parecer se divertían de lo lindo ya que los grandes señores se instalaban la víspera en la plaza en tiendas muy lujosas y pasaban la noche cenando, bailando, etc., etc. Abuso que ha sido abolido por una ley de Felipe IV.

Lo que es muy singular, es que la representación se efectuaba sobre caballetes donde se situaban los comediantes, pero como la mecánica de los decorados era tan primitiva y la fantasía de Calderón exigía algunas veces lo sobrenatural, tuvieron la idea singular de poner a la derecha y a la izquierda y como suplemento del suelo "las carretas" tiradas por bueyes que se encargaban de hacer aparecer y desaparecer al Padre Eterno, los Ángeles, la Verdad, la Justicia, etc., etc.

Calderón, que era el poeta popular y amado, especialmente en Madrid, ha debido torturar su imaginación para escribir sobre un tema tan difícil y siempre el mismo, una gran cantidad de

---

<sup>44</sup> *Ab ovo*, expresión latina que significa "desde el inicio".

piezas, algunas de las cuales son obras maestras. En *El Gran Teatro del Mundo*, se alejó del tema, dando rienda suelta a su fantasía y abordó el problema de la vida humana desde un punto de vista cristiano y católico (el único posible para un poeta español de estos tiempos) con tal grandeza, sencillez y poesía, donde lo trágico y lo cómico caminan juntos, que es imposible no sentir admiración de un genio semejante. Dante, Shakespeare, Goethe se convierten en pigmeos frente a este águila que juzga desde tan alto nuestras miserias humanas, la fábula, o ficción es muy simple, diría que incluso ingenuas. Dios es el autor de una comedia, la Comedia humana, que los hombres deben representar delante de él y escoge el Mundo, personaje simbólico, para organizar la representación y otorgar a cada actor los atributos necesarios para interpretar su papel del Rey, el Rico, la Belleza, la Discreción, el Labriego y el Mendigo. Después de haber recibido del mundo los atributos de su papel, ellos aparecen en la escena de la vida donde interpretan hasta el momento en que una voz triste les anuncia el fin de su papel. El Ángel de la Muerte aparece entonces y se los lleva, con matices de una profunda filosofía. La obra termina por el juicio, donde sólo el rico egoísta es condenado. No conozco nada más grande ni más trágico, incluso en el Teatro Griego, que el momento en que el Ángel de la Muerte conduce al Rico aterrorizado hacia la puerta de la tumba, presentando ante su pecho su espada de fuego y al mismo tiempo toma y sostiene con la otra mano al viejo mendigo, que le mira con éxtasis y gratitud, feliz del descanso que finalice con sus dolores. La terrible maldición del mendigo antes de morir es una pieza magnífica. Hay algo de bíblico en ello.

Durante más de treinta años he releído esta obra diciéndome que se podía hacer un hermoso oratorio pero sin atrever a tocarlo. Cuando escuché a *Parsifal* en Bayreuth, el contraste entre el carácter pueril de esta fábula, donde la mezcla de libros de caballerías de cuentos de niños, y de cuadros religiosos cristianos (la Magdalena secando los pies de Cristo con su cabello) no sirve más que para mostrar la pobreza del interés dramático de encontrar la lanza de Longinos que se convierte en testigo de oro cristiano (donde Jason sería Parsifal) todo esto mezclado con el cisne eterno, la lección pueril y honesta de Gurnemanz y la herida de Amfortas y el hechicero Klingsor con su Kundry, toda esta mezcla heterogénea me parece una miseria literaria, si recuerdo la grandiosa simplicidad y la talla intelectual de Calderón. Fue entonces cuando me prometí llevar a cabo mi idea. No os esconderé el hecho de que teniendo el vicio de componer música para mi uso personal, alimenté el proyecto de escribir el Oratorio para darme a puerta cerrada momentos de entusiasmo por ideas y horizontes que no tienen nada que ver con la Corte o con la política. Me dije a mí mismo: "eres muy pobre, mi pobre viejo, y nunca has sido nada más que un músico mediocre", pero de todos modos, mantenía mi idea. Cuando escuché vuestro *Sansón*, saliendo del Teatro decía para mi chaleco "he aquí quien haría bien el trabajo de Calderón". El trabajo está hecho y se lo envié. Léalo cuando tenga calma y descanso, y si la idea os tienta de ponerlo en música, le aseguro por mi conciencia que hará la obra capital de su vida, una obra maestra que no existe todavía, donde la poesía y la música estarían a la misma altura. Mi recompensa sería tener mi nombre adjunto al suyo en esta ocasión.

Como verá, la obra se divide en 4 partes. La primera *Pravita* (antes de la vida) tiene dos actos, la segunda Vida, la tercera Muerte, y la cuarta Juicio. Pensé que podía dar a los personajes la representación visible y corpórea de las figuras de la historia o de la fábula; Así el rey aparece vestido como Alfonso X el Sabio, la Discreción como Sta Teresa de Jesús, la Belleza como una bella dama del Renacimiento italiano, el Rico como Shylesk, el comerciante de Vesusa de Shakespeare etc., etc. Siendo el sujeto absolutamente simbólico y representando la vida humana, la cronología no tiene nada que ver.

Hoy terminé una carta ya demasiado larga. Me he tomado tres días para poder escribirla, ya que hoy es el día 28. No os hablo de la guerra porque sería demasiado largo. En cuanto tenga

ocasión, le contaré todo lo sucedido con el Sr. Strauss y su música. ¡Cuanta razón tenía! ¡He mantenido largas conversaciones con él sobre el Arte y la música! ¿Qué cerebro enfermizo! Qué contraste con el conocimiento de la profesión y la pobreza de la imaginación y del sentimiento de la belleza!

Mi esposa y mi hija te envían sus mejores recuerdos. Devotamente,

G. Morphy

El busto no ha llegado

## CARTA Nº 7

[original]

9 de mars de 1898

Comte de Morphy

Islas Canarias

Monsieur Camille Saint Saëns

Las Palmas

Cher ami et Illustre maitre,

Je viens à répondre à votre lettre du 24 Février. La grippe, trancazo, ou influenza que m'a tourmenté pendant un mois en est la cause. Je vais mieux mais tout mon corps me fait mal a force de tourner. J'attends avec impatience vos transcriptions de Milan et inutile de vous dire comme je regretterai de ne pas vous revoir à Madrid à votre retour.

Merci du bienveillant accueil fait à mon motet. Les quartes dont vous me parlez a la première page entre ténor et basus devrait être une erreur de copie; puisque ni Breton ni moi nous n'avons pu les trouver ¿Voulez vous avoir la bonté de mes signaler les mesures ou vous les avait trouver? Quant au saut (do-fa) au lieu de descendre a la tonique je vous dirait qu'il se trouve employé très souvent dans les canones de Morales, Villena, Guerrero et autres vieux maitres espagnols du XVI siècle. J'ai toujours pensé que c'était dans le but de faire un repos transitoire moins accentué que celui de la tonique et pour donner un peu de variété aux points d'orgue ou repos que se succèdent physiquement dans ce genre comme vous savez. La défaut que je trouve a ma composition c'est de manquer de repos et d'avoir donné trop de mouvement aux voix voulant fuir le faux bourdon et peut-être une certaine monotonie dans le dessin musical ou mélodique. Je crains que ce sont là les accueils auxquels je me suis heurté et dont vous me parlez. Ne craignez pas de me les signaler franchement puisque vous savez que je ne montre ma musique a personne et que je ne pourrez jamais vous donner une plus grande preuve de sympathie et d'amitié que d'avoir écrit ce morceau pour vous, dans le désir de ne pas passer par un musicien littéraire.

Parlons maintenant de mon ouvrage. Cote France. La Maison Didot ne se change pas de l'édition n'ayants ni matériel ni personnel *ad hoc*. Mr. Calmann Levy par votre médiation m'écrit une lettre me disant que ce genre des publications ne sont pas la spécialité de sa maison, mais plutôt celle de Mr. Fischbacher et s'offre très aimablement a me servir d'intermédiaire avec lui. Je réponds il y a déjà plus d'un mois remerciant et acceptant et depuis long, aucune nouvelle.

Coté Allemagne, par recommandation de mon ami Kogel, directeur d'orchestre, je reçois de proposition de la Maison Breitkopf de Leipzig pour la publication de mon livre a mes frais, excepté la traduction allemande. Comme vous comprenez je réponds en remerciant de la bonne

volonté. Seulement l'écart du change me coûterait aujourd'hui 36 pour cent. Mr Kagel s'est adressé a la Maison Peters et voilà où nous en sommes.

D'après vos instructions j'envoie a Paris chez Durand non seulement vos papiers d'académicien espagnol mais aussi le brevet de Commandeur d'Isabelle la Catholique. Dans une prochaine lettre je vous parlerai d'un travail que j'ai finis, un projet d'oratorio, basé sur un Auto Sacramental du grand Calderón et que je considère comme l'Himalaya de l'Art espagnol.

Ma femme, ma fille et l'ami Breton qui est très heureux avec votre lettre vous envoient des meilleurs souvenirs.

Guillermo Morphy

La réponse a l'Académie réglée

### [traducción]

Querido amigo y maestro ilustre,

Voy a contestar a su carta del 24 de febrero. La gripe y el trancazo que me han atormentado durante un mes son la causa del retraso. Estoy mejor, pero me duele todo el cuerpo. Espero con impaciencia sus transcripciones de Milán y es innecesario decirle cuanto lamentaría no volver a encontrarle en Madrid a su regreso.

Gracias por su benévola acogida a mi motete. Las cuartas que me menciona en la primera página para tenor y bajo deben ser un error de copia, ya que ni Breton ni yo hemos podido encontrarlas. ¿Sería tan amable señalarme los compases donde las ha encontrado? En cuanto al salto (do-fa), en lugar de bajar a la tónica, le diría que se usa muy a menudo en los cánones de Morales, Villena, Guerrero y otros antiguos maestros españoles del siglo XVI. Siempre he pensado que es para hacer un descanso transitorio menos acentuado que el de la tónica y para introducir un poco mas de variedad a los puntos de órgano o reposo que se suceden físicamente en este género como U. sabe. El defecto que encuentro en mi composición es la falta de descanso y de haber dado demasiado movimiento a las voces, al querer escapar del fabordón y tal vez una cierta monotonía en el dibujo musical o melódico. Me temo que estas son los errores con las que me he encontrado y de los que U. me ha hablado. No tenga miedo de decírmelo francamente porque sabe que no le muestro mi música a nadie y que nunca podré darle una prueba más grande de simpatía y amistad que haber escrito esta pieza para usted, y con el deseo de no pasar por un músico literario.

Hablemos ahora de mi trabajo. Del lado de Francia: Maison Didot no modificará la edición ni el material ni el personal *ad hoc*. Tras su mediación, el Sr. Calmann Levy me escribe una carta en la que me dice que este tipo de publicaciones no son la especialidad de su casa, sino la del Sr. Fischbacher y se ofrece muy amablemente para mediar con él. Respondo ya hace más de un mes agradeciéndole y aceptando, sin recibir ninguna noticia desde hace tiempo.

Del lado alemán, por recomendación de mi amigo Kogel, director de orquesta, recibí una propuesta de la Casa Breitkopf de Leipzig para la publicación de mi libro, con los gastos a mi cargo, excepto la traducción al alemán. Como entenderá, he respondido agradeciéndole su buena voluntad. Solo la diferencia del tipo de cambio me costaría hoy día el 36 por ciento. El señor Kagel se ha dirigido a la Casa de Peters y allí estamos.

De acuerdo con sus instrucciones, le envío a París a través de Durand no solo sus documentos de académico español, sino también el certificado de Comendador de Isabel la Católica. En una

próxima carta le contaré sobre un trabajo que he terminado, un proyecto de oratorio, basado en un Auto Sacramental del gran Calderón que considero el Himalaya del arte español.

Mi esposa, mi hija y el amigo Bretón están muy contentos con su carta y le envían sus mejores recuerdos.

Guillermo Morphy

La contestación a la Academia está arreglada.

### CARTA Nº 8

[original]

Comte Morphy

[En el sobre] Monsieur Saint-Saëns

Inglaterra, 54 Eq. Erton Crescent, s.n.

Madrid, le 10 Juin 1898

Cher ami et illustre maitre,

Votre billet du 5 écrit de Londres au milieu du travail et des préoccupations artistiques prouve votre bonté et votre noblesse de cour et de âme. ¡Triste fin de siècle, l'avenir de notre civilisation moderne appartient aux pirates et a la force brute et les idées de Justice de morale, de charité son bannies de la politique des peuples chrétiennes. Les yankees comme les turcs au XVI siècle deviendront des pirates arbitres de la détruire du monde et l'égoïste et hypocrite Angleterre subira des mans de ses descendants américains la punition de son avarice ignoble.

Comment sortirons nous, Dieu seul le sait. En attendant je crois que vous, artiste aimant le Bon, le Vrai, le Beau vous verrez le plaisir a savoir que la pauvre et démodé Don Quichotte a mieux aimé garder son honneur et ses colonies que de vendre l'un et les autres pour 300 million de dollars qu'ils ont eu l'effronterie de nous offrir avant la déclaration de la guerre. C'a été l'ultimatum secret et ¿qui croyez vous que le Ministre américain a choisi pour cette mission? Un dentiste qui est venu me voir pour que je communique la proposition! ¡Quel gens! ceci pour vous seulement. Bien entendu je l'ai envoyé promener en lui disant que je n'aimais pas causer politique avec les inconnus et que pour le moment je n'avais pas besoin de ses services professionnels.

Parlons d'autre chose ¿Quand lirez vous *El Gran Teatro del Mundo*; Je suis impatient de savoir l'effet produit ¡je suis si persuade de la beauté unique du travail de Calderón! Personne au France n'a doute encore de l'existence de pareils trésors. Les viennois ont commencé à représenter les *Autos Sacramentales* de Calderón arrangés dans la grande cour de l'Hôtel de Ville. Le suces a été grand.

Je ne vous demande pas de m'écrire, vous avez trop à faire. Envoyez seulement une carta du temps en temps disant je me porte bien et je suis a Londres, París, Pékin. Ce dernier vous envoie ses meilleurs souvenirs.

Tout vous votre dévoué ami, G. Morphy



## [traducción]

Querido amigo y maestro ilustre,

Su carta del 5 escrita en Londres en medio del trabajo y las preocupaciones artísticas demuestran su amabilidad y nobleza de corazón y de alma. ¡Triste fin del siglo, el futuro de nuestra civilización moderna pertenece a los piratas y a la fuerza bruta, y las ideas de justicia moral, de caridad son barridas de la política de los pueblos cristianos. Los yanquis, al igual que los turcos del siglo XVI, se convertirán en los árbitros de la destrucción del mundo y la Inglaterra egoísta e hipócrita sufrirá el castigo de sus descendientes americanos, el castigo de su avaricia innoble.

Como saldremos de esta, solo Dios lo sabe. Mientras tanto, creo que usted, un artista que ama el Bien, la Verdad y la Belleza, tendrá el placer de saber que el pobre y anticuado Don Quijote hubiera preferido conservar su honor y sus colonias antes que vender una y las otras por 300 millones de dólares que han tenido el descaro de ofrecernos antes de la declaración de guerra. Esto ha sido el ultimátum secreto y ¿a quién cree U. que escogió el Ministro americano para esta misión? ¡Un dentista que vino a verme para que yo comunicara la proposición! ¡Qué gente! esto es solo para U. Por supuesto, lo he enviado de paseo diciéndole que no me gustaba hablar de política con desconocidos y que por el momento no tenía necesidad de sus servicios profesionales.

Hablemos de otra cosa. ¿Cuándo leerá *El Gran Teatro del Mundo*? No puedo esperar a escuchar el efecto que le produce. ¡Estoy tan convencido de la belleza única del trabajo de Calderón! Nadie en Francia tendrá dudas sobre la existencia de tales tesoros. Los vieneses ya han comenzado a representar los *Autos Sacramentales* de Calderón en el gran patio del Ayuntamiento. El éxito ha sido grande.

No le estoy pidiendo que me escriba, está demasiado ocupado. Envíeme solamente una carta de vez en cuando, diciéndome que se encuentra bien y si está en Londres, París, Pekín. Os envían sus mejores recuerdos.

Tu todo su devoto amigo,  
G. Morphy

**CARTA Nº 9**

## [original]

Islas Canarias  
Monsieur Camille Saint Saëns  
Las Palmas

22 de enero de 1899  
Mon cher ami et illustre maitre,

D'abord soyez tranquille, j'ai reçu mon manuscrit et même le petit morceau de musique (motet a 4 voix) que je vous avez dédié, ainsi que les transcriptions de Milan de mon canture. J'ignore si c'est par votre ordre que ces derniers papiers m'ont été envoyés, mais en tout cas ils sont ici à votre disposition. Ce n'est qu'a depuis quelques jours que j'ai connaissance de votre lettre car a la suite des souffrances morales et physiques de cet été ce premier que j'ai passé a Madrid depuis 40 ans, je suis tombe malade dangereusement et je suis reste entre la vie et la

mort pendant le mois de Décembre. Heureusement je me suis tiré d'affaire et quoique très faible je commence à reprendre peu à peu ma vie ordinaire. Ne vous étonnez donc pas du retard de ma réponse.

Quant à ce que vous appelez mon travail c'est à dire au mystère ou *Auto sacramental* de Calderón je comprends très bien votre inquiétude et votre doute et je vous dirai même que j'attendais votre réponse telle qu'elle est venue. On comprend en lisant votre dernière lettre que vous avez quitté Paris avide de repos, de lumière et de tranquillité et il est certain que avec la vie et le travail que vous aviez sur vous, il est impossible d'avoir le esprit repose pour pénétrer dans le fond d'une allégorie aussi profondément catholique que celle de Calderón dont le langage quoique très clair et très beau, offre une certaine difficulté à être compris même pour des étrangers très fort sur l'espagnol. Vous me demandez quelle est mon idée quant à la manière de présenter l'oeuvre au public. Comme réponse je vous dirai que je crois avoir arrangé la chose sur le théâtre tout comme *Sanson et Dalila* ou *Parsifal* et quant au nom on peut l'appeler Oratorio, Mystère, Drama sacre, Drame allégorique ou tout simplement Auto sacramental qui est le nom donné par le auteur. Je crois que dans cette vaste composition, il faudrait employer tous les systèmes et toutes les formes musicales à la condition que l'entendu toujours de la musique. Ce n'est pas une raison que le tremolo des violons dans le mélodrame sort devenu ridicules pour qu'on ne puisse pas tirer des effets admirables de la parole déclame avec accompagnement orchestrale dans certains passages, pour une part je préfère ce système à celui de Wagner dans ces derniers ouvrages. On peut d'après mon arrangement introduire des chorales invisibles d'hommes et des femmes et même l'élément comique peut trouver sa place dans les dialogues entre la bonheur et la pauvresse. Quant à la traduction, je crois qu'il faudrait bien s'en garder, car ça serait une profanation. Il faut regarder les vers de Calderón comme la prose religieuse de la messe et de psaumes et vous savez mieux que moi les chefs d'oeuvres qu'ont été fait avec elles. Si on représente la hors de Espagne il faudrait donner la traduction dans la langue du pays.

Maintenant il est évident que on pourrait raccourcir l'oeuvre, mais je ne le croie pas nécessaire, car avec la célérité de style ne permettant pas la répétition des paroles, la musique passerait très vite et à trois actes ne dureront pas la moitié d'un grand opéra. Par la nature du sujet ça serait une oeuvre propre à être représentée le Vendredi Saint et même dans l'église mais bien entendu que la partie philosophique et religieuse de la pensée de Calderón ne permet pas d'en faire une oeuvre d'amusement ni populaire et que le gros public n'arriveront pas à goûter ni comprendre sa beauté

En assistant à la première représentation de *Parsifal* à Bayreuth j'ai été frappé du contraste entre l'apparence de solennité des paroles et la solennité recherchée de la musique avec la puérilité du sujet, dont l'intérêt consiste à retrouver la lance de la passion du Christ perdu par Anfortes personnage ridicule avec sa blessure et ses [ilegible]. Ce sujet me rappelle les contes que j'ai entendus dans mon enfance aux paysans de l'Andalousie et il faut ce fond de naïveté propre du caractère allemand pour prendre au sérieux des pareilles balivernes.

En outre je trouvais très étrange qu'un protestant comme Wagner pour qui la Réforme de Luther est la lumière religieuse philosophique et artistique soit tombé à la fin de la vie sur un mystère catholique qu'il a mal compris et transformé dans un mélange de conte infantile et de récit des livres de chevalier. C'est alors que je me suis souvenu des autos de Calderón qui s'enferment toujours une pensée théologique et philosophique et étaient destinés à être représentés devant le peuple sur la place publique le jour de la Fête Die.

La foi était si profonde et l'instruction religieuse si répandue que la populace comprenant toutes ces allégories réservées aujourd'hui à des théologies ou des personnes instruites. Parmi ces autos, la plupart étant basées sur des thèmes de théologie n'offrent pas d'intérêt pour un

public moderne; mais il y a quelques ayant un contenu philosophique qui sont très intéressants. Le plus beau de tous est sans doute El Gran Teatro del Mundo ou La Cuna y la Sepultura, car on l'a imprimé avec les deux noms. Calderón aborde le problème de la vie humaine pour le résoudre au point de vue de la religion et de la morale catholique. La seule possible pour lui. Dieu est l'auteur du drame qui doit se jouer sur la Terre et ce personnage allégorique est destiné à donner à chacun des comédiens les attributs de son rôle. Toutes les classes sociales sont représentées le Roi, le Riche, la Beauté, la Désertion, le Pauvre, et le Laboureur représentant toutes les peines et joie de la vie et chose singulière quoique parfaitement d'accord avec la foi et de la doctrine du Christ. Ce sont les misérables, le Pauvre et le Laboureur qui monte dans le Paradis avec la Discrétion qui symbolise la persévérance et la pratique de la Religion, tandis que le Riche descend dans l'enfer pour avoir nié l'amour au pauvre. Le Roy ne trouve grâce que parce que il a donné la main à la religion au moment au elle allait tombé par terre.

Tout mon travail a été d'abord de supprimer des longueurs et des passages de style de mauvais goût du XVII<sup>e</sup> siècle qui se trouve aussi dans le grand Shakespeare. Puis j'ai divisé la chose en quatre parties *Previta, Vita, Mors, Judicium*. La première qui est l'exposition et la création des personnages dans des nuages, la seconde sur terre et au printemps, la troisième aussi sur terre et en automne, la quatrième dans les nuages. Je crois parfaitement à la représentation de la pièce et je trouve qu'avec les moyens d'aujourd'hui les passages surnaturels comme l'apparition de l'Ange de la mort que par un jeu de miroirs ne serait en réalité qu'une ombre sur la scène, seraient d'un effet saisissant.

Je ne veux pas vous ennuyer encore plus, car j'ai déjà trop abusé de votre attention. Si j'ai jamais l'occasion de vous lire cette oeuvre vous comprendrai qu'il y a la la continuation de mon idéal musical que vous avez commencé en *Sanson et Délila*. Seulement la passion humaine, c'est à dire l'amour n'existe pas. Mais croyez vous que ça soit un obstacle pour vous pour faire de la belle musique. Pour ma part que ne le crois pas. Avec bien des bons souvenirs de ma famille, votre tout dévoué,

G. Morphy

[traducción]

Mi querido amigo y maestro ilustre:

Primero este tranquilo, recibí mi manuscrito e incluso la pequeña pieza de música (el motete a 4 voces) que le he dedicado, y las transcripciones de Milán de mi cante. No sé si fue usted quien ordenó que me enviarán estos documentos, pero en cualquier caso están aquí a su disposición. No ha sido hasta después de unos días que he tenido conocimiento de su carta, porque debido a sufrimientos morales y físicos de este verano, el primero que pasé en Madrid después de 40 años, caí peligrosamente enfermo y estuve debatiéndome entre la vida y la muerte durante el mes de diciembre. Afortunadamente, he salido de ello y aunque aún muy débil comienzo a reanudar poco a poco mi vida ordinaria. No se sorprenda por tanto del retraso de mi respuesta.

En cuanto a lo que usted llama mi trabajo, es decir, el misterio o el *Auto sacramental* de Calderón, comprendo muy bien su preocupación y sus dudas, e incluso le diré que esperaba su reacción de la manera que ha venido. Entiendo, leyendo su última carta, que ha abandonado París, ávido de descanso, de luz y de tranquilidad y es seguro que con la vida y el trabajo que

tiene sobre usted, es imposible que el espíritu tenga el reposo para penetrar en el fondo de una alegoría tan profundamente católica como la de Calderón, cuyo lenguaje, aunque muy claro y muy bello, ofrece cierta dificultad para ser entendido, incluso para extranjeros que dominan el español. Me pregunta cuál es mi idea de cómo presentar la obra al público. Como respuesta, le diré que creo que he dispuesto la cosa en el escenario del mismo modo que *Sansón y Dalila* o *Parsifal*, y en cuanto al nombre puede llamarlo Oratorio, Misterio, Drama sacro, Drama alegórico o simplemente Auto Sacramental, que es el nombre dado por el autor. Creo que en esta vasta composición se deben emplear todos los sistemas y todas las formas musicales a condición de que siempre se escuche música. No es una razón que el trémolo de los violines en el melodrama se vuelva ridículo para que, en ciertos pasajes, no se puedan obtener efectos admirables de la palabra declamada con el acompañamiento orquestal, por una parte, prefiero este sistema al de Wagner en sus últimas obras. Desde mi punto de vista se puede introducir coros invisibles de hombres y mujeres, e incluso el elemento cómico puede encontrar su lugar en los diálogos entre la felicidad y la pobreza. En cuanto a la traducción, hay que ser cauto porque sería una profanación. Es necesario observar los versos de Calderón como la prosa religiosa de la misa y de los salmos, y U. conoce mejor que yo lo que los maestros han hecho con ellas. Si se representa fuera de España sería necesario dar la traducción en el idioma del país.

Ahora es obvio que se podría acortar la obra, pero no lo creo necesario, porque con la celeridad del estilo, al no permitirse la repetición de palabras, la música pasaría muy rápido y los tres actos no durarán ni la mitad de una gran ópera. Por la naturaleza del tema, sería un trabajo adecuado para ser representado el Viernes Santo e incluso en la iglesia, entendiéndolo que la parte filosófica y religiosa pensada por Calderón no permite el hacer de ella una obra de entretenimiento, ni popular ya que la mayoría del público no llegaría a disfrutar ni entender su belleza.

Mientras asistía a la primera presentación de *Parsifal* en Bayreuth, me sorprendió el contraste entre la solemne apariencia del texto y la solemnidad buscada en la música con la puerilidad del sujeto, cuyo interés consiste en encontrar la lanza de la pasión de Cristo perdida por Anfortes, carácter ridículo con su herida y su [ilegible]. Este tema me recuerda los cuentos que he escuchado en mi infancia a los paisanos de Andalucía, y uno tiene que tener este fondo ingenuo propio del carácter alemán para tomar en serio este tipo de disparates.

Por otra parte, encuentro muy extraño que un protestante como Wagner para quien la Reforma de Lutero es la luz religiosa filosófica y artística, haya caído al final de su vida sobre un misterio católico que no ha entendido y ha transformado en una mezcla de cuento infantil y de libros de caballería. Fue entonces que me acordé de los *autos* de Calderón, que siempre encierran un pensamiento teológico y filosófico, y estaban destinados a ser representados ante el pueblo en la plaza pública el día de la Fiesta de Dios.

La fe era tan profunda y la instrucción religiosa tan generalizada que el pueblo entendía todas las clases de alegorías reservadas hoy a los teólogos o a las personas instruidas. La mayoría de estos autos basados en temas teológicos no son de interés para un público moderno; sin embargo, entre ellos, algunos tienen un contenido filosófico que los hace muy interesantes. El más bello de todos es sin duda alguna *El Gran Teatro del Mundo* o *La Cuna y la Sepultura*, porque se han editado con ambos nombres. Calderón aborda el problema de la vida humana para resolverla desde el punto de vista de la religión y la moral católica. Lo único posible para él. Dios es el autor del drama que debe interpretarse en la Tierra y este personaje alegórico está destinado a otorgar a cada uno de los actores los atributos de su papel. Todas las clases sociales están representadas el Rey, el Rico, la Belleza, la Discreción, el Pobre y el Labrador representan todas las penas y alegrías de la vida y de forma singular, aunque perfectamente de acuerdo con

la fe y la doctrina de Cristo. Son los humildes, el Pobre y el Labrador quienes ascienden al Paraíso con la Discreción que simboliza la perseverancia y la práctica de la religión, mientras que el Rico desciende al infierno por haber negado el amor a los pobres. El Rey encuentra la gracia únicamente porque tendió la mano a la religión en el momento que esta estaba a punto de perderse.

Todo mi trabajo ha sido primero eliminar pasajes demasiado largos y los pasajes de mal gusto del siglo XVII que se encuentran también presentes en el gran Shakespeare. Seguidamente, dividí el trabajo en cuatro partes: *Previta, Vita, Mors, Judicium*. La primera es la exposición y la creación de los personajes en las nubes, la segunda sobre la Tierra y en primavera, la tercera, también en la Tierra en otoño, la cuarta, en las nubes. Creo perfectamente en la representación de la pieza y creo que con los medios de hoy los pasajes sobrenaturales como la aparición del Ángel de la muerte que por un juego de espejos no sería en realidad más que una sombra sobre la escena, tendrían un efecto sobrecogedor.

No quiero molestarte todavía más porque ya he abusado demasiado de su atención. Si alguna vez tengo la oportunidad de leerle esa obra, entenderá que allí esta la continuación de mi ideal musical que U. ha comenzado con *Sansón y Dalila*. Únicamente la pasión humana, es decir, el amor no existe. Pero ¿cree U. que esto sería un obstáculo para usted hiciera bella música? Por mi parte no lo creo. Con nuestros buenos recuerdos, su muy devoto,

G. Morphy

## **CARTA DEL CONDE DE MORPHY A FRANCISCO DE PAULA VALLADAR**

### **CARTA 1**

Madrid, 27 de octubre de 1898

Señor D. Francisco de Paula Valladar<sup>45</sup>

Mi muy estimado amigo,

Dispense si no he podido contestar antes a la suya del 5 de octubre. Recibí el nº 18 del periódico *La Alhambra*, agradeciendo mucho la mención que en él hace de mi artículo de *La Ilustración*. Tendré mucho gusto en enviarle el artículo que me pide aunque no podrá ser enseguida por tener otros trabajos pendientes.

Recibo la Revista y aprovechando su amabilidad veré si me falta algún número para pedírselo. Con este motivo se repite de U. afmo.,

Q.b.s.m.

El Conde de Morphy

---

<sup>45</sup> Francisco de Paula Valladar (1852-1924) periodista, escritor e historiador, fue fundador de la revista *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*.

## CORRESPONDENCIA DE CHARLES DE SPOELBERCH DE LOVENJOUL<sup>46</sup> EN REFERENCIA A MORPHY

### CARTA 1

[original]

Bruxelles, 9 de avril de 1900

Mon cher ami,

Je viens de nouveau vous appeler à l'aide; mais, cette fois, il ne s'agit point de musique. Vous êtes, [ilegible] en relations personnelles avec la veuve du comte Murphy. Or, il y a [ilegible] ce dernier avait promis au ministre de Belgique a Madrid de retirer, a mon intention, d'une certaine caisse de papiers, tous les autographes de Théophile Gautier. C'est a l'époque ou le Comte Murphy habitait Paris, pendant la minorité du Roi Alphonse, que Théophile Gautier et le Comte s'étaient connus. Malheureusement pour moi, l'aimable promesse en question ne fut jamais tenue et [ilegible] son auteur éternellement, mourut sans avoir pu l'accomplir. Aujourd'hui, qu'un examen de son archive a du forcement se produire, ne vous serait-il pas possible d'appuyer mes démarches auprès de sa veuve relativement a [ilegible]

[traducción]

Mi querido amigo,

Vengo otra vez para pedirte ayuda; pero esta vez no se trata de música. Está en relación personal con la viuda del Conde Murphy. Ahora, este último le había prometido al Ministro de Bélgica en Madrid de retirar, por mi interés, cierta caja de papeles con todos los autógrafos de Théophile Gautier. Fue en la época que el Conde Murphy vivía en París, durante la minoría del rey Alfonso, cuando él y Théophile Gautier se conocieron. Desafortunadamente para mí, la amable promesa en cuestión nunca se cumplió y el autor, que descansa eternamente, murió sin poder cumplirla. Hoy que necesariamente se habrá realizado una revisión de su archivo ¿podría usted apoyar mis esfuerzos en este asunto de cara a su viuda?

### CARTA CONDESA DE MORPHY A SEGISMUNDO MORET

#### CARTA 1

Madrid, 12 de noviembre de 1903

Mi distinguido amigo,

Después de dos años de ausencia de Madrid hemos vuelto mi hija y yo a esta corte, para levantar la casa, porque mi hija tiene que seguir sus estudios de canto en París, estando pensionada por S. M. la Reina; aprovecho nuestra estancia en esta, para hacer conocer la obra de mi inolvidable marido, q.e.p.d., que se titula *Les luthistes espagnols du XVIe siècle* y se publicó

---

<sup>46</sup> Charles de Spoelberch de *Lovenjoul* (1836-1907), escritor erudito belga apasionado de la literatura francesa. Dejó una importante biblioteca con manuscritos y obras de Honoré de Balzac, George Sand y Théophile Gautier.

hace un año en casa Broitkopf in Härtel en Leipzig, gracias a la bondadosa ayuda de la Reina. La obra versa sobre la música popular española en el siglo XVI que tradujo mi esposo de la tablatura a notación moderna, y según el juicio de los grandes maestros como Saint-Saëns y otros en el extranjero es sumamente interesante para el arte músico. Adjunto le remito un prospecto en inglés de los que sirvieron para hacer propaganda en el extranjero hechos por la Casa Broitkopf y creo que sería interesante, que la biblioteca del Ateneo el cual U. tan dignamente preside adquiriera un ejemplar, por haber sido mi esposo muchos años presidente de la sección de música de dicha casa. Confiando en la buena amistad que profesaba a mi difunto esposo espero no le será molesto mi deseo tan justificado.

Dándole las gracias anticipadas créame suya afma. amiga

La condesa Viuda de Morphy

## **CORRESPONDENCIA A FALLA**

### **CONDESA DE MORPHY, ALBERTO JIMÉNEZ, MARÍA LUISA CHEVALLIER**

#### **CARTA Nº 1**

Madrid, 19 de noviembre de 1914

Querido amigo Falla,

Mucho nos satisface que sigue su obra con mucho éxito, por amigos que lo han visto y otros que desean conocerle, se comprende que ha tenido mucho interés en el público madrileño. Desearíamos con muchísimo gusto oír (*La vida breve*) pero en función de tarde porque por la noche no salimos. Nuestras buenas amigas las de Riva Muñoz están aquí también, se han instalado un estudio en la calle de Serrano y Madre e hija tienen curso de pintura, de lo cual nos alegramos mucho, porque en París no habrían podido hacer nada. Ellas también se quedaron sin conocer el segundo cuadro de su obra y tendrían un fuerte gusto en poderlo conocer. Así si U. puede enviarnos reunidas las invitaciones estaríamos muy contentas. La señora Bènard que está en Ginebra con su marido me encarga le diga cuanto se alegra de su escrito y le envía sus más cordiales saludos y enhorabuena. Hasta pronto esperamos el gusto de verle y poder charlar sobre muchas cosas con nuestros afectuosos recuerdos, sabe es suya y entusiasta amiga

La Condesa viuda de Morphy

Estará U. feliz y contento con este tiempo y sol tan hermoso, recordando las nieblas y lluvias de París con horror!

#### **CARTA Nº 2**

Madrid, 12 de noviembre de 1917. Goya, 47

Mi querido amigo,

No sé si usted ha oído hablar de la "Residencia de Estudiantes", donde se reúne el núcleo de los muchachos que vienen a estudiar sus carreras, y a los cuales les hacen unas conferencias y *seances* musicales para educación y distracción. Tienen un edificio magnífico en la calle del Pinar

y salón de música con piano de cola. El presidente Alberto Jiménez, amigo nuestro, me pedía que le preguntara, si quiere dar U. una audición con la Sra. de Landowska<sup>47</sup>, haciendo conocer sus canciones<sup>48</sup> y en otra pudiera acompañar *Tonadillas* y las *canciones polacas*<sup>49</sup>. Sería una hora de música solo. Los cachet no pueden ser muy buenos por ser algo escasos los medios, pero haría un esfuerzo para aproximarse lo posible dando 100 pts. a U. Si U. acepta le pediré contestación a la Sra. Landowska (para que se pueda fijar día, sería por la tarde de seis y media a ocho. Así que le ruego me conteste lo más pronto posible y esperando que se animará a ello porque es muy significativa esta institución. Vino Bergson y otros maestros a dar conferencias en este sitio. Con nuestros cariñosos saludos queda siempre suya una amiga.

La Condesa viuda de Morphy

### **CARTA Nº 3**

19 de noviembre de 1917

El Presidente de la Residencia de Estudiantes de Madrid

Señor Don Manuel Falla,

Distinguido Señor mío,

Debo a la amabilidad de la Señora Condesa de Morphy el entrar en una relación muy grata para mi que sigo con interés su obra. Deseaba hablar con U. sobre el concierto de que le escribió la Condesa de Morphy y le agradeceré que me indique que días y horas son las más convenientes para visitarle.

Aprovecho gustoso esta ocasión para saludarle.

Alberto Jiménez

En los bajos de la casa derecha, vive nuestro carpintero D. Juan Martín. Se lo indico por si prefiere contestarme por teléfono. El mío es el 5540 y de 10 a 12 en la mañana me encuentra U. casi seguramente.

### **CARTA Nº 4**

Madrid, 7 de noviembre de 1930

Señor Don Manuel de Falla,

Mi admirado maestro y antiguo amigo:

No contesté a su grata del 7 de septiembre, porque ausente entonces en Madrid, ignoraba todavía cuanto se relacionase con el Tribunal de oposiciones a que U. aludía; ni después le escribí, ya de vuelta de Amberes donde estuve ultimamente porque al saber que mi nombramiento para aquel era sólo como suplente, parecía lógico esperar a ver si me tocaría suplir. Hoy que los ejercicios han comenzado, creo, puedo ya afirmar que no actuaré en ellos, por no haber renunciado el Vocal propietario, que es D. Benito García de la Parra, a quien, como a mi

---

<sup>47</sup> Se refiere a Wanda Landowska (1879-1959), pianista y clavecinista polaca.

<sup>48</sup> *Siete canciones populares españolas* (1914) de Manuel de Falla.

<sup>49</sup> Se refiere a los arreglos de Landowska sobre canciones polacas.



otro compañero D. Conrado del Campo, U. tiene seguramente medios sobrados de encarecer su interés por D. Agustín Hernández mejor que lo haría yo. Y crea U. que lo lamento vivamente no tener ocasión de complacer a mi insigne corresponsal<sup>50</sup>, al que ciertamente recuerdo de casa del buen Conde de Morphy y cuya carrera triunfal seguí siempre en la prensa con entusiasmo, guardando de él esta atenta carta como preciado autógrafo que le agradece de veras su afectísima amiga,

M<sup>a</sup> Luisa Ch. de Palacio

---

<sup>50</sup> Se refiere a Falla.



## Anexo II: Fuentes Archivísticas

### 1.1. Archivo Histórico diocesano de Madrid (AHDM)

- Acta de matrimonio Parroquia de San Marcos (Madrid) 21 de julio de 1882. Libro: 9. Nº Exp: 2.1.004.2.009
- Partida de bautismo de Guillermo Morphy. Marzo de 1836. Libro 68. Exp. 1. Parroquia de San Martín de Madrid, fol. 282, imagen 570

### 1.2. Ministerio de Justicia. Registro Civil de Madrid

- Certificado de defunción de Cristina Hagyi Seringer, 24 de enero de 1928. Sección 3ª, Tomo 169-3, p. 194
- Certificado de defunción de Cristina Morphy Hagyi, 6 de octubre de 1921. Sección 3ª, Tomo 157-3, p. 260

### 1.3. Archivo Histórico de Almería (AHPAL)

- Expediente del instituto de Segunda Enseñanza de Almería 1845-1846. (Colegio de Humanidades de Sto Tomás de Aquino. AHPAL 44377

### 1.4. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional (AHN)

- Expediente académico de Guillermo Morphy Ferriz, alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad Central. Natural de Madrid (Capital). Licenciado en Jurisprudencia. ES.28079.AHN/2.3.1.21.4.1//UNIVERSIDADES,4485,Exp.15
- Real despacho concediendo a don Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, licencia para contraer matrimonio con la Baronesa doña Cristina Hagyi de Scysinger ES.28079.AHN/1.1.2.2//CONSEJOS,8971,A.1882,Exp.26
- Real despacho a favor de don Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán Martí y Martí, concediéndole el título de Conde de Morphy ES.28079.AHN/1.1.2.2//CONSEJOS,8989,A.1882,Exp.1
- Expediente personal del Magistrado José Morphi Martias ES.28079.AHN/2.3.1.10.1//FC-Mº\_JUSTICIA\_MAG\_JUECES,4571,Exp.4898

### 1.5. Archivo General de la Administración (AGA)

- Expediente de clasificación de pensión de Ferriz de Guzmán Martí, Rosa. Viuda de José Morphi. ES.28005.AGA/1.2.1.1.1.11.6.7//AGA\_TOPOGRÁFICO,12,51-60,CA,19860

### 1.6. Archivo Palacio Real (APR)

- Expediente personal de Guillermo Morphy y otros documentos: APR, exp. 24; APR 25021-6; APR 25021-2
- Expediente Guillermo Morphy y Cristina Hagyi Seyringer, Exp. Matrimonial, 1882. Caja r. e.468 Exp. 10
- José Morphy. Expediente Personal, caja 719 Exp. 10 y Exp. 11; caja 363 Exp. 31. (Expediente personal. Certificado bautizo)

- Rosa Férriz. Expediente personal, Caja 16915 Exp. 31; Expediente matrimonial, certificados de bautizo, certificados matrimonio, certificados genealogía, Caja 468 Exp. 10
- Gastos de edición, abonados por Su Majestad el Rey, a la viuda del Conde de Morphy, de su obra "Les Luthistes espagnols du XVI siecle". Expediente fechado en 1901-1902
- AGP, cajón 26, exp. 1A. Legación de España en Londres al conde de Morphy
- AGP, cajón 18, exp. 5. Cartas de Eduardo Pérez Bray al Conde de Morphy

### 1.7. Biblioteca Palacio Real

- Partitura manuscrita *Andante mosso* de Guillermo Morphy con dedicatoria: "Lo que ofrece a los pies de V. M. En leve testimonio de constante adhesión y respetuoso siempre. Guillermo Morphy. MUS/MSS/1050. 1130202
- *Les Luthistes espagnoles du XVIe siècle*. Mus. 1015. 1131018
- *Pesquerías de Canarias* por G. Morphy, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1882 CAJ/FOLLFOL/126 (9). 1081985
- Estatutos de la Asociación Española para la explotación del Africa constituida en Madrid bajo la presidencia de S.M. el Rey. "El Secretario, Conde de Morphy". CAJ/FOLLFOL/101 (40). 1032557

### 1.8. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB)

- Archivo personal de Ramón de Michelena. Expediente de nombramiento de Ramón de Michelena y Padrés [I Conde de Michelena] como socio fundador del Instituto Filarmónico. Estatutos del Instituto Filarmónico y memoria de sus actividades correspondientes los cursos 1883-84, 1884-85 y 1885-86. ES.45168.AHNOB/66.1.4.7//MICHELENA,C.2,D.96-104

### 1.9. Unión Musical Ediciones, S.L. Madrid

Contrato de edición entre Guillermo Morphy y (Antonio Romero) Fabrica de Instrumentos de Don Antonio Romero de fecha 1 de Noviembre de 1869 para las obras: *Andalucía*, *Serenata española* y *Sonatina española*

### 1.10. Museo Arqueológico Nacional (MAN)

- **Expediente 1899/24-B.** una donación de instrumentos chinos y japoneses (1900). Los instrumentos debieron pasar a formar parte del Museo de Artes Decorativas en los años 40 del siglo XX
- **Expedientes 1899/24-A.** "Propuesta de adquisición de un clavecín con la firma del autor y la fecha de 1754, un plato de porcelana de Fortuny pintado por el y representando su retrato y una mesa revuelta con sus obras más importantes y firma autógrafa". El clavecín era obra de un artista español de mediados del siglo XVIII (no dice quien exactamente) y la propuesta de compra se hizo en 5.000 pesetas y los objetos restantes en 10.000 (eran finalmente reales no pesetas). (2 de diciembre de 1899)
- **Expedientes 1899/24-B.** Donación de instrumentos musicales chinos y japoneses por la Sra. Condesa viuda de Morphy. (2 de diciembre de 1899)
- **Exp. 1901-7.** Mismo asunto. Carta en la que dice que el clavecín tiene una inscripción en la que consta del sevillano "Franciscus Perez Mirabal me fecit in Civitate Hispalensi si

Anno Domini 1754". Informe ensalzando la valía del instrumento musical que se paga a altísimos precios en Europa por su rareza.

- Carta de Facundo Riaño (11 de enero de 1901) a Juan Catalina García, aconsejando su compra por el ministro "tan pronto como dispusiera de fondos". También que había sido recomendada por Francisco Silvera.
- Carta de la condesa. habla de los especial de la factura del clavecín de acuerdo a Gevaert quien lo habría tasado en 4000 francos y que no se adquirió en España por falta de fondos. Ella lo dejaría para el museo Arqueológico en 3000 pesetas, pide que interceda para su adquisición (14 de enero de 1901).
- Carta con el resumen del exp. de los intentos de compra.

### 1.11. Archivo Municipal de Almagro (AM)

- **FT15169**. Fotografía M. Huerta del Conde de Morphy con dedicatoria manuscrita "A S. A. R. la Srma. Sra. Infanta Isabel en testimonio de respetuoso cariño del más antiguo de sus pianistas. Guillermo Morphy. Madrid, 1897.
- **Sig. 960. Pablo Casals. Romanza**. Partitura manuscrita para canto y piano de Pablo Casals con dedicatoria "A la Exma Señora Condesa de Morphy". *Se que en tu amor deliras...* (Madrid 17 de julio de 1894)
- **Sig. 1070 Tomás Bretón. Rimas Becquer**. Partitura manuscrita para canto y piano con dedicatoria "A la Exma Señora Condesa de Morphy". "*Saeta voladora*"; *Cuando en la noche te envuelven...*(noviembre de 1886), *Cuando entre la sombra, Al ver mis horas*.
- **Sig. 2020. San Antonio de la Florida**, de Isaac Albéniz
- Catálogo provisional del Museo-Archivo teatral del Teatro de la Ópera (1932). Donaciones realizadas por la Condesa de Morphy que actualmente no se encuentran en el fondo: *La chanson de Barberine*, de Isaac Albéniz. Autógrafo del autor dedicado a Melle. Christa de Morphy. París 1895; "La leyenda del Cid", de José Zorrilla. Manuscrito original, con autenticidad documentada por carta adjunta, de D<sup>a</sup> Juana Pacheco, viuda de Zorrilla (19 de marzo de 1893), al Conde de Morphy (En depósito de la colección de Luis París); Camille Saint Saëns.- Autógrafo, 1897.

### 1.12. Fonds ancien et local / Ville de Dieppe / Dépôt du château-musée de Dieppe. Le fond Camille Saint-Saëns

- Epistolario Morphy a Saint-Saëns (noviembre de 1897 a enero de 1899)
- *Le psaume* 148, inv 904.CSS.2156, dédicacé à Saint-Saëns.
- La partition 904.CSS.2161:
- 904.CSS.2161.1: *Fantaisie pour vihuela*, 4 feuillets, Copie datée de 1897, Madrid, d'une pièce de Milan, ou Luys Milan, 1536.
- 904.CSS.2161.2: *Tiento* pour luth, 6 feuillets. Copie d'une pièce de Milan, ou Luys Milán, 1536.
- 904.CSS.2161.3: pieza de vihuela. Sin título.

### 1.13. Bibliothèque de l' Institut de France. Collection Spoelberch de Lovenjoul.

- Livret de ballet en espagnol de Gautier "Un mariage dans la Vicaria de Madrid". Ms Lov. C 418 fol. 24 – 27. Se trata de una copia. Según consta en la portada Morphy tendría el original.

- Ms Lov. G 1197 / F. 127-133.
- Aux f. 127-128. Une lettre du vicomte de Lovenjoul (1900)
- Au f. 129-133. Une lettre de François Auguste Gevaert, une lettre de Christine Morphy

#### 1.14. Fondo Sainte Gudule. Bruxelles

- Mus 1163. *O salutaris*. Voz y órgano o cuarteto de cuerdas
- Mus 1162. *Cantique de Moises*. Coro y orquesta. "A mon brave ami et camarade J. Fischer. Guillermo Morphy. 17 janvier 1864"

#### 1.15. Biblioteca Musical Víctor Espinós

- *Discurso leído por el Excmo. Sr. Conde de Morphy en la Sociedad de Conciertos de Madrid* (1884). M-BMM BMDI Dirección 95149
- Carta del Conde de Morphy a Jesús de Monasterio, invitándole a un concierto de la Sociedad de Conciertos en Palacio] [Manuscrito]. M-BMM BMDI Dirección 161.
- *Villancico viejo a tres* / Esteban Daza. M-BMM BMDE Depósito MP 2899 (18) 1300014427
- *El sueño del Niño Jesús*: villancico. M-BMM BMDE Depósito MP 518 (44) 0100324451 24.95901 Falta portada
- *12 ejercicios para el estudio del canto* adaptado por el profesor Napoleón Verger en colaboración con el maestro Antonio Trueba
- *Programas de de la Sociedad de Conciertos Teatro Príncipe Alfonso desde 1885 a 1890*. Sig. M-BMM BMDI Dirección 95202, 95204

#### 1.16. Biblioteca Histórica Municipal (BHM)

- Instituto Filarmónico de Madrid. F-439
- Instituto Filarmónico. *Memorias* 1884-1886. F-1213
- Instituto Filarmónico. *Memorias* 1884-1886. F-1214
- Instituto Filarmónico. *Memorias* 1886-1887. F-1212

#### 1.17. Fundación Juan March

- *Canzone* "Moche arrimata". M-8263-B.
- *Canzone* "La luna se venuta". M-8262-B.
- Partitura de G. Morphy. *Serenade Espagnole*: pour soprano ou tenor / musique de G. Murphy ; paroles françaises de V. Wilder. M-8274-B--[Francia]: Guillermo Morphy Ferris, [1869?].
- La contestación al discurso de Bretón. Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896. M-Doc 014 Bre--Madrid: Imprenta de los Hijos de José M. Ducazcal, 1896.
- El discurso del propio Morphy. Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. Conde de Morphy el día 18 de diciembre de 1892. M-Doc 06 Mor--Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1892.

#### 1.18. Real Academia Galega (RAG). Archivo Adalid.

- Sig. MUS-461. *Serenade Espagnole*. Dedicatoria manuscrita de Morphy Adalid.

- MUS-667. Melodías para voz y piano de Guillermo Morphy: *Adieux* (dedicatoria de Morphy a Madane Adalid), *Canzone* (I), *Canzone* (II), *Rapelle-toi*, *Hier au soir*, *Au printemps*
- MUS-687. *Clanson Pastorale*

### 1.19. Archivo de la Biblioteca Menendez Pelayo (ABMP). Fondo Cañete

- Epistolarios Guillermo Morphy y Rosa Ferriz a Manuel Cañete

### 1.20. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)

- 4/860 Bretón *Marcha fúnebre* dedic. mss Condesa de Morpy. R<sup>o</sup> 16157 (r1964)
- 1/4769 *Albúm* Albéniz. Dedicatoria manuscrita al Conde de Morphy R<sup>o</sup> 7972 (octubre 1952)<sup>1</sup>
- 4/903-904 *Serenade Espagnole*. Morphy R<sup>o</sup> 16170
- 4/2742 *Danse Mauresque*. Piano a cuatro manos. Morphy Dedic del autor a la infanta Isabel. R<sup>o</sup> 18613
- 4/3349 Dedicatoria autógrafa al Conde de Morphy/Bretón R<sup>o</sup> 9686 (firmado en 1890)
- 4/3482 *La novia del cautivo*. mss. Morphy R<sup>o</sup> 31046 r, 1967
- 4/3501 *Sais tu pourquoi?*. Romanza para canto y piano. Morphy. mss R<sup>o</sup> 31057
- 4/3502 *Romanza* del maestro June (transcripción mss canto y piano, de Morphy) R<sup>o</sup> 31058. 13-10-1967
- 4/3900 *Euractavit cor meum*/Bretón Dedic. mss condesa de M. R<sup>o</sup> 31301. 1907
- 4/3901 *Himno Sta Cecilia*. dedic. Mss. Conde de morphy R<sup>o</sup> 31308
- 4/3904 *Serenade Espagnole*. Canto y piano. Morphy. R<sup>o</sup> 41804
- 1/480 *Serenade espagnole*. Morphy. Dedi. mss a J. Inzenga R<sup>o</sup> 30069<sup>2</sup>
- 1/3020 *Sonatina española para piano a 4 manos*. Morphy. R<sup>o</sup> 30061
- 1/9255 *Sonata* Morphy mss. R<sup>o</sup> 30060 (FA)
- S(p)/1811 (2) *Discurso de contestación del Conde de Morphy al de ingreso en la Academia de Bellas Artes de D. Tomás Bretón*. R<sup>o</sup> 30058
- 10285 *Trahenen*

Documentos registrados el 22 de septiembre de 1962 (R<sup>o</sup> antiguo 14534):

- 1/10945 (1-6) Programa de la Conferencia “Orígenes de la ópera”. Programa de Conferencia de música profana s. XVI
- 1/10946 Copia mss *Villanueva a 4* de Francisco Guerrero, Carissimi, y otras del s. XVI
- 1/10947. Luis de Milán (Transcripciones manuscritas). *Pavana*.
- 1/10949 Programas Ateneo de Madrid S. XVI. Transcripción del Romance viejo de *Durandarte* de Luis Milan. R<sup>o</sup> 14534 (5)
- 1/10950 Luis Milán. *Romance viejo* “Galeritas a España”
- 1-10952 Conferencia en el Ateneo. Orígenes de la ópera. Copias de melodías mss (Peri, Caccini, Monteverdi, Guerrero...). Programa Conferencia del Ateneo (Música s. XVI)
- 1/10953 Coplas de Jorge Manrique, mss Ateneo R<sup>o</sup> 14534 (10)(FA) C.D.V. 784-1.
- 1/10955 Villancico Duelete de mi de Juan Vázquez (1540)

<sup>1</sup> Se añaden los Registros anteriores (R<sup>o</sup>).

<sup>2</sup> “*Souvenir d’un vieil amo a J. Inzenga*. G. Morphy. Madrid 8 de octubre de 1869”.

- 1/10956 Il dannato de Marco de Gayliano (1613)
- 1/10957 Mignon de Schumann claros R<sup>o</sup> 14534 (14)
- 1/10958 Transcripciones mss de Villancico Al amor quiero vencer de Luys Milán (1536), Pavana de Luys Milán, Madrigal de Guiierrez de Cetina
- 1/10959 Transcripción Mss Madrigal de Guitierrez de Cetina Ojos claros R<sup>o</sup> 14534 (15)
- 1/10961 a 1/10966 Varias (25 piezas y un legajo) manuscrito no completo
- Jota de Aben Jot. Jota Navarra Ribereña. Jota zaragozana. Jota de franco Liviani. Jota del bajo Aragón. Jota Olivera. Jota Carcelera. Jota Navarra. Mss. R<sup>o</sup> 14534 (17)
- 1/10963 Jiga. R<sup>o</sup> 14534 (18). Texto manuscrito sobre Lealtad lealtad (s. XV) (R<sup>o</sup> 14534 (19). Pieza del archivo de Simancas Lealtad (J. Inzenga). Musica y letra siglo XVI
- 1/10964 Romances antiguos. R<sup>o</sup> 14534 (20) Los comendadores (transcripción mss a notación moderna por Juan Manuel Gaylon y Arteaga); Rio verde; Romance R<sup>o</sup> 14534 (21): Antiguo aire de romance castellano No son buenas fechorías.
- 1/10965. Mss canto y piano Venid Pastores, Tarantan, Chanson de la Vierge, Canción de la Virgen, Chanson de Patres
- 1/10966 Ave María mss de 1893. R<sup>o</sup>14534 (23); textos mss sobre romances que se cantan en la Serranía de Ronda: cantar de los comendadores, Romance del Conde del Sol, Romance de Valdovinos, Romance de Zaide”
- Roda-248-249. Les luthistes espagnols du XVI siecle. I y II. Morphy. R<sup>o</sup> 38005.
- Inv 123 Enrico Clifford 1895 dedic. mss al conde de Morphy
- Inv-588 Piel de Oso (Casa Dotesio 1909). Firma mss. a la Condesa de Morphy

#### **1.21. Arxiú Municipal de Sant Feliú de Guíxols**

- Reg. 10442. *Despedida del Cid. Romance viejo español puesto en Música.* Canto y piano. Dedicatoria impresa “A su amigo D. Justo Blasco”

#### **1.22. Biblioteca Lázaro Galdiano**

- Seis cartas del Conde de Morphy con Cánovas del Castillo, junio 1883 a octubre 1891. Sig. L5C4-4

#### **1.23. Real Academia de la Historia (RAH)**

- Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy. [9/6960], Legajo XXI

#### **1.24. Archivo Nacional de Cataluña/Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)**

- Cartas del Conde de Morphy a Pablo Casals. Cód. 395464. Sig. 1888
- Carta del Conde de Morphy a la reina Isabel II. Fondo Pau Casals. Cód. 395466. Sig. 8675
- Carta del Conde de Morphy a Bernardo Calvo Puig. (Fons mestres- Quadreny)
- Carta del Conde de Morphy a J. Picart. Sig. 1831-42
- Retrato del Conde de Morphy con dedicatoria mss. a Pablo Casals: “A Dios pongo por testigo, porque Pablito me crea, que es esta cara tan fea, la de su mejor amigo. G. Morphy. Noviembre de 1898”. Fondo Pau Casals. Sig. 1705.
- Retrato de la Condesa de Morphy y su hija Crista Morphy. Dedicatoria mss: “A nuestro querido Pablo en recuerdo de sincero afecto y cariño de sus buenas amigas. Cristina Morphy. Crista. Madrid diciembre de 1899”. Fondo Pau Casals. Cód. 165882. Sig. 1886.



**1.25. Biblioteca de Cataluña/Biblioteca de Catalunya**

- Partitura de Guillermo Morphy *Despedida del Cid*, tomada del *Almanaque de la Enciclopedia musical*, 1886, pp. 97-103.
- *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Tomás Bretón y contestación del Conde de Morphy
- Carta de Guillermo Morphy a Salvador Armet y Ricart, 1888. Sig. 1831-42
- Carta de Guillermo Morphy a Bernat Calvo Puig, 1869. Fons Mestres-Quadreny
- *El bosque*. Artículo sobre Wagner de G. Morphy. Fons Joaquim Pena
- Los maestros cantores de Nuremberg de G. Morphy. Fons Joaquim Pena

**1.26. Archivo del Museo de la Música de Barcelona**

- Carta de Enrique Granados a sus suegros . [ca. 1894-1895]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.647
- Carta de Enrique Granados a Amparo Gal [ca. 1894]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.639

**1.27. Archivo Hospital Real de Granada**

- (Registro 29248) Guillermo Morphy: ““El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”, *Discurso* leído en el Ateneo de Madrid en 1886, con la dedicatoria manuscrita “A mis buenos y queridos amigos Emilia y Juan Riaño. G. Morphy, octubre de 1886”.

**1.28. Archivo Manuel de Falla**

- (Sig. 15228) Dos cartas de la Condesa de Morphy
- (Sig. 7134) Una carta de Alberto Jiménez Fraud, refiriéndose a la Condesa de Morphy
- (Sig. 6885) Una carta de María Luisa Chevallier de Palacio refiriéndose al Conde de Morphy

**1.29. Archivo Ateneo de Madrid**

- Carta de la Condesa de Morphy a Segismundo Moret. Sig. AR-3/152

**1.30. Universitätsbibliothek Graz**

- Inv. the paper-inheritance of Prof. Hugo Schuchardt: 7545-7548. Tres cartas del Conde de Morphy.

**1.31. Bibliotheque Morel-Fatio.**

- Tres cartas a Antonio Latour

**1.32. Archivo personal Javier Miranda Valdés**

- Epistolario de Guillermo Morphy a Aureliano Fernandez Guerra
- Epistolario de Rosa Ferriz a Aureliano Fernandez Guerra

### **1.33. Archivo privado Conde de Morphy (VI) - Genealogía**

- Documentos varios

### **1.34. Archivo privado Puerto de Santa María - Genealogía**

- Documentos varios (certificados de nacimiento y defunción)

### **1.35. Archivo privado de la autora**

- Genealogía Salvatora Morphy
- Escudo de armas apellido Morphy
- Fotografía Conde de Morphy. M. Huerta, Madrid
- Fotografía de Tomás Bretón en su casa
- Cuatro cartas de Morphy a Wilhem Lauser
- *Discurso de apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid por el Conde de Morphy (1886)*, dedicado a Julio Nombela
- *Discurso de Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Conde de Morphy*
- *Hier au soir*. Voz y piano. Con dedicatoria manuscrita a Sofía Vela. "A mi siempre buena amiga Sofía Vela. G. Morphy, 1867"
- *Au printemps*. Voz y piano

### **1.36. Museo Casa de los Tiros**

- Carta de Guillermo Morphy a Francisco de Paula Valladar. 17 de octubre de 1898. Reg. 401

### **1.37. Stadarchiv Baden (Suiza)**

- Certificado de defunción de Guillermo Morphy

### **1.38. Residencia de estudiantes**

(No localizados)

Fondos de la Residencia de Estudiantes se encuentran en la Biblioteca Histórica, procedentes del Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, donde no hemos encontrado ningún material de archivo relacionado con Morphy, pese a que según Bal y Gay hubo una gran cantidad de sinfonías y cuartetos clásicos que fueron legados por la Condesa de Morphy a la Residencia. En el registro histórico del RCSMM hay constancia de que a este centro se trasladó un depósito de una donación de la familia del Conde de Morphy, proveniente del Colegio Mayor Cisneros. El registro fue interrumpido, llegándose a registrar sólo 34 títulos en octubre de 1957.

## Anexo III: Tablas

**Tabla I.** Musicos Españoles en Bruselas

Año	Músicos	Materias/Profesores	Observaciones
1850	Francisco de Asís Gil (1829-1861)	Armonía, Contrapunto, fuga y Composición de Fétis	Primer premio de Composición (1852); Profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid (1853); Traducido al español de Fétis: <i>Tratado completo de la Teoría y práctica de la Armonía</i> (1850); <i>Tratado Elemental Teórico-Tráctico de Armonía</i> (1855), dedicado a Fétis; <i>La armonía puesta al alcance de todas las inteligencias</i> ; artículos en la <i>Gaceta de Madrid</i>
1850-52	Jesús de Monasterio (1836-1903) Pensión Reina Isabel II Mediador Gevaert	Violín de Beriot Contrapunto, fuga y Composición de Fétis Contrapunto de Gevaert	Premio violín (1852); Premio de Excelencia (Arbós); Conciertos históricos: <i>Fantasia sobre Aires populares españoles</i>
ca1857-1861-65	José Parada Barreto (1834-1886)	Armonía de Damcke Composición de Fétis Violoncelo de J. Servais	<i>Memoria histórica</i> sobre la música de los belgas. Crítico en <i>Guadalete, España Artística, Revista y Gaceta Musical, Diccionario de música</i> etc
1863	Guillermo Morphy (1836-1899) Pensión Ministerio de Fomento	Contrapunto y fuga con Fétis Composición e instrumentación con Gevaert	Memoria sobre las sociedades corales en Europa; Conciertos Santa Gudula; <i>Aires populares españoles</i>
	José Antonio Santesteban (1835-1906)		Organista. Escribió misas, misereres, motetes, <i>24 preludios para piano</i> , dedicados a Tomás Bretón, <i>Cantos y bailes tradicionales vascongados</i>
1857	Eduardo Compta (1835-1882)	Armonía y Composición con Fétis, piano con Auguste Dupont	Conservatorio de Bruselas, primer premio. Nombrado profesor numerario de piano en el Conservatorio de Madrid. Escribió algunas composiciones y <i>Gran Método de piano</i> (1878) dedicado a Emilio Arrieta

	Fernando Aranda (1846-1919)	Composición con Auguste Dupond	Pianista y organista; colabora en la Exposición Universal de París (1878); Primer premio del Conservatorio de Bruselas; profesor auxiliar del Conservatorio; concertistas y compositor, divulga la música sacra de los siglos XVI y XVII; en Turquía es nombrado director general de las Bandas militares.
1876	Isaac Albéniz (1860-1909) Pensionado por Alfonso XII; Mediador Morphy	Piano Luis Brassin	Primer premio con gran distinción (1879) Profesor del Instituto Filarmónico
1877 hasta mayo de 1880	Enrique Fernández Arbós (1863-1939) Pensión Infanta Isabel Mediador Monasterio (profesor en el conservatorio)	Violín Henri Vieuxtemps Composición de Gevaert	Premio de Excelencia y capacidad (1879) Mención especial Composición
	Eusebio Daniel Campalans (1862-1950) Pensionado por la Diputación Provincial de Barcelona	Órgano Composición Gevaert	Primer premio de órgano (1879)
1895	Pablo Casals Pensionado por Alfonso XII Mediador Morphy	Composición con Gevaert Violoncello	Abandona Bruselas sin efectuar los estudios
1884	Luis Alonso		1885 premio violín/ profesor de violín en Bruselas (1887). Escribe <i>Le virtuose Moderne</i> (1895), editado por Ch. Nichosias et Cie. y dedicado "al Excmo. Señor Conde de Morphy".

Tabla II. Organización del Instituto Filarmónico

<b>Nombres/años en que se nombran</b>	<b>Cargos</b>	<b>Asignaturas</b>
Conde de Morphy	Presidente	
Emilio Serrano y Ruiz 1884,1885	Vicepresidente/Profesor	Composición
Apolinar Brull 1884	Tesorero/Profesor	Piano
Ruperto Cancio 1884, 1885, 1886	Contador/Profesor	Armonía
Carlos Saco del Valle 1884, 1885	Secretario/Profesor	Francés
Natividad Cabañas 1884 Pilar Vecín de Saco 1884,1885 Rosario Mendizabal 1884 Ricardo Oyanarte 1884,1885,1886 Cayetano Fernández 1884 Enrique Calvist 1884 Luis Lucientes 1884 Florencio Larrauri 1886	Profesor	Solfeo
Antonia Fernández y Pulem 1884,1885 Isaac Albéniz 1884,1885,1886 Apolinar Brull 1884-1886 Angel Quílez 1884 Peña 1885 Antonio Trueba 1885,1886 Cruz Cerezo 1884, 1885,1886 Melecio Brull 1884, 1885,1886	Profesor	Piano
Enrique Fernández Arbos 1884 Manuel Pérez 1884 Pedro de Urrutia 1884, 1885,1886	Numerario 1888	Violín
Agustín Rubio 1884,1885	Profesor	Violoncello
Juan de Castro 1884,1885,1886	Profesor	Contrabajo
Vicenta Tormo 1886	Profesor	Arpa
Francisco González 1886	1888	Flauta
José Campra 1886	Profesor	Clarinete
Fermín Ruiz de Escobés 1886	Profesor	Oboe
Manuel Lucientes 1886	Profesor	Fagot
Alfonso Sotillo 1886	Profesor	Trompa
Antonio Duque 1884, 1885,1886	Profesor	Cornetín
José Valderrama 1886	1888	Trombón
Napoleón Verger 1884,1885,1886,1887,1888	Profesor	Canto
José Erviti	Profesor	Armonía

Casimiro Espino	Profesor	Composición
Carlos Saco del Valle 1884,1885 Francisco Amato 1886	Profesor	Francés
Casto Vilar 1884 Francisco Amato 1884 Tito Verger 1886	Profesor	Italiano
Joaquín Valverde 1884,1885,1886	Profesor	Literatura musical
Justo Blasco 1884 Antonio Oller 1884	Profesor	Clase popular

**Tabla III.** Obras de música de Guillermo Morphy sin localizar

Obras sin localizar	Clasificación	Fechas
<i>Serenata Española</i>	coro y orquesta	1864. Bruselas
<i>Prière du Matin, Prière du Soir</i> <i>Los trapenses, Serenata española</i> <i>y Los Almogávares</i>	coros para voces	1864. Bruselas
<i>Dos Oberturas y Obertura dramática "Dos de mayo"</i>	obertura	Antes de 1869
<i>Un Mariage a Seville</i>	ballet de ópera	1870. Dresde, Viena, París
<i>Mudarra</i> <i>Boabdil</i> <sup>1</sup>	ópera en dos actos ópera en dos actos	1870. Madrid
<i>Lizzie</i>	ópera en tres actos	1871-74. Austria
<i>Bocetos instrumentales para orquesta</i>	orquesta	1873. Austria. Orquesta de Richard Strauss
<i>Los amantes de Teruel.</i> "Danza morisca"	ópera Bailables. I acto de la ópera Los amantes...	Estreno 1883. Alemania / Holanda. Estreno Madrid. Teatro Príncipe Alfonso. 1884. Unión Artística musical Impresa a 4 manos
<i>Esquisses symphoniques. Nuit d'hiver Nuit d'été</i>	orquestal	Unión Artística musical. Febrero de 1884. Teatro Apolo
<i>La Pavana</i>	orquestal	Unión Artística musical. Febrero de 1884. Teatro Apolo.
<i>Fantasías</i>	piano	Tocadas por Albéniz
<i>Noche serena</i>	Oda de Fray Luis de León	1895 (dedicada a Tomás Bretón)

**Tabla IV.** Escritos de Guillermo Morphy sin localizar

- *Ensayo sobre la estética del arte español*
- *Historia de la música española o Anales de la música española e italiana*
- Trabajo sobre *Farinelli* (estudio realizado en el Monasterio de El Escorial)
- *Discurso sobre la ópera española*
- *Discurso sobre la música profana del siglo XVI*

<sup>1</sup> No sabemos si se trataría de la misma obra.

**Tabla V.** Conciertos donde se interpretaron obras de Guillermo Morphy

Fecha	Lugar	Obras de Morphy	Notas
17/02/1864	Bruselas: Sala Ducal. Palacio Real	<i>Cántico de Moisés. Salmo para voces. Serenata española</i> para coros y orquesta.	A beneficio de las víctimas terremoto de Manila.
27/03/1864	Bruselas: Santa Gudula.	<i>Motete</i>	La obras de Morphy se interpretaron durante 15 años es esta catedral
29/06/1869	París: Sala Hertz	<i>Sonata</i> para piano y violín, <i>Tres motivos españoles en forma de sonatina para piano a cuatro manos; Serenata española</i> para canto y piano; <i>Melodía italiana</i> . Obras del XVI de música de vihuela	Primer concierto histórico de música profana española del siglo XVI; Intérpretes: Albert Lavignac (piano y clave), Antonio Sighicelli (violín), Pagans, Coujas y Oliveres (canto)
23/03/1877	Cádiz: Gran Teatro	<i>Sonatina española para piano a cuatro manos</i>	Interpretada con éxito por Rafael Tomasi y Josefa Fernandez del Coro
30/03/1884	Madrid: Teatro Príncipe Alfonso. Unión Artístico Musical.	<i>Danza morisca</i> . I acto de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>	Por la Unión Artístico Musical, dirigida por el maestro Espino
25/10/1881	Madrid: Palacio Real	<i>Al amor de la lumbre Andalucía</i>	Concierto de Godefroid ante la reina Isabel II
24/04/1883	Berlín y Amsterdam. Concerthaus	<i>Danza morisca</i> de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>	Director Benjamín Bilse.
3/02/1884	Madrid: Teatro Principe Alfonso. Unión Artístico Musical	<i>Esquisses Symphoniques. Nuit d'hiver. Nuit d'été</i>	La autoría de la obra no se supo hasta después de ser aplaudida por el público que pidió su repetición
10/02/1884	Madrid: Teatro Apolo	<i>Pavana</i>	
09/02/1884	Madrid: Unión Artístico Musical	<i>Pavana</i>	Publicada en la casa Durand y Romero.
30/03/1884	Madrid: Teatro Príncipe Alfonso. Unión Artístico Musical	<i>Danza morisca</i> . I acto de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>	Por la Unión Artístico Musical, dirigida por el maestro Espino
13/04/1884	Madrid: Teatro Principe Alfonso. Unión Artístico Musical	<i>Esquisses Symphoniques, Nuit d'hiver y Nuit d'été. Zambra morisca</i>	Esperanza y Sola ensalza en su crítica las obras. Buena acogida por el público que pidió su repetición
29/12/1884	Madrid: Salón Romero. Orquesta bajo la dirección de Tomás Bretón	<i>La despedida del Cid</i> romance viejo español para voz de bajo; <i>A prima</i> para voces solas	A cargo del Instituto Filarmónico que preside Guillermo Morphy. Asisten las infantas Doña Isabel y





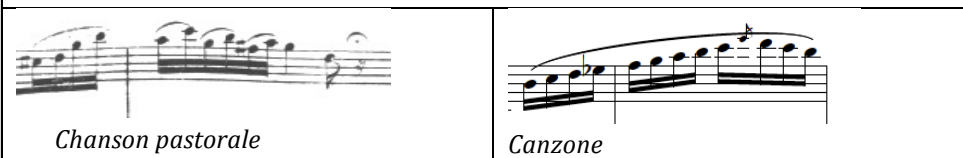

















			Doña Eulalia.
04/05/1886	Conciertos organizados por la Asociación de profesores de música y aficionados	<i>Motete</i> a cuatro voces	Álbum ofrecida a la Reina Regente por la Asociación de profesores de música y aficionados
16/03/1887	Madrid: Ateneo	<i>Coplas de Jorge Manrique</i> y música de vihuela del siglo XVI (transcripciones)	Segundo concierto histórico de G. Morphy en ocasión de su conferencia sobre "La música profana del siglo XVI"

**Tabla VI.** Regeneracionismo durante la Restauración borbónica

<b>Regeneracionismo</b>	
<b>Supuesto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reflexión sobre el atraso de España</li> <li>• Reflexión sobre los males políticos anteriores</li> </ul>
<b>Causas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desamortización, influencia del teatro italiano</li> <li>• Pensamiento: escepticismo, materialismo, utopías</li> <li>• Políticas: intereses particulares (camarillas políticas), falta de apoyo y ayuda económica a las iniciativas privadas</li> <li>• Música: italianismo, desprecio hacia la creación española, falta de unión de los artistas, monopolio del género de entretenimiento (Género chico)</li> <li>• Educación: atraso cultural, falta de instrucción en el público y en la sociedad en general</li> </ul>
<b>Proyecto</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reforma de la música en la iglesia</li> <li>• Promover el asociacionismo</li> <li>• <i>Sursum corda</i>: unión por encima de la ideología política e intereses particulares</li> <li>• Ampliar la cultura, educar en el "buen gusto", promover la música elevada, defender el arte por el arte, atraer a más público popular, crear un Teatro nacional, crear sociedades filarmónicas en las provincias, pensionar a artistas, establecer la ópera española</li> <li>• Difundir la educación musical, especializar las enseñanzas superiores</li> </ul>
<b>Programa</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Crítica musical. Finalidad didáctica</li> <li>• Programación de todos los géneros y épocas, consolidación del repertorio clásico, programación de la obra de músicos españoles, promoción de la música de cámara, conciertos con piano, abaratamiento de localidades, elaboración de programas de mano, consecución de ayudas económicas</li> <li>• Conferencias y discursos, conciertos históricos</li> <li>• Teatro Real: programación de óperas italianas, francesas y alemanas</li> <li>• Creación del Instituto Filarmónico Libre de enseñanza.</li> <li>• Mecenazgo: mediación con la familia Real, pensiones para artistas, organización de conciertos en Palacio</li> <li>• Creación de la sociedad del Instituto Filarmónico</li> <li>• Exposiciones universales, comisiones, concursos, asociaciones culturales</li> <li>• Creación de un Teatro nacional de la ópera</li> </ul>

Tabla VII. Ejemplos en la música española de G. Morphy

Diseños melódicos y rítmicos		
Grados conjuntos	 <p><i>Zambra morisca</i> <span style="margin-left: 150px;"><i>Adieux du chatelain de coucy</i></span></p>	
	 <p><i>Andalucía para piano</i></p>	
	 <p><i>Zambra morisca. Ópera Los amantes de Teruel</i></p>	
Escalas y quebrados	 <p><i>Zambra morisca. Ópera Los amantes de Teruel</i></p>	
	 <p><i>Chanson pastorale</i> <span style="margin-left: 150px;"><i>Canzone</i></span></p>	
	 <p><i>Seguidilla (primo). Sonatina española</i></p>	
	 <p><i>Serenata española</i></p>	
	 <p><i>Andalucía</i></p>	
	Escala + floreo	 <p><i>Zambra morisca</i></p>
		 <p><i>Chanson pastorale</i></p>

<p><b>superior</b></p>	 <p><i>Andalucía</i></p>	
<p><b>Acentos</b></p>	 <p><i>Zambra morisca</i></p>	 <p><i>Sonatina española. I tiempo</i></p>
<p><b>Rasgueados</b></p>	 <p><i>Zambra morisca</i></p>	 <p><i>Andalucía</i></p>
<p><b>Figuraciones repetidas</b></p>	 <p><i>Zambra morisca</i>      <i>Serenata española</i></p>  <p><i>Andalucía</i></p>	
<p><b>Ostinatos</b></p>	 <p><i>Seguidilla. Sonatina española</i>      <i>Chanson pastorale</i></p>  <p><i>Serenata española</i></p>  <p><i>Andalucía</i></p>	